



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

LUCAS DE OLIVEIRA ALVES

JORNADAS E REFÚGIOS NA ARTE DE AI WEIWEI:
PSICANÁLISE, CRIAÇÃO E POLÍTICA

Florianópolis

2021

LUCAS DE OLIVEIRA ALVES

**JORNADAS E REFÚGIOS NA ARTE DE AI WEIWEI:
PSICANÁLISE, CRIAÇÃO E POLÍTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestre em psicologia.

Orientadora: Dra. Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Alves, Lucas de Oliveira
Jornadas e refúgios na arte de Ai Weiwei : psicanálise,
criação e política / Lucas de Oliveira Alves ; orientadora,
Ana Lúcia Mandelli de Marsillac, 2021.
135 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. Psicanálise. 3. Arte. 4. Política. I.
de Marsillac, Ana Lúcia Mandelli. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
III. Título.

Lucas de Oliveira Alves

Jornadas e Refúgios na Arte de Ai Weiwei: Psicanálise, Criação e Política

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Amadeu de Oliveira Weinmann, Dr.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof.(a) Lucienne Martins Borges, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina.

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em psicologia.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Ana Lúcia Mandelli de Marsillac, Dr.(a)
Orientador(a)

Florianópolis, 2021.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Ana Lúcia Mandelli de Marsillac por toda a delicadeza em suas colocações e devolutivas, bem como pelo respeito e o incentivo à minha autonomia no processo de pesquisa e escrita.

Dedico um agradecimento superlativo à minha amiga Gerusa Morgana Bloss pelas inúmeras parcerias em escrita de artigos, capítulos, projetos, mini-cursos, pela disponibilidade em me escutar nos momentos de aflição e criação.

Agradeço também ao meu amigo Luan Mattos por todas as trocas afetivas e intelectuais, pelas análises silvestres, pelas supervisões heterodoxas, pelas risadas, devaneios e catarses.

Agradeço aos colegas do LAPCIP (Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas) e da Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica pelas inúmeras discussões e reflexões, indispensáveis a essa dissertação e a minha formação como psicanalista e pesquisador.

Agradeço aos colegas e professores do mestrado por propiciarem meu desenvolvimento intelectual, profissional e, sobretudo, humano.

Agradeço à minha banca de qualificação composta pelo professor Edson Sousa e pela professora Lucienne Martins Borges pelas correções precisas e pelos horizontes abertos.

Agradeço a todos os meus familiares e amigos pelo incentivo, pela renovação do meu desejo e por compreenderem meus momentos de ausência e frustrações.

Agradeço ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES).

Resumo

Essa dissertação analisa e discute sobre algumas criações artísticas de Ai Weiwei concernentes à atual crise dos refugiados. Guiando-se pela teoria, método e ética psicanalíticas, busca-se escutar as obras de arte em suas dimensões singulares, perscrutando seus aspectos estéticos, políticos e utópicos. Utiliza-se o método de atenção flutuante de leitura das obras, pelo qual procura-se sublinhar os sintomas de um tempo (Didi-Huberman, 2008, 2010) que elas permitem entrever: os elementos que se repetem na cultura, como traumas, modos de sofrer, subjetivar e criar. Por meio da leitura do entrelaçamento das dimensões simbólica, imaginária e real das obras (os três registros propostos por Lacan, 2007), lança-se reflexões sobre o sujeito e o estrangeiro em suas dimensões inextricavelmente subjetivas e sociais. São interrogadas algumas lógicas identitárias, espaciais e temporais enrijecidas, responsáveis por exclusões e apagamentos históricos. As criações de Ai Weiwei, como concluído a partir da leitura psicanalítica das mesmas, atentam não só para questões relativas à atual crise global de refugiados, mas sinalizam ditos e não-ditos de momentos históricos outros, restos que demandam escuta e elaboração, apontando horizontes de transformação social e política.

Palavras-chave: Psicanálise. Arte. Política. Refugiados.

Abstract

This dissertation analyzes and discusses about some of Ai Weiwei's artistic creations concerning the current refugee crisis. Being guided by psychoanalytic theory, method and ethics, the works of art are listened in their singular dimensions, peering into their aesthetic, political and utopian aspects. The floating attention method of reading works is used in order to research the symptoms of a time (Didi-Huberman, 2008, 2010), allowing to glimpse: the elements that are repeated in culture, such as traumas, ways of suffering, subjectify and create. Through the reading of the interweaving of the symbolic, imaginary and real dimensions of the works (the three records proposed by Lacan, 2007), reflections on the subject and the foreigner are launched in their inextricably subjective and social dimensions. Interrogates some identity logics, spatial and temporal hardened, responsible for historical exclusions and deletions. Ai Weiwei's creations, as concluded from their psychoanalytical reading, pay attention not only to issues related to the current refugee crisis, but signal what has been said and unspoken from other historical moments, remains that demand listening and elaboration, pointing out horizons of social and political transformation.

Keywords: Psychoanalysis. Art. Polical. Refugees.

Lista de figuras

Figura 1. Ai Weiwei (1957-atualidade).....	12
Figura 2. Cena de Human Flow (2017). Refugiados atravessam o Mediterrâneo.....	13
Figura 3. Law of the Journey (2016) em Praga.	14
Figura 4. Figura da aranha em Nazca - Perú.....	23
Figura 5. Cena de Face a Face (1976).....	27
Figura 6. Nó borromeu de Lacan contendo os registros do real (R), simbólico (S) e imaginário (I).....	29
Figura 7. Cena do filme Sonhos (1990) de Akira Kurosawa.....	35
Figura 8. Ai Weiwei em campo de refugiados no documentário <i>Human Flow</i>	37
Figura 9. Cena de Human Flow. Ai Weiwei com grupo de mulheres palestinas na Faixa de Gaza.....	38
Figura 10. Lei da Jornada (Protótipo B) (2016) no MON.....	43
Figura 11. Obra “Forever Bicycles” (2015) em frente ao MON.....	44
Figura 12. Quadro Guernica (1937).....	54
Figura 13. Obra Reto na exposição <i>Raiz Weiwei</i> em São Paulo.....	58
Figura 14. Cena do filme “120 dias de Sodoma” (1976).....	61
Figura 15. Protótipo B de <i>Lei da Jornada</i> (2016) no Parque do Ibirapuera.....	69
Figura 16. Cena do filme Shoah (1985).....	79
Figura 17. Obra <i>Lampedusa</i> (2015) de Vik Muniz na Bienal de Veneza.....	85
Figura 18. <i>Balsa de Lampedusa</i> (2017) no museu submerso das Ilhas Canárias.....	86
Figura 19. Deixando cair um vaso da <i>Dinastia Han</i> (1995) (fundo) e vasos da mesma dinastia pintados no estilo <i>Pop Art</i> (frente) no MON – Curitiba.....	94
Figura 20. Ai Weiwei aponta o dedo do meio para a Praça da Paz Celestial em Pequim.....	94
Figura 21. Instalação <i>Safe Passage</i> (2016) na Konzerthaus Berlin.....	95
Figura 22. <i>Nascer do Sol (Soleil Levant)</i> (2016) de Ai Weiwei.....	96
Figura 23. <i>Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados</i> (2017) no MON.....	98
Figura 24. <i>Soleil Levant</i> (1872) de Claude Monet.....	106
Figura 25. Cena de Human Flow (2017). Refugiados levantam cartaz pedindo à União Europeia para não serem enviados de volta para o inferno.....	114
Figura 26. Ai Weiwei na ilha grega de Lesbos, porta de entrada para milhares de refugiados na Europa.....	115

Figura 27. Cena de “Escolha de Sofia” (1982).....	120
Figura 28. Cena de “O encouraçado Potemkin” (1925).....	121
Figura 29. Instalação “F Lotus” (2016) no palácio Belvedere, em Viena (Áustria), expõe coletes salva-vidas abandonados por refugiados em Lesbos.....	122

Sumário

1	Introdução.....	10
1.1	Apresentação.....	10
1.2	Notas introdutórias de uma jornada.....	11
2	Fundamentação Teórica.....	20
2.1	O sujeito e o estrangeiro na psicanálise.....	20
2.2	A realidade, o real e a obra.....	28
2.3	Intersecções entre psicanálise, arte e política.....	31
3	Ancoragens em Territórios Metodológicos.....	37
4	Compêndio de Artigos.....	45
	Artigo 1 - Políticas do Método: Pesquisa entre Psicanálise e Arte.....	46
	Artigo 2 - Travessias Artísticas de Ai Weiwei: Um olhar psicanalítico sobre o sujeito e o estrangeiro na obra Lei da Jornada.....	67
	Artigo 3 - As utopias de Ai Weiwei: objeto <i>a</i>, arte e política.....	91
5	Travessias que Restam.....	114
	Referências.....	126

1 Introdução

1.1 Apresentação

Escrever é como desenhar, só que com letras.

Almodóvar (2019).

Início a escrita dessa pesquisa no singular, negritando que tal singularidade se refere ao que é polifônico, soprado por vozes, afetos e desejos que mobilizam a criação – criação que é desenho com letras (amarração entre palavra e imagem), como destaca o personagem Salvador de Dor y gloria (2019), filme do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Pulsando nessa escrita, há um sujeito que endereça palavras a Outro e se perde nos territórios da linguagem, nas derivas semânticas, descobertas teóricas e rotas que se (re)velam. Um desejo me constitui, atravessa-me, excede-me, move-me a ler, pensar e articular os pressupostos da teoria psicanalítica, exercitando sua extimidade.

Minha relação com a psicanálise tem uma história, mas historicizá-la por completo não cabe aqui. Discorro sobre fragmentos mnêmicos que me afetam, como por exemplo, as leituras que realizei durante a primeira graduação, no curso de ciências biológicas. Li Nietzsche, Schopenhauer, Dostoiévski e existencialistas como Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, leituras extraclases que marcaram meu percurso intelectual e direcionaram meu desejo epistemofílico a novas caminhos. Por meio dessas leituras, cheguei a Freud. Tive o primeiro contato com as obras do autor na leitura do livro “Mal-estar na civilização” (1930).

Freud levou-me à segunda graduação: psicologia. A leitura de verão, no final da primeira graduação, convocou-me a mergulhar no inconsciente e vislumbrar em mares turvos a parte imersa do iceberg¹. Na escrita do meu trabalho de conclusão de curso, estabeleci uma interlocução entre psicanálise e política, em um período que o país vivia uma forte polarização ideológica. Período marcado pela intolerância, pelo recrudescimento de pensamentos moralizantes que incidiram sobre diversas esferas da sociedade, fomentando olhares unívocos e inquisitórios sobre as ciências e as artes. Período que não cessou, pois no momento que escrevo, ainda vivemos seus desdobramentos sob a forma bruta de um fascismo neoliberal que maneja de modo genocida a pandemia provocada pelo Coronavírus.

¹ Refiro-me à comparação de Freud (1895/1996) entre o inconsciente e a parte submersa do iceberg, e o consciente e a parte emergente.

No primeiro ano da minha formação em psicanálise, pude aprofundar meus estudos em psicanálise, política e arte, debruçando-me sobre suas especificidades e extimidades. As articulações entre esses campos assumiram, ao meu ver, a função de um gesto político mais alinhado à ética da psicanálise (ética do sujeito e do desejo), pois propiciaram maior abertura para: refletir sobre o inextrincável enlace entre clínica e cultura; interrogar as fronteiras espaciais e temporais que engessam o pensamento e provocam sofrimento; desenvolver uma escuta mais atenta aos ditos e não-ditos da cultura.

Na jornada (significante que acompanhará essa produção) promovida pela instituição de psicanálise a qual me vinculo como psicanalista em formação discutiu-se, em 2018, o tema do narcisismo das pequenas diferenças. Nesse evento, tive contato com uma psicanálise operacionalizada na escuta e atendimento de pessoas em situações de vulnerabilidade social. O debate sobre as questões psicossociais dos refugiados, em especial, me mobilizou. As razões dessa mobilização me escapam. Em parte, falam do meu desejo de emigrar em virtude do autoritarismo político que se instaura no país. Falam de uma necessidade de encontrar refúgio em algo que se possa chamar temporariamente de lar – um refúgio transitório que encontro na psicanálise, nas artes, nos debates políticos e filosóficos e, possivelmente, em novos amores e continentes. Há um prazer no reencontro que é indissociável da perda. Experimentar a estrangeiridade pode ser fascinante - desbussolar-se, perder as coordenadas do que chamamos “eu”, para novamente encontrá-las em pontos incertos, enigmáticos, em Outra cena.

Na sequência, me detenho a introduzir a dissertação. Passo a pluralizar a escrita: a primeira pessoa do singular torna-se primeira pessoa do plural, evidenciando as vozes e olhares que constituem este processo criativo. Com o pensamento, procuro organizar ideias no diálogo com os teóricos e com o objeto de pesquisa. Com o inconsciente, transindividual, me enredo e me transferencio ao tema de trabalho, buscando sustentar o desejo pela produção, instigando o leitor a refletir, problematizar, desejar e criar.

1.2 Notas introdutórias de uma jornada

Essa dissertação ancora-se nas possibilidades de enlace entre psicanálise, arte e política. Em seu desenvolvimento, debruçamo-nos sobre as obras do artista contemporâneo Ai Weiwei (Figura 1), reconhecido por seu ativismo em questões políticas e humanitárias. Desde 2015, o artista tem se dedicado a produzir obras tocantes à atual crise dos refugiados. Obras sobre as quais promovemos as discussões e reflexões dessa pesquisa.

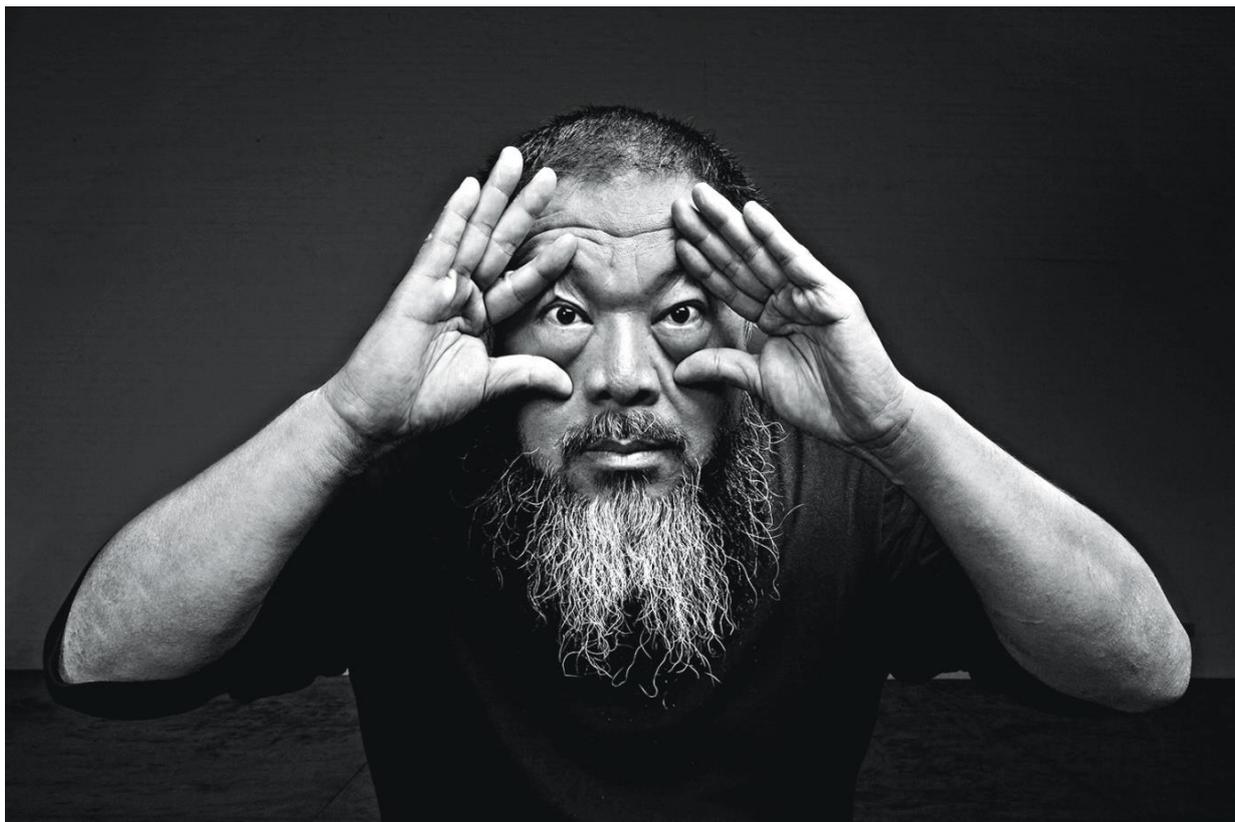


Figura 1. Ai Weiwei (1957-atualidade).

Fonte: © Ai Weiwei Studio / Divulgação.

Dentre as principais obras de Ai Weiwei relativas à crise global dos refugiados, destacam-se o filme-documentário alemão *Human Flow (Fluxo Humano)* (2017) (Figura 2) e a obra *Law of the Journey (Lei da Jornada)* (Figura 3). O documentário, escrito, produzido e dirigido pelo artista, retrata a crise dos refugiados em 23 países como França, Grécia, Alemanha, Iraque, Afeganistão, México, Turquia, Bangladesh e Quênia. A outra obra trata-se de um bote de grandes proporções com bonecos infláveis sem rosto, simbolizando refugiados que atravessam o mar mediterrâneo. Lei da Jornada foi confeccionada em diferentes modelos e tamanhos, denominados pelo artista de protótipos. Ela já foi exposta em diversos países pelo mundo, impressionando o público por seu tamanho (Dantas, 2018).



Figura 2. Cena de Human Flow (2017). Refugiados atravessam o Mediterrâneo.

Fonte: Weiwei (2017).

Ai Weiwei nasceu em Pequim, no ano de 1957. No período de seu nascimento, seu pai Ai Qing, poeta politicamente engajado, foi enviado para campos de trabalho forçado na área rural do norte da China, acusado de ser direitista pelo regime de Mao Tsé-Tung. No período da Revolução Cultural, em 1966, Ai Qing é enviado a uma fazenda para se submeter a uma “reforma de pensamento” por meio do trabalho forçado. Ai Weiwei esteve exilado com o pai e presenciou cenas marcantes como a queima de livros de Ai Qing e diversos episódios de humilhação. Aos 17 anos, Ai Weiwei retorna à Pequim. Nesse período, começa a estudar animação. Pouco depois, muda-se para Nova York para estudar arte e design. Em 1993, retorna à China e passa a executar projetos artísticos e arquitetônicos. Em 2005, Weiwei cria um blog onde reflete sobre arte, vida e política, sobretudo a política de seu país. Criador de obras politicamente questionadoras, o artista passa a ter alguns problemas com o governo chinês. No ano de 2010, sofre prisão domiciliar (Dantas, 2018).

Após uma série de embates com o governo, onde muitas críticas e expressões artísticas de Ai Weiwei emergiram, no ano de 2015, o artista recupera seu passaporte e viaja para diversos países, acompanhando a situação dos refugiados, período em que produziu várias obras acerca da atual crise migratória. (Dantas, 2018). No ano de 2018, o artista expôs no Brasil pela primeira vez. Essa exposição ocorreu na Oca (Parque do Ibirapuera), em São Paulo. No ano de 2019, ele

volta a expor no país em três ocasiões, no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba e no CCBB, na cidade do Rio de Janeiro. Suas exposições no país foram intituladas *Ai Weiwei Raiz* e são, em parte, fruto da imersão cultural do artista no Brasil, trazendo além de obras inéditas produzidas aqui, muitas de suas obras políticas já consagradas (Brito, 2019).



Figura 3. Law of the Journey (2016) em Praga. Medida: 70 metros de comprimento. Contém 258 figuras humanas.

Fonte: Ai Weiwei / National Gallery Prague In: Artpil (2017).

Ressaltados alguns aspectos da vida e obra do artista, introduzimos na sequência alguns aspectos teóricos da dissertação. No corpo da pesquisa, utilizamos pressupostos psicanalíticos propostos por Freud e Lacan, aproximando-os de outros campos teóricos. Buscamos estabelecer um diálogo com autores da psicanálise, filosofia, teoria da arte e política, destacando, no âmbito internacional: Georges Did-Huberman, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Slavoj Žižek e Walter Benjamin, e no âmbito nacional: Ana Marsillac, Edson Sousa, Miriam Debieux Rosa, Tânia Rivera e Vladimir Safatle. As reflexões desses autores nos bussolam nesse processo de escrita, acompanhando-nos em derivas e ancoragens teóricas.

De forma a dar inteligibilidade ao que propomos, é fundamental destacar que a psicanálise, desde o início da jornada freudiana pelo inconsciente, é atravessada pelos encontros e possibilidades de enlace. Sua teoria é construída por aproximações e pela permeabilidade ao campo das artes, da política, da mitologia, da literatura, da antropologia, da filosofia. Ana Costa (2008) refere-se às bordas do campo da psicanálise como litorais, pois se constituem a partir de encontros, interfaces com outros campos em uma relação de *extimidade* - termo criado por Lacan que denota uma torsão entre dentro e fora, onde o que é íntimo (próprio) é também externo.

A definição de Costa remete-nos à afirmação de Freud (1921/1996) de que uma psicologia individual é, também, uma psicologia social. Freud recusa a divisão indivíduo-sociedade, a partição psicologia individual-social, e afirma uma concepção biopsicossocial. Sua teoria e práxis operam a partir de uma concepção dinâmica, demonstrando que o psiquismo é mutuamente influenciado pela sociedade (Rosa, 2004).

A psicanálise, desde os primeiros escritos de Freud, situa-se em uma espécie de zona indefinida em relação à estrutura do pensamento filosófico e científico de seu tempo. Freud, a despeito da preocupação com o rigor técnico da clínica e com o estatuto científico da psicanálise, mantinha-se permanentemente aberto às diversas questões da cultura que convocavam sua escuta e produção. Muitos de seus textos são de difícil classificação, pois apresentam um caráter subversivo no gênero literário e científico. Neles, o autor dialoga fluidamente com áreas do saber comumente menosprezadas por seus pares da comunidade médica, como a estética, a literatura e a mitologia.

No que concerne à aproximação que mais nos interroga nessa pesquisa: entre criação e psicanálise, podemos destacar algumas incursões realizadas por Freud no campo artístico, como sua análise da vida/obra de Leonardo da Vinci, Michelangelo ou das produções literárias de Sófocles, Dostoiévski, Shakespeare e E. T. A. Hoffmann. Tania Rivera (2005) sinaliza, ainda, para uma aproximação histórica e conceitual entre a teoria freudiana e a arte moderna emergente no século XX. A obra de arte moderna é instável, coloca o olhar em perspectiva. De maneira complementar, na psicanálise, o sujeito representado pelo olhar perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, o *eu* não é mais senhor em sua própria casa. O *eu* está dividido e o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, dando a ver sua fragmentação.

O descentramento do sujeito efetuado pela arte moderna, tal como destaca Rivera (2005), é intensificado pela arte contemporânea, campo artístico onde as criações de Ai Weiwei situam-se, sobretudo por romperem com a concepção de obra e voltarem-se de forma intens às

questões sociais de seu tempo. Fayal, Lhullier e Marsillac (2017) destacam que, contrapondo-se ao elitismo e às regras rígidas de escolas e movimentos artísticos do século XX, a arte contemporânea se distancia das tradições modernas e busca sustentar uma posição política mais direta em relação às guerras, ao autoritarismo, as desigualdades e ao individualismo. O artista contemporâneo busca romper com a fetichização das obras de arte, driblando as estratégias políticas de controle e apaziguamento de suas críticas.

A arte contemporânea emerge trazendo um olhar mais sensível e crítico às questões sociais do seu tempo, permitindo novas perspectivas sobre o artista, a obra e o próprio espectador, convocado mais ativamente a compor os sentidos da criação e contribuir em seus agenciamentos e tensionamentos estético-políticos. Sua possível literalidade, bem como sua inserção mais assertiva e frequente no espaço público, tendem a borrar as barreiras artificiais entre realidade e ficção, podendo aproximar de modo mais direto o espectador do campo de sensações, afecções e proposições tencionadas pelo artista (Tassinari, 2001). Conforme Marsillac (2011), “perceber a composição singular do encontro, a solução formal criada pelo artista e deixar-se afetar por ela, produz uma subjetividade política. As ações que criam zonas de tensão e deslocam as certezas têm a força de gerar novas realidades (...)” (p. 62).

Historicamente, podemos demarcar o início da arte contemporânea na década de 1960. Ela surge contrapondo-se aos modelos vinculados à arte moderna. Rompendo com a estrutura das escolas e dos manifestos (comumente arraigados a uma escola ou a um modelo mais delimitado de pensamento e criação) a arte contemporânea visa fomentar uma arte em rede, pressupondo a circulação da informação e o embaralhamento das fronteiras entre artista, obra e espectador, bem como entre diferentes técnicas, modelos e campos (Marsillac, 2018). Ela subverte os limites que outrora definiam a arte e a não-arte e, em certa medida, aproxima-se da concepção estética proposta por Freud em seu texto sobre o *Das Unheimliche* (1919/2019) como uma qualidade do sentir – sentir composto por palavras, imagens, corpos e afetos, balizados pelo espaço-tempo imanente à criação artística. Mais do que um primor da técnica, um acabamento da forma ou uma classificação da obra – em, por exemplo, artes plásticas, poesia, literatura, performance, cinema ou música – a obra de arte contemporânea busca engendrar experiências estéticas que desacomodem sentidos e promovam a liberdade de expressão em uma rede de criação.

Guiando-nos pela teoria e pelo método psicanalíticos, não buscamos as verdades que subjazem nas obras ou as intencionalidades do autor, mas, por meio de noções metapsicológicas, bem como por possíveis ancoragens da psicanálise em territórios êxtimos,

perscrutamos os significantes que orbitam as criações sob análise, sinalizando questões de um tempo e as imbricações entre arte, subjetividades e pólis.

Partimos da premissa de que, para além da conscientização de uma crise social e política, as criações de Weiwei investigadas, operam sobre o que é da ordem do inconsciente, do que está velado nos enunciados e imagens que buscam dar contorno à realidade. Tomamos sua arte como um dispositivo capaz de revelar afetos inauditos, estranhamentos, implicar sujeitos em questões políticas, abrindo vértices de sentidos e ensejando tessituras de realidades. Lembrando que para a psicanálise (Lacan, 1992; Žižek, 1996), realidade e ficção não se excluem, posto que a realidade enquanto campo dos sentidos enquadrados por discursos e bordas, é tecida pelos mesmos fios de linguagem (simbólico) e imagens (imaginário) que compõem o ficcional. Em contraposição à realidade, ponto que é o seu núcleo inominável, lugar do impossível e do traumático, está o real.

Essa pesquisa justifica-se pelas suas possibilidades de produção de conhecimento para a psicanálise – na categoria de dispositivo de escuta clínica, social e episteme – em interlocução com o campo das artes, da política e, sobretudo, para seus pontos de intersecção, contribuições mútuas em dimensões que lhes constituem e excedem.

No encontro com as obras do artista, somos tocados por uma questão social, econômica, política e cultural pungente na contemporaneidade: “a crise global dos refugiados”, o que nos leva a apresentar algumas conceituações e dados concernentes a ela. De acordo com a Agência da ONU para refugiados (ACNUR, 2019): refugiadas são pessoas que se deslocaram de seu país por razões de ordem persecutória, fundadas por questões de raça, religião, nacionalidade, pertencimento a um grupo social, posição política, violação dos direitos humanos generalizada e conflitos armados.

Atualmente, o número aproximado de refugiados é de 25 milhões de pessoas. Somam-se a esse número, aproximadamente 41 milhões de deslocados internos, ou seja, pessoas que não atravessaram a fronteira de seu país, e 3,5 milhões de pedidos de refúgio, totalizando 70 milhões de pessoas forçadas a se deslocar no mundo (ACNUR, 2019).

Conforme notícia do Deutsche Welle (DW, 2015):

A Anistia Internacional acusou a comunidade internacional de um "fracasso vergonhoso" diante do que chamou de "a pior crise de refugiados desde a Segunda Guerra Mundial", em relatório divulgado nesta segunda-feira (15/06). Segundo a ONG, esse fracasso condena milhões de pessoas a um sofrimento insuportável e leva milhares à morte.

A psicóloga Lucienne Martins-Borges (2013) explica que o refugiado se diferencia do migrante voluntário (pessoa que parte de seu país de maneira planejada), já que seu processo de deslocamento, geralmente forçado por questões sociais como guerras, perseguições políticas e violações dos direitos humanos, é repentino e sem planejamento, implicando um abandono forçado de vários fatores de reconhecimento como o emprego, os vínculos afetivos, componentes da cultura local, etc. “Essas partidas não-planejadas, e muitas vezes não-desejadas, são frequentemente tomadas por um sofrimento psicológico diretamente ligado ao traumatismo ao qual foram submetidos no período pré-migratório e migratório (violências diversas, tortura, testemunhas e vítimas de massacres, morte de parentes, amigos)” (p. 152). Essas diferenças não apenas distinguem teoricamente dois tipos de migração - voluntária e involuntária - mas sinalizam elementos ambientais, modos de sofrimento e trabalhos psíquicos distintos. As violências presentes nos processos de deslocamento forçado deixam marcas no corpo e no psiquismo, comumente gerando traumas que demandam um complexo trabalho de elaboração.

Ante às experiências dos refugiados atravessadas pela morte, a dor da perda e a precariedade narrativa para historicizar o sofrimento, faz-se premente assumir uma posição ética. Como enfatiza Ai Weiwei: “Se você desviar o olhar, você é conivente” (Dantas, 2019). Desse modo, é premente escutar as vozes e observar as imagens perfiladas nesse fenômeno, perscrutar seus pontos obscuros, ensejando questões e desacomodações. Defendemos, a partir da ética psicanalítica, que este processo de reflexão, escuta e intervenção deve guiar-se por um horizonte de condições de vida mais equitativas e solidárias, onde o a palavra possa circular e o sujeito advir. Como nos fala Edson Sousa (2013): “Temos o compromisso com nosso tempo e o dever de colocar palavras lá onde larvas e lavas devoram a linguagem”. (p. 390).

Coadunando-se a essa justificativa, ressaltamos que foi no período entre guerras, igualmente marcado pela instabilidade econômica, o autoritarismo, a perseguição e o deslocamento de grupos, que Freud escreveu obras cujos ecos do seu tempo são evidentes, demonstrando uma posição ética às perturbações e sofrimentos da cultura, em uma relação de responsividade (Bakhtin, 2008), permanente diálogo inacabado, resposta dialógica em constante construção aos enunciados e atos do outro. Em obras como *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), *O Futuro de Uma Ilusão* (1927a/1996), *Mal-estar na Civilização* (1930/1996) e *Moisés e o Monoteísmo* (1939/1996), o psicanalista discutiu as questões urgentes de seu tempo, oferecendo-nos a práxis para escutar questões que se repetem na cultura, gerando mal-estar, sofrimento, sintomas, mas, também, lampejos de criação e vias para elaboração.

Destacados esses aspectos, construímos a seguinte questão disparadora para a pesquisa: quais leituras as criações artísticas de Ai Weiwei tocantes aos refugiados podem ensinar sobre o sujeito, o estrangeiro, a pólis e a utopia?

Guiando-nos por essa questão, partimos dos elementos presentes nas obras de Ai Weiwei para refletiremos sobre os sintomas de nosso tempo (traumas, modos de sofrer, criar, se relacionar) e o mal-estar que é seu pano de fundo. Na esteira do que propõe Didi-Huberman (2008, 2010), em consonância com o pensamento freudo-laciano, analisar as obras de arte como sintomas de um tempo demanda uma leitura anacrônica das mesmas, compreendendo que as criações apresentam elementos do passado (inconscientes e pulsantes) que se repetem na contemporaneidade (tanto no campo da arte, quanto no campo mais amplo da cultura: sociedade, política, economia), fornecendo, assim, chaves de leituras para o que resta a ser escutado, dito, elaborado.

A pesquisa tem como escopo geral a análise e discussão sobre o sujeito e o estrangeiro a partir das obras do artista contemporâneo Ai Weiwei, sobre as quais desdobramos e articulamos conceitos que aproximam os campos da psicanálise, arte e política. A dissertação está dividida em um capítulo de fundamentação teórica, um capítulo sobre método, três artigos articulados entre si e uma conclusão. Cada artigo possui seus objetivos elencados.

No primeiro artigo, intitulado “Políticas do Método: Pesquisa entre Psicanálise e Arte”, desdobram-se aspectos da pesquisa psicanalítica nestes campos, buscando ressaltar e justificar metodologias de leitura de obras de arte contemporâneas em suas intersecções políticas. O segundo artigo, intitulado “Travessias Artísticas de Ai Weiwei: Um Olhar Psicanalítico Sobre o Sujeito e o Estrangeiro na Obra *Lei da Jornada*” analisa a obra de seu título, procurando refletir sobre as relações entre público, obra e artista, sujeito e estrangeiro, evidenciando aspectos históricos e políticos dessas relações, bem como as camadas de sentidos e críticas presentes em *Lei da Jornada*. O terceiro artigo: “As Utopias de Ai Weiwei: Objeto *a*, Arte e Iconoclastia” busca aproximar o conceito laciano de objeto *a* da noção de utopia iconoclasta e da arte contemporânea, discutindo aspectos utópicos das obras *Passagem Segura* (2016), *Nascer do Sol* (2017) e *Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados* (2017).

Finalizamos com algumas considerações, intituladas “Travessias que Restam”, nas quais buscamos amarrar questões e conclusões de cada artigo, salientando a relevância da pesquisa e propondo novas articulações de modo a dar continuidade às análises, discussões e reflexões aqui suscitadas.

2 Fundamentação Teórica

Essa fundamentação visa dar subsídio ao corpo dos três artigos da dissertação, nos quais desdobramos os conceitos aqui apresentados, articulando-os às obras do artista. Ela é fruto de uma revisão de literatura narrativa realizada a partir das bases de dados Scielo (Scientific Electronic Library Online) e no Portal Periódico Capes, por meio da estratégia de busca com operadores booleanos *and* e *or* e as palavras-chave em língua portuguesa: psicanálise, arte, política, estrangeiro e refugiado.

De acordo com Cordeiro, Oliveira, Rentería e Guimarães. (2007, p. 429-430), em relação a outros tipos de revisão, a revisão narrativa apresenta:

(...) uma temática mais aberta; dificilmente parte de uma questão específica bem definida, não exigindo um protocolo rígido para sua confecção; a busca das fontes não é pré-determinada e específica, sendo frequentemente menos abrangente. A seleção dos artigos é arbitrária, provendo o autor de informações sujeitas a viés de seleção, com grande interferência da percepção subjetiva.

Resgatamos conceitos e noções de Freud e Lacan essenciais para a pesquisa, tais como: o sujeito, o outro/Outro, o estranho e o sintoma. Como forma de melhor situarmos os pressupostos teóricos, ela será dividida em 3 seções: 1) o sujeito e o estrangeiro na psicanálise; 2) a realidade, o real e a obra, e 3) as intersecções de psicanálise, arte e política.

2.1 O sujeito e o estrangeiro na psicanálise

*(...) Gosto, como os animais, das florestas e dos mares,
De me perder durante um tempo,
Permanecer a sonhar num recanto encantador,
E forçar-me a regressar de longe ao meu lar,
Atrair-me a mim próprio...de volta para mim.
(Nietzsche, 2011, p. 27).*

A pesquisa em psicanálise pauta-se em uma ética e em um *modus operandi* indissociados da concepção psicanalítica de sujeito. Isto posto, iniciamos esta seção com a indagação disparadora: qual é o sujeito da psicanálise? Para iniciar essa discussão, é importante

ressaltar que estamos falando a partir de uma leitura freudo-lacanianana. Seguimos as trilhas de Freud e prosseguimos no movimento de “retorno à Freud” (Cabas, 2010), realizado por Lacan - movimento caracterizado pela retomada da radicalidade da concepção de inconsciente defendida pelo pai da psicanálise.

A partir de Lacan, já em seus primeiros seminários, dedicados ao resgate e a uma releitura minuciosa dos escritos freudianos, aponta-se uma distinção entre sujeito e *eu (Ich)*. A noção de sujeito torna-se central no pensamento lacaniano, substituindo o uso de expressões genéricas utilizadas por Freud. Como afirma o psicanalista Antônio Cabas (2010), apesar de o sujeito ser uma referência constante nos textos de Freud, ele o é, apenas, implicitamente. Freud valeu-se sobretudo de termos correntes da filosofia de sua época como as noções de eu, indivíduo, de um si-mesmo. Foi Lacan quem redimensionou a noção de sujeito implícita nas obras de Freud, enfatizando-a na teoria psicanalítica.

Lacan (1986) afirma que: “o eu está estruturado exatamente como um sintoma. No interior do sujeito, não é senão um sintoma privilegiado. É o sintoma humano por excelência, é a doença mental do homem.” (p. 25). Partindo dessa afirmação, Safatle (2018) assinala:

Quando o próprio Eu aparece com sua organização psíquica como um sintoma privilegiado, não é possível falar de distinções entre personalidade e patologia. No limite, a psicanálise acaba por deixar de ser vista como mais uma psicoterapia focada na dissolução de sintomas, pois isso a levaria a anular uma dimensão fundamental da produtividade humana (p. 202).

Quinet (2012) assevera a partir de Lacan que o *eu* possui identidade, mas o sujeito, não. O sujeito é representado por significantes que se encontram no Outro - espaço psíquico de dimensão simbólica. O sujeito é aquilo que um significante (S) representa para outro significante (S’).

Em Lacan, o significante possui uma primazia sobre o significado. Ele adquire seu efeito na relação com outros significantes encadeados, representando e possibilitando a assunção efêmera do sujeito do inconsciente (Arrivé, 1994). Para Nasio (2005), o significante pode ser uma palavra, um gesto, o detalhe de um relato, um sofrimento, ou mesmo, um silêncio. Ele é todo elemento da linguagem que compõe uma cadeia, onde o sujeito se constitui perpetuamente.

Cabas (2010) nos sinaliza que o sujeito é um ponto de referência, carente de substância e materialidade. Ele é uma função, um efeito da linguagem. Só há sujeito (função) porque há significante (materialidade). O significante presume sempre um sujeito e não um significado. Em linhas gerais, o autor nos diz que há uma dependência entre a linguagem e o sujeito, de

modo que não haveria articulação significativa e passagem ao plano da significação sem o sujeito, assim como não haveria sujeito sem linguagem.

Lacan (1985), no seminário 2, valendo-se da célebre frase de Hamlet: “*to be or not to be*”, fala-nos que o sujeito só pode ser (ou não ser) na aposta, no jogo das diferenças - de presença e ausência. O sujeito transcorre numa oscilação, onde o ser só emerge a partir de um não-ser e o não-ser só se evidencia como testemunha de uma ausência. O sujeito emerge em um jogo, onde as regras já estão postas, o antecede enquanto estrutura simbólica organizadora: a linguagem.

Jamais se joga sozinho, pois há sempre outro a quem lanço minha questão: Ganhei? Perdi? Sou? Não sou? Em “Hamlet” (Shakespeare, 2004) Ofélia, Polônio e o rei estão escondidos (presentes-ausentes) no momento da icônica indagação proferida pelo príncipe. Contudo, talvez a suposta presença dessas personagens pouco importe, haja vista que a questão é lançada à deriva, dirige-se a um outro enigmático (Outro). “Ser ou não ser” ecoa, destaca-se da peça de Shakespeare, e de algum modo, por um caminho incerto, alcança seu(s) destinatário(s). Como afirma Lacan (1985): “Uma carta sempre chega a seu destino” (p. 258).

Lacan (1985) distingue a relação imaginária entre o eu e o outro, relação entre semelhantes, da relação inconsciente entre o sujeito e o Outro. Na relação imaginária, o sujeito acredita ser um eu que se comunica com outros *eus* imaginários, personagens reais com os quais se identifica e tal qual numa peça shakespeariana: admira, teme, hostiliza, simpatiza, tece acordos, trama, trai. Já o Outro, aquele a quem o sujeito questiona sobre o seu desejo, está separado desse pelo muro da linguagem.

O Outro, tanto inclui o sujeito na linguagem, já que é “tesouro dos significantes”, quanto o separa dela. A linguagem é opaca, nebulosa e, na medida em que não apresenta correspondência universal entre significante e significado, infunde sobre o sujeito um enigma, convocando-o a caminhar nas trilhas dos significantes. Lacan (1985), afirma que: “a linguagem serve tanto para nos fundamentar no Outro como para nos impedir radicalmente de entendê-lo.” (p. 308) e no seminário 16 (2008) assevera: “o Outro pode ser representado pela mãe, pelo pai, uma instituição, ou até uma ilha deserta.” (p. 293). O Outro não existe, ao menos não como personagens (*eus*) fixos. Como ente abstrato da cultura, ele é o social indissociável do sujeito, como pontuara Freud (1921), que funda e precipita o sujeito.

Lacan (1999) assinala:

O desejo é uma coisa que se articula. O mundo no qual ele entra e progride, este mundo aqui, este baixo mundo, não é simplesmente um *Unwelt* no sentido de nele se poderem encontrar meios de saciar as necessidades, mas é um mundo onde impera a fala, que

submete o desejo de cada um à lei do desejo do Outro. A demanda do jovem sujeito, portanto, cruza com maior ou menor felicidade a linha da cadeia significativa, que está ali, latente e já estruturante (p. 194).

Para exemplificar a submissão do desejo do sujeito ao desejo do Outro, o filósofo e psicanalista esloveno Žilvož Žižek (2017), comenta o filme americano “A vida de David Gale”. O protagonista do filme, David Gale, professor de filosofia e ativista contra a pena de morte, é condenado à morte pelo homicídio de uma amiga. No desfecho da trama, descobre-se que a amiga tinha câncer e havia se suicidado na frente de David. Ele, propositalmente, deixa-se incriminar pelo assassinato dela como forma de denunciar o sistema penal norte-americano. A cena do suicídio da amiga havia sido filmada e, nos minutos finais do filme, é recebida em uma fita de vídeo pela repórter que investigava a vida de David. Žižek argumentará que o filme fracassa ao endossar uma ética do autossacrifício radical pelo bem dos outros, pois o envio da fita para a repórter demonstra que David precisa de um reconhecimento simbólico de seu ato. A análise do filósofo nos dirige à constatação de que não há ato solitário ou gratuito, pois onde houver linguagem - e suas perfilações em regras, ideais e sentidos - haverá um Outro para o qual o sujeito dirige uma mensagem e a encena.

Tania Rivera (2018), reflete sobre o sujeito, o eu e o outro/Outro na performance. Ela dirá que é no ato, como um efeito da linguagem artística, entre o eu e o outro, que o sujeito emergirá fugidamente. Assim como os povos pré-colombianos criaram as figuras de Nazca - Peru (Figura 4), para serem vistas apenas de altitudes elevadas, por um olhar Outro, a cena performática – corpo e ato – onde artista e espectador se confundem, se dão a ver a um Outro.



Figura 4. Figura da aranha em Nazca - Perú. Medida: 42 metros de comprimento.

Fonte: Carvalho/Uol (2021).

À guisa de ilustração, podemos pensar no sujeito como o migrante que vislumbra a terra prometida no horizonte. Ele enxerga um contorno irregular, informe. Essa aparição, derradeiro ponto da jornada, prenúncio de um território onde ele poderá fixar raízes, é o Outro, cujos traços nos dão pistas do desejo, indicam sua direção. Mas se há Outro do Outro, inelutável constatação do *infans* de que a mãe deseja Outra coisa para além de seu próprio desejo (Lacan, 1999), o fim torna-se meio, a jornada prossegue.

Partindo das discussões acerca da relação eu-outro e sujeito-Outro, podemos embarcar “rumo ao estrangeiro” - expressão cujo sentido denota um deslocamento no espaço, uma trajetória em terras estranhas - mas que em psicanálise assume, também, outra dimensão. A experiência da estrangeiridade, na teoria psicanalítica, não necessita, prioritariamente, de novos espaços, de transições geográficas ou culturais, pois ela já se dá no corpo, no contato do eu com algo que lhe é íntimo e estranho (êxtimo): o inconsciente. O enunciado de Freud (1917/1996): “o ego não é mais senhor em sua própria casa.” (p. 153), o terceiro golpe desferido contra o homem após a revolução copernicana e o darwinismo, provoca uma constatação incômoda no raiar século 20: somos intrusos na nossa própria casa, estrangeiros em relação a nós mesmos.

Sousa (2013) discorre:

(...) nem sempre somos capazes de reconhecer o estrangeiro que nos constitui. Tal condição aparece quando ousamos mudar de posição, ou seja, quando produzimos um deslocamento que permita uma interrogação sobre o lugar. Portanto, isto acontece sempre que cruzamos a fronteira de um território e nos deparamos com uma outra língua que balbuciamos, como se recuperássemos o infantil que sempre nos habita. Somos perfurados por um inconsciente que nos habita e que não nos deixa esquecer que o estrangeiro não está do outro lado da fronteira, mas deita em nosso leito e nunca nos abandona (p. 386).

Caterina Koltai (2000), com base em Lacan, atenta para os fundamentos de ordem imaginária e simbólica essenciais para a compreensão das experiências de estrangeiridade. Ela nos fala da incidência do simbólico - a alienação inconsciente ao discurso do Outro - sobre o imaginário - a alienação e construção do eu em relação à imagem do outro - elucidando que a percepção da diferença, marca da estrangeiridade do outro, não pode ocorrer apenas no plano imaginário, haja vista que é necessário um discurso, um universo simbólico que aponte as semelhanças e diferenças. O simbólico, por meio do qual se estabelecem os pactos de

convivência, os laços sociais, atua como um motor das paixões do eu: o amor, o ódio e a ignorância, ora apaziguando-as, ora potencializando-as.

O simbólico, com sua estrutura significante, é aquilo que vem emoldurar um quadro, dar contorno e valor à imagem, limitando a realidade a certas marcas e medidas, mas também a expandindo, abrindo seus planos e sentidos. Quando o ex-presidente dos Estados Unidos Donald Trump fala que há muitos imigrantes mexicanos em seu país ou quando brasileiros atacam refugiados venezuelanos em Roraima, face à “desordem” e o “excesso” que eles representam, percebe-se que há uma estrutura discursiva incidindo sobre uma imagem (a imagem dos imigrantes). Em ambos os exemplos, há um referencial simbólico que designa o “estrangeiro indesejado, desordeiro, perturbador” na imagem dos imigrantes, assim como aponta sua proporção com significantes como “muitos”, “demais”, etc.

No que concerne às reflexões basais da psicanálise acerca da vida em sociedade, seus impasses e paradoxos, os textos “O mal-estar na civilização” (1930) e “Psicologia das massas e análise do ego” (1921) despontam como referências essenciais. O primeiro, cujo teor e o tom são considerados pessimistas por muitos, foi escrito por Freud² com uma tônica hobbesiana, evidente na citação “*Homo homini lupus*”³ (p.116). Na obra, o psicanalista discorre sobre a tendência do homem a explorar, expropriar, infligir sofrimento ao outro. Ele afirma, ainda, que o sofrimento humano emana de três fontes: da fragilidade e a decadência do nosso corpo, da inexorabilidade destrutiva da natureza e das nossas relações sociais - sofrimento que cremos, ingenuamente, poder evitar.

Uma visão menos pessimista de Freud (1921) sobre as relações humanas, foi introduzida anos antes em “Psicologia das massas”, onde, tomando como exemplo uma metáfora de Schopenhauer, ironicamente um filósofo pessimista, ele reflete sobre as nuances afetivas dos laços sociais. Na metáfora, porcos-espinhos precisam aproximar seus corpos para se protegerem do frio glacial. No entanto, o que parecia ser a solução mais adequada, torna-se um problema, pois inevitavelmente eles começam a machucar uns aos outros com seus espinhos. Essa situação os leva novamente a se distanciar e se reaproximar até encontrarem uma distância adequada. A metáfora aponta a necessidade humana de fazer laços, agregar-se, assim como conota os sofrimentos inerentes a esse enlaçamento. Todavia, ela não deixa de lançar luzes sobre as possibilidades, mesmo que efêmeras, de experimentar a felicidade com o outro. Em Freud, a

² Se considerarmos que no período, Freud era um judeu na antecâmara do inferno nazista, tal pessimismo torna-se perfeitamente justificável.

³ Tradução: O homem é o lobo do homem.

convivência com a diferença, condição *sine qua non* para a cultura, nos impõe sacrifícios, regulagens e reflexões éticas em um inexorável percurso de encontros com o estranho/estrangeiro que nos é constituinte.

No texto “O Estranho” – *Das Unheimlich*⁴ - Freud (1919/1996) analisa a etimologia e as significações dessa inquietante palavra por meio da obra “Homem de Areia” de Hoffmann. Discorre sobre o estranho/estrangeiro que nos habita ou, o estrangeiro que somos em nossa própria casa. Partindo das definições do adjetivo *heimlich*: “aquele que pertence à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso” (p. 240), Freud afirma que a palavra se dirige à ambivalência, chegando a coincidir com seu oposto: *unheimlich*, o qual ele classifica como subespécie de *heimlich*.

Freud (1919) nos fala que em hebreu e árabe, *unheimlich* significa demoníaco, horrível, o que nos leva a refletir sobre o fascínio que temas como a possessão demoníaca, associados a uma estética grotesca - levadas ao paroxismo em filmes como *O Exorcista* (1973) - provocam na cultura. O autor pontua que entre os tipos de estranheza que mais se destacam, temos o fenômeno “duplo”, essa estranha sensação de ver-se numa exterioridade que põe em xeque a estabilidade egóica, em um processo de “duplicação, divisão e intercâmbio do eu.” (p, 252), ou de experienciar situações que já vivemos, nos defrontando com uma temporalidade inconsciente, distinta da temporalidade percebida pela consciência.

Freud (1919) analisa que o duplo é percebido como um objeto de terror por refletir aquilo que recalamos em nossa história, evidenciando uma imagem perturbadora de nós mesmos. Encontramos ressonâncias do encontro com o recalcado no eterno retorno de Nietzsche (2011), no qual, um demônio afirma que a vida, tal como a vivemos, iremos vivê-la eternamente - ideia que de maneira similar, encontramos subjacente na tese de compulsão à repetição.

No mesmo texto, Freud (1919) relata uma experiência particular de estranhamento. Quando estava viajando de trem, um solavanco fez a porta do banheiro abrir, e lá dentro, ele enxergou um senhor cuja imagem não lhe agradou. Só depois, ele percebeu que esse senhor era sua imagem refletida no espelho. Encontramos ecos desse exemplo no filme “Face a Face” (1976) (Figura 5), de Ingmar Bergman. Nele, assistimos a história de uma médica, interpretada por Liv Ullmann, aterrorizada pela aparição alucinatória de uma velha senhora. À medida que essa senhora começa a aparecer com mais frequência, a personagem mergulha em uma crise

⁴ No português, a expressão/título tem algumas traduções, tais como: o estranho, o estranho-familiar, o inquietante, o infamiliar.

histórica, chegando a ser internada. No final do filme, descobrimos que essa velha senhora era ela mesma, em uma espécie de projeção aterrorizante de seu futuro.



Figura 5. Cena de Face a Face (1976).

Fonte: Bergman (1976).

Em vários momentos do texto freudiano, observamos referências aos contos de fadas e de terror, a experiências inomináveis e desconcertantes, mostrando que o fenômeno do estranho nos lança para um limite entre a realidade e o universo fantástico, surreal, cujos efeitos reverberam nas produções estéticas e, ao encontro dos fenômenos analisados na psicopatologia da vida cotidiana, interrogam a razão do homem moderno e suas possibilidades de controlar a realidade.

De forma a fecharmos essa seção, apontamos que a função do estrangeiro em psicanálise está, desde seu advento, no conceito-chave do inconsciente. Os sintomas das chamadas históricas, historicamente atribuídos ao oculto, a entidades místicas e estrangeiras, convocaram Freud a escutar as formações do inconsciente que nos descentralizam e alijam de nós mesmos. Constatamos que a estrangeiridade incide nas relações imaginárias entre o eu e o outro, nós e eles, articuladas à relação do sujeito com o Outro, tecendo nossas tramas, redes e laços sociais. Estamos submetidos a uma perene assincronia entre o eu e o sujeito, pois ao passo que o “eu” está captado pela imagem, em um território com fronteiras bem delimitadas, o sujeito é um eterno viajante, aparição efêmera no horizonte da linguagem.

2.2 A realidade, o real e a obra

“O fictício efetivamente, não é por essência, o que é enganador, mas propriamente falando, o que chamamos de simbólico”.

(Lacan, 2008, p. 22).

Slavoj Žižek (1996), desdobrando o entendimento lacaniano de que a realidade é ficcional, afirma que seu fundamento está na “fantasia ideológica”. Subvertendo conceitos e colocando em diálogo marxismo e psicanálise, o autor assevera que a realidade só pode ser compartilhada pelos sujeitos, na medida em que se estrutura a partir de mecanismos ideológicos. Os enunciados e atos que tecem as teias ficcionais da realidade precisam parecer naturalizados, espontâneos, como se a realidade (econômica, social, política) sempre tivesse sido essa, e como se as eventuais mudanças de paradigmas e rearranjos sociais, se assentassem em uma realidade bruta, inalterável, atrelada a uma subjacente verdade do mundo.

Žižek (1996) afirma, ainda, que:

O sujeito (\$) é captado pelo Outro através de um paradoxal objeto causa do desejo em meio a isso, (a), mediante o segredo supostamente oculto no Outro: $\$ \diamond a$ - a fórmula lacaniana da fantasia. Que significa, mais exatamente, dizer que a fantasia ideológica estrutura a própria realidade? Expliquemos isso partindo da tese lacaniana fundamental de que, na oposição entre o sonho e a realidade, a fantasia fica do lado da realidade: ela é, como certa vez disse Lacan, o suporte que da coerência ao que chamamos “realidade” (p. 322).

De acordo com Lacan (2008): “tudo o que é recalcado no simbólico reaparece no real” (p. 311). O real é, portanto, aquilo que não está contido na linguagem. Žižek (1996) o compara à luta de classes, pois de maneira análoga, dá luz ao recalcado da ideologia (a mais-valia no caso da ideologia alemã), evidenciando a estrutura ficcional da realidade. Para ele, o real é a luta de classes por estar no espaço entre ideologias/realidades im-possíveis, não-todas.

No seminário 23, ao discorrer sobre a amarração dos três registros em nós borromeanos (Figura 6), Lacan (2007) afirma que o real só *ex-siste* – existe fora, como suposição – enodado ao imaginário, ao simbólico e retido por eles. Na amarração entre simbólico e imaginário, respectivamente linguagem e corpo, tem-se o sentido, do qual o real está forcluído. O real existe fora do sentido, assegurando a amarração dos três registros, haja vista que a consistência da linguagem e das imagens só se concretiza na *ex-sistência* do real. Uma realidade as comporta, dentro, na medida em que há um real, fora, *ex-sistindo*.

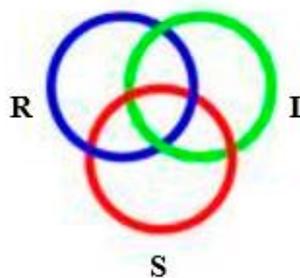


Figura 6. Nó borromeu de Lacan contendo os registros do real (R), simbólico (S) e imaginário (I).

Fonte: Lacan (2007).

A aproximação de realidade e estrutura ficcional encontra pontos de ancoragem em teorias estéticas ecoantes desde Aristóteles, possibilitando ler a produção e inserção das obras de arte como um fenômeno que se dá em zonas de intersecção, embaralhando pressupostos hegemônicos de realidade e ficção.

Platão, em seus ensinamentos, defende a existência de uma dimensão de formas perfeitas, compondo o que, associado à ideia, seria o verdadeiro, o “mundo real”. Esse mundo, denominado pelo filósofo de mundo das ideias, é apresentado como superior ao mundo em que vivemos e criamos, o chamado mundo sensível. Para ele, o mundo sensível seria permeado apenas por aparências e sombras, e a criação humana seria cópia enganosa, distante das formas e ideias perfeitas. Aristóteles, no que tange às discussões estéticas, distancia-se de seu mestre Platão, pois passa a conceber a arte como processo de recriação. Ou seja, em certa medida, para o filósofo, a obra seria partícipe das fundações da realidade (Mannion, 2010).

O filósofo Jacques Rancière (2009) razoa que a estética provoca uma indefinição entre realidade e ficção, de sorte que não há como pensarmos e expressarmos a realidade sem ficcioná-la. “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (p. 58). À maneira de Foucault (1996, 2004), Rancière procura tensionar a perspectiva de uma história oficial dos fatos. Os autores partem da concepção de que há um regime de verdade operando na seleção e organização de enunciados, de modo a construir discursos hegemônicos e obliterar ou desqualificar narrativas marginais aos cânones do saber. Equiparando as escritas singulares de história(s) à “história oficial”, Rancière embaralha os discursos e saberes canônicos com os marginais. Versões oficiais e extraoficiais dos fatos da realidade se inserem no mesmo regime de verdade, apontando, em nossa perspectiva, o caráter ficcional de qualquer realidade discursivamente construída.

A obra se constitui em um arranjo de espaços e tempos, ajuste e organização de imagens, sons e silêncios. O criador maneja objetos de um mundo sensível, de maneira à transformar realidades. A realidade é sempre aparência/sensibilidade, pois está contida no que se percebe pela materialidade da linguagem – rede significante. O que resta, o que não aparece na realidade, é da ordem do real.

Marsillac (2018), em diálogo com Freud, Lacan e Didi-Huberman, aproxima a obra de arte do sonho e do sintoma. Sintoma e sonho são fundados em um compromisso entre consciente e inconsciente, cujos mecanismos de regulação ocorrem nas redes significantes. Os sonhos são formados pelas atividades de condensação e deslocamento, termos que em Lacan, sob influência das teorias linguísticas de Roman Jakobson, tornam-se equivalentes à metáfora e à metonímia. Na criação dos sonhos, de maneira análoga à criação das obras de arte, os processos de metáfora e metonímia atuam na formação de imagens, que ora se cristalizam, ora se deslocam, direcionando-nos a outras imagens possíveis.

Encontramos ressonâncias dessa concepção no conceito de imagem dialética proposto por Walter Benjamin (1982/2007):

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas (p. 504).

Identificamos, também, reverberações desse enunciado na análise freudiana das fantasias presente no texto “O poeta e o fantasiar”. Nele, o psicanalista (1908/2015) discorre sobre as relações da fantasia com o tempo, destacando que sua construção se articula a três temporalidades inscritas no psiquismo: uma imagem do presente capaz de interpelar e trazer à tona um desejo do passado, geralmente realizado na infância, criando uma situação ligada a um futuro que se descortina como possibilidade de realização do desejo. “Ou seja, passado, presente e futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo” (p. 58).

As formações do inconsciente: sintomas, sonhos, atos falhos e chistes, possuem uma montagem *linguageira*, estruturada a partir de diferentes jogos e combinações de significantes (Eliá, 2004). Montagem que podemos observar de modo paralelo na produção das obras de arte, cujas combinações e inserções de materiais nos espaços se dão como uma montagem de significantes.

Marsillac (2008) expõe que pensar a obra como sintoma implica considerar o ato criativo na dimensão dos três registros: real, simbólico e imaginário. A imagem da obra nos interpela e convoca a representá-la, mas, paradoxalmente, também nos escapa, resiste à interpretação, nos lançando no universo do sem-sentido. Sustentada por metáforas e metonímias, a obra abarca tempos e memórias múltiplas, é sobreposição de imagens. Apresenta-se, simultaneamente, como diferente e repetitiva. Nesse sentido, conforme Bourriaud (2009): “O sintoma, a partir do momento em que se repete, funciona como refrão existencial.” (p. 135).

A obra se enlaça consciente e inconscientemente ao público, oportunizando uma (co)criação que envolve os fantasmas e intenções do artista e as fantasias e leituras dos espectadores. Como sonho, possui uma dimensão onírica, atmosfera produtora de estranhamentos, permeada por imagens ambíguas. Como sintoma, trata-se de uma estilística sem propriedade. Não pertence a um indivíduo, mas constitui e dá a ver o sujeito em discursos e imagens. Trata-se de um enclave entre o humano, sintomático humano⁵ e a cultura. A criação artística, nos arranjos intersubjetivos que promove, fura o real, construindo uma ficção-realidade, mas, também, é rasura na realidade, mostrando que ela é não-toda.

2.3 Intersecções entre psicanálise, arte e política

(...) arte e política têm em comum o fato de produzirem ficções. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum (Rancière, 2010, p. 53).

O artista sempre precede o psicanalista (Lacan 1965/2003).

Esta seção se dedica a investigar os pontos de ancoragem comuns entre psicanálise, arte e política. Permeando seus campos, perscrutaremos seus enclaves e intersecções, buscando promover diálogos e reflexões.

Nos primórdios da psicanálise, a limpeza da chaminé proposta por Anna O. (Bertha Pappenheim, célebre paciente de Breuer cujo caso Freud acompanhou de perto) estabelece um

⁵ Referência à obra “Humano, demasiado humano” de Nietzsche.

divisor de águas entre a catarse, enquanto método privilegiado, e a *talking cure* (cura pela fala) que se desdobrará no conceito/técnica fundamental da associação livre (Breuer & Freud, 1893-95/1996). Evidenciamos no dispositivo da associação livre, um ato político, posto que ele permitiu aos sujeitos da “moral sexual civilizada”, a confissão de seus desejos interditados pelos tabus culturais, bem como propiciou às mulheres, em uma sociedade eminentemente patriarcal e repressora, falar de sua sexualidade. Bertha, figura central para a psicanálise, tornou-se feminista e escritora, reforçando, no bojo da história do movimento psicanalítico, as ressonâncias da práxis psicanalítica na política e na arte.

Política, na concepção de Aristóteles (2009), é aquilo que ocorre na pólis, na esfera pública, em contraposição à esfera privada do lar e do indivíduo. Refere-se à comunidade, e seu objetivo é promover a felicidade comum aos cidadãos. Na leitura freudiana, como já destacado, a separação indivíduo-sociedade se desvanece e a promessa de felicidade esbarra em inexoráveis impeditivos da cultura, direcionando-nos para uma concepção mais ampla do conceito.

Safatle (2018) nos propõe considerar a política como um corpo constituído por corpos que se afetam (odeiam, amam, alegram-se e entristecem-se), concepção que permeia as teorias de Rousseau, Hobbes e Spinoza. Colocando essa leitura em diálogo com a psicanálise, o autor ressalta que o desamparo, afeto primordial e centralizador dos laços, é o verdadeiro propulsor da vida social. “Há de se insistir que não há política sem incorporação, pois só um corpo pode afetar outro corpo. Habitamos o campo político como sujeitos corporificados e, por isso, como sujeitos em regime sensível de afecção.” (p. 95). Vincular-se a outros implica ser afetado, estar assujeitado a predicações que nos aproximam e nos diferenciam, bem como sofrer desidentificações que nos permitem tecer novos laços.

Em Aristóteles (2009), vemos que o político se dirige ao cidadão, predicativo daquele que está englobado pela pólis. Na leitura psicanalítica proposta por Safatle (2018), além dos predicativos que nos definem nas teias do social: “cidadão, estrangeiro, imigrante, refugiado”, o político abarca a ausência de predicados, pontos onde nos indefinimos em relação ao outro. Em uma chave lacaniana, política pressupõe tanto os significantes que emolduram a realidade e nos enlaçam por meio de determinados arranjos sociais e ideológicos, quanto aquilo que não tem nome, permanece indefinido, inescrevível, mas que nos mobiliza a novos encontros.

Rancière (2009) discorre sobre uma dimensão estética na política e sobre uma esfera política na arte. Para o autor, os dois campos estão articulados a recortes de tempos e espaços, permeados por discursos que subscrevem o que pode ser dito e visto. Os dois campos comungam funções da palavra, do dito e do não-dito, do visível e do invisível.

O autor nos fala de três regimes vigentes na história da arte: o regime ético, o poético ou representativo e o estético. O primeiro regime coaduna-se às regras, normas, leis e virtudes de instituições e ideologias hegemônicas ao longo da história como o Estado e a Igreja, buscando representar e assegurar a manutenção de seus ideais. O regime poético ou da *mimesis* busca representar a realidade social e política de seu tempo, estruturando-se por hierarquias de qualidade moral e estética. Sob sua égide, instaura-se o estatuto das belas-artes. No terceiro regime, as potencialidades heterogêneas da arte passam a ser valorizadas em detrimento dos juízos de valores unívocos e dos cânones do saber artístico (Rancière, 2009).

O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado (Rancière, 2009, p. 35).

O regime estético, sobretudo a partir da arte contemporânea, fomenta uma permanente interlocução entre diferentes tempos e estatutos da arte, colocando em xeque alguns de seus antigos fundamentos. Os modos de fazer e as classificações habituais se dissolvem em nome da arte singular, desprovida de verdades e hierarquias. Posições e questionamentos políticos permeiam com mais frequência tanto a política interna da arte, quanto as temáticas às quais as obras dirigem o olhar do espectador (Rancière, 2009; Tassinari, 2001).

Rancière (2009) assinala: “(...) a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas.” (p. 37). Ao encontro dessa afirmação, cujo paroxismo podemos localizar na arte contemporânea, refletimos sobre a noção de contemporâneo proposta por Agamben (2009). O autor afirma que contemporâneo é aquele capaz de se distanciar de seu tempo, de forma a enxergar suas obscuridades e tautologias. O contemporâneo não pode coincidir plenamente com seu tempo, adequando-se aos ditames que estruturam sua realidade social, política, econômica e cultural, mas deve perceber, anacronicamente, as reverberações de tempos outros no presente.

O autor compara essa visão contemporânea às *off cells*, células da retina que são ativadas na escuridão, possibilitando-nos ver objetos que não veríamos na claridade. Ser contemporâneo, no sentido dessa metáfora, é aguçar o olhar para ver o que não é evidente, mas que pode se revelar no apagar das luzes: os elementos do passado que persistem, as repetições e as possibilidades de devir. Ao encontro dessa concepção, Rancière (2009) assevera que o regime estético não se opõe ao passado, buscando instaurar um regime fechado em novas regras, mas

hibridiza os regimes precedentes, instaurando um campo artístico poroso, onde as esferas da arte e da política são inseparáveis e passado e presente estão em conjunção.

Estamos no mundo em uma relação de des-conhecimento, em discordância conosco e com o presente. Ao procurarmos desvendar os enigmas de nosso tempo, nos deparamos inelutavelmente com opacidades, conteúdos paradoxalmente velados e revelados nos objetos da cultura (sobretudo os objetos de arte), os quais se mostram sinalizadores fugazes dos desejos, sintomas e traumas que constituem e enlaçam o ontem e o hoje (Rivera, 2018).

Rivera (2018) negrita que psicanálise e arte (principalmente a moderna e a contemporânea) dão a ver o sujeito do inconsciente, barrado e faltoso:

Isso que a psicanálise teoriza e promove, o descentramento do sujeito, a produção artística o efêua, em seu próprio campo, e mais agudamente (ou com outro relevo) a partir das décadas de 50-60. De modo que não se trata mais de tomar o artista em oposição complementar ao espectador, mas de conceber o sujeito como algo que se produz fugidamente entre os dois, graças a um certo arranjo situacional que é sempre um arranjo simbólico. Seja ele um dispositivo, uma ação, um conceito ou certa presença de um corpo, um objeto ou um lugar, ele deve estar em medida de convocar o sujeito e reconfigurar suas relações ao objeto. (Rivera, 2007, p. 19).

No esteio dessa reflexão, Marsillac e Sousa (2017) sublinham que psicanálise e arte contemporânea espelham a incompletude dos objetos de satisfação, evidenciando sua falta e o incontornável mal-estar que produz na cultura. O objeto é, essencialmente, o objeto perdido, organizador do sujeito desejante e das relações faltosas que ele estabelece. Os campos do ato analítico e do ato criativo, conforme os autores: “(...) produzem atos que rompem com os sentidos e com as estruturas lógico-discursivas, propiciando a criação de novos objetos.” (p. 324).

No tocante à relação entre obra de arte, seu tempo histórico e o espectador, o conceito de aura e seus desdobramentos, apontam-nos algumas possibilidades de reflexão e análise. Benjamin (1936/1987) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, desenvolve o conceito de aura, assinalando que: “a aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170). Operando sobre esse conceito, Didi-Huberman (2010) endossa que o objeto aurático se estende para além do que é visível, impondo-se a nós como imagens em constelação, figurando-se em movimentos de aberturas e fechamentos, aproximações e distanciamentos. Como obra do inconsciente, o objeto dessa natureza entrelaça-se em memórias involuntárias e tempos heterogêneos.

Para Bourriaud (2009), na arte contemporânea a aura não está contida na obra, mas nas relações que ela enseja. Sua origem e efeito são diversos da arte moderna, pois não buscam, unicamente, sustentar seu valor no universo representado pela obra ou na “qualidade estética”. A aura da arte contemporânea se apresenta em relações estéticas que operam nos espaços, tempos e subjetividades, criando efeitos comunitários. “A aura da arte contemporânea é uma associação livre.” (p. 85). O autor nos direciona a uma compreensão da condição aurática forjada nas relações entre subjetividades e obras. A aura não estaria fechada na obra, como um atributo inerente a ela, mas adviria, de maneira análogo ao sujeito, no enlace entre espectador, obra e artista.

Rivera (2018) ressalta que para Benjamin, a aura não está alojada exclusivamente na tradição ou na obra de arte, mas naquilo que ela evoca de singular no olhar, no aqui e agora. Para Benjamin, a condição aurática não deveria ser concebida a partir de uma perspectiva da genialidade do artista, mas no que ela promove no público, na forma como ela afeta subjetividades e relações.

A aura, no sentido da argumentação dos autores, emerge nos meandros da presença-ausência, no que é visível e invisível àquele que olha, apontando, como no processo de interpretação de um sonho, Outra cena, imagens a serem descortinadas. Algo como o que vemos na sequência do filme “Sonhos” (Figura 7) de Akira Kurosawa, onde um contemplador das obras de Van Gogh entra em uma de seus quadros e vai atravessando e transitando pelos demais. Nos planos, há uma conjunção de realidade e ficção, metonimizadas pictóricas que quebram os limites do enquadramento.



Figura 7. Cena do filme *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa. Homem transita pelos quadros de Van Gogh.

Fonte: Kurosawa (1990).

Ante o efêmero e o inacabado, índices do finito e do contingente, como a paisagem de verão nas montanhas contemplada por Freud e Rilke, adiante transformada pelo inverno e pela guerra (Freud, 1916/2015), um compromisso de memória, transmissão e criação se interpõem, convocando-nos a tecer com os fios da linguagem. Concluimos a seção com uma citação de Edson Sousa (2015, p. 329):

O artista e o psicanalista interpelam as lógicas de significação instituídas tentando abrir frestas nas formas compactas do que constituem o mundo e nossos sintomas, para que novos sentidos e novas imagens surjam. Freud sempre foi incansável nesta busca e cabe a nós dar continuidade a esta tarefa.

3 Ancoragens em Territórios Metodológicos

Nacionalidades e fronteiras são barreiras à nossa inteligência, à nossa imaginação e a toda sorte de possibilidades. (Ai Weiwei, 2019).



Figura 8. Ai Weiwei em campo de refugiados no documentário *Human Flow*.

Fonte: Weiwei (2017).



Figura 9. Cena de Human Flow. Ai Weiwei com grupo de mulheres palestinas na Faixa de Gaza.

Fonte: Weiwei (2017).

Iniciamos este capítulo com uma epígrafe do artista de forma a refletirmos sobre as incidências das fronteiras em diversos campos concernentes a essa pesquisa. Temos a temática dos refugiados – fronteira entre o cidadão e o estrangeiro, desdobrada a partir de uma visão cristalizada do eu e do outro – problemática que perpassa as criações de Ai Weiwei e essa escrita. Evidenciamos, ainda, as fronteiras entre os campos do saber que compõem o trabalho: psicanálise, arte e política, os quais buscamos articular em suas estranhas familiaridades, transitando por suas extimidades.

Negritamos que utilizar a psicanálise como método de pesquisa implica uma travessia singular, uma vez que não há um caminho estruturado *a priori* que nos permita deduzir de uma obra/fenômeno/discurso suas partes ou, tampouco compreendê-la como um todo. Nesse sentido, é importante destacar que a psicanálise não se pretende totalizante. Ela opera a partir de uma lógica do não-todo, do inacabamento, da multiplicidade de sentidos e leituras daquilo que se precipita do inconsciente, compondo e decompondo o que nos enlaça na cultura.

A pesquisa psicanalítica busca uma verdade, mas tal concepção de verdade se distancia da tradição filosófica-científica sustentada nos últimos séculos. Lacan (1992), nesse sentido,

questiona: “O que é a verdade como saber? É um enigma. Os dois têm a mesma característica que é própria da verdade – a verdade, nunca se pode dizê-la a não ser pela metade” (p. 36).

Marsillac (2011) destaca que o saber e a verdade em psicanálise estão separados. A verdade do inconsciente, motor do desejo e da singularidade, não pode ser apreendida pelo saber consciente. A verdade só existe enquanto estrutura ficcional e o saber é, invariavelmente, parcial.

Mezan (2002), em defesa da autonomia epistemológica da psicanálise em relação a outros campos de pesquisa, apoia-se no filósofo Gerard Lebrun. O filósofo defende que a originalidade de um saber implica uma racionalidade própria a ele. Não há um saber ou uma ciência, com seus pressupostos e técnicas, que possa se universalizar. Objetos de estudo inéditos demandam escolhas e procedimentos que caracterizam uma metodologia original, pensada e estruturada para leitura e conceituação desses objetos. Desse modo, a estrutura inconsciente, tal como desvelada e compreendida por Freud, situa-se como um objeto de estudo novo em seu tempo, inaugurando uma série de enunciados e procedimentos que irão compor o campo de estudos e pesquisa psicanalíticos.

No que concerne à pesquisa psicanalítica no campo da arte, Marsillac (2018), na esteira de Lacan e Didi-Huberman nos propõe ler a obra de arte como um sintoma, não no sentido patológico, mas concebendo-a como o sintoma de um tempo, tendo em vista que o artista e sua obra emergem a partir de inquietações, interrogações e traumas que não são só seus, em uma dimensão circunscrita do eu, mas de um espaço-tempo que constituem o sujeito e estruturam uma realidade compartilhada.

Parte-se da perspectiva de um sintoma fundado no inconsciente, onde normal e patológico, *a priori*, são significantes que nada nos dizem (e deles, nessa pesquisa, nada almejamos dizer). O sintoma, assim como as psicopatologias da vida cotidiana, chistes e sonhos, denominados por Lacan (1999) de formações do inconsciente, são estruturados como uma linguagem, nos compromissos entre consciente e inconsciente, sujeito e cultura, índices do mal-estar que nos enredam e são fonte de criação.

Pensaremos a obra de arte, ainda como propõe a autora (2008), como algo que se inscreve a partir dos três registros (simbólico imaginário e real): nas imagens articuladas a discursos que desenham realidades, assim como no real, aquilo que ex-siste na realidade, suscitando-nos o desejo de produzir no entorno dos inacabamentos da obra, de seus vazios e pontos obscuros.

Didi-Huberman (2010) discorre que uma obra de arte sustenta uma perda, pois sua imagem, produto de um jogo de linguagem, não comporta todas as suas ideias. Inelutavelmente,

algo nos escapa quando vemos uma obra. Essa perda, um vazio da obra, vai de encontro ao ímpeto totalizante de representação. A obra angustia, pois nos olha e nos cinde, evidenciando a divisão constitutiva do sujeito.

Tendo estas perspectivas em vista, direcionamos nossa leitura à rede de significantes que permeiam as produções de Ai Weiwei. Nas teias da transferência e seguindo a técnica da atenção flutuante⁶, buscamos escutar o sujeito do inconsciente produzido no encontro com as criações do artista – aquém e além delas, nas suas entrelinhas e enigmas. Não se trata de um trabalho de interpretação, no sentido de operar analiticamente sobre o recalcado ou reconstruir as fantasias do artista a partir de suas obras. Trata-se de contribuir com uma leitura das obras articulada ao saber psicanalítico, colocando em palavras conteúdos inconscientes que nos interrogam e promovem enlaces entre subjetividades, artista e obras.

O método é orientado pelos modos lógicos lacanianos do impossível e do contingente, expressos respectivamente pelos aforismos “o que não cessa de não se escrever” e “o que cessa de não se escrever”. O impossível em Lacan (1982, 2009) não coincide com a impotência, mas se trata do vazio inerente ao sujeito e ao objeto, àquilo que permanece sem nome, desacomodando e causando o desejo. Há sempre uma dimensão do impossível alojada na criação, resistindo ao simbólico, pois sobre tudo jamais se pode escrever. Essa é a dimensão não-toda que nos orienta na pesquisa psicanalítica. Dimensão do real e dos inexoráveis limites que se interpõem ao saber e à verdade. A contingência trata-se de uma possibilidade de enlaçar o real ao simbólico e ao imaginário, promover encontros entre o vazio inominável que causa o desejo, a linguagem e a imagem. Em linhas gerais, a contingência refere-se ao que se realiza e ao que pode se realizar em um determinado tempo-espço a partir das materialidades presentes, incluindo aspectos históricos, culturais, socioeconômicos, políticos e subjetivos.

Žižek (1991), ao abordar as raízes hegelianas destes conceitos lacanianos, discorre acerca da articulação entre contingente e necessário. A necessidade surge a partir da contingência radical de um processo dialético. O necessário, nesse sentido, não está dado em um *a priori*, como uma causa absoluta que determinaria a ação. O necessário decorre do próprio ato, em meio ao seu percurso, instaurando retroativamente uma teleologia. “(...) quando o sujeito penetra atrás da cortina da aparência em direção à essência oculta, pensa descobrir o que estava ali desde sempre e desconhece que, ao avançar para trás da cortina, ele mesmo levou para lá o que ali encontrou” (p. 32). O contingente, portanto, assinala a inextrincável relação

⁶ Os princípios da transferência e da atenção flutuante como complemento essencial da associação livre serão discutidas de maneira pormenorizada nos artigos subsequentes, sobretudo no artigo acerca das políticas do método.

entre a construção de um saber em psicanálise, as dimensões do não-todo e do *a posteriori*, sinalizando-nos que o saber não está oculto, aguardando ser descoberto, mas descortina-se contingencialmente nas relações entre sujeito e objeto, relançando contingências e necessidades.

No vértice desses modos, buscamos dizer algo sobre as obras de Ai Weiwei operando por alguns referenciais simbólicos (aspectos da biografia do artista; o que ele, críticos e outros autores falam sobre suas obras e, do mesmo modo, o que podemos discorrer sobre elas através da articulação de diferentes autores). Repetições nas criações, ditos, não-ditos e o que permanece como promessa de escrita são elementos propulsores da pesquisa, emergindo, em um *a posteriori*, como o necessário em seu desenvolvimento.

O método psicanalítico é eminentemente ético e político, condição orientadora dos procedimentos metodológicos. Por ético, compreendemos que ele se pauta na escuta do sujeito do inconsciente em suas manifestações na cultura. Escutar o sujeito implica estar atento aos modos como as singularidades se constituem ante ao Outro, representante simbólico da história, da cultura, da política e esteio para o desejo. Por político, entendemos que a recusa da psicanálise em ceder aos totalitarismos do poder (discurso do mestre) e do saber (discurso universitário), os quais buscam impor significações plenas alocando corpos e desejos em posições estanques, aproxima-a dos regimes estéticos e políticos nos quais os significantes possam circular regidos por um lugar de poder cuja matriz é o vazio (Jameson, 1981; Safatle, 2018, 2020). Conforme Safatle (2020) interpreta a posição ético-política de Lacan:

(...) a política emancipa quando ela nos leva a nos identificar com um lugar vazio que permite a consolidação igualitária que dissolve os efeitos do grupo (com suas estereotípias e exclusões), assim como a circulação do poder, suas encarnações e desencarnações periódicas. O vazio é uma resposta possível ao fascismo (p. 54).

Ainda de acordo com o autor (2018), não há política sem corpos inscritos por palavras, afetos, desejos e memórias. Desse modo, ressaltamos a relevância de se ter um contato corporal com os objetos de pesquisa, deixando-se afetar por seus aspectos formais: dimensões, textura, cor, sons, cheiros. Aspectos que podem dar novos contornos à relação transferencial estabelecida entre pesquisador e seu objeto, promovendo experiências singulares recobertas por novas camadas de conhecimento e desconhecimento, interpondo enigmas, tecendo memórias e ampliando sentidos.

Com o intuito de narrar os procedimentos metodológicos, acentuando meu percurso desejanste e político nessa pesquisa, singularizo a voz da escrita apresentando alguns caminhos

traçados entre a escrita do projeto e as escolhas, seleções, coletas e leituras realizadas na estruturação da dissertação.

Meu pré-projeto de mestrado teve como objetivo fazer uma análise dos discursos xenófobos e sua incidência sobre subjetividades. Ele parte do desejo de articular alguns significantes tais como: eu, outro, narcisismo, diferença, estrangeiro, refugiado, autoritarismo, fascismo, discurso e sujeito. No contato com os colegas em disciplinas e a partir de reuniões com minha orientadora Ana Marsillac, a possibilidade de direcionar essa pesquisa a partir de uma interlocução entre psicanálise, arte e política foi se materializando. Na disciplina de “Arte, cidade e memória” ministrada pela professora Andréa Zanella, tive a oportunidade de me aproximar das discussões promovidas pela arte contemporânea, bem como conhecer diversos artistas dessa vertente. Foi na articulação simbólica entre os significantes do meu pré-projeto e o universo simbólico da arte contemporânea que me encontrei com as obras do artista Ai Weiwei. Esse encontro é, logo, promovido por trocas e encontros ocorridos no primeiro semestre do mestrado, onde o desejo do Outro (orientadora, professores, autores, colegas pós-graduandos) confluiu com o meu, suscitando deslocamentos metonímicos em meu projeto ainda em construção.

Impulsionado pela ideia de trabalhar com uma interlocução entre psicanálise, criação artística e política, aproximei-me de autores de diferentes áreas que puderam somar à discussão, permeando e constituindo o campo poroso da pesquisa psicanalítica. A escolha de tais autores se deu tanto pelo procedimento de pesquisa em bases de dados acadêmicas, onde a leitura de artigos, livros, dissertações e teses me trouxeram sustentação teórica para a seleção, quanto pela minha identificação com a teoria e a postura ética e política de tais autores. Em Benjamin, por exemplo, encontrei bases para uma crítica consistente ao fascismo e pressupostos para refletir sobre narrativa, memória e imagens. Em Didi-Huberman e Agamben encontrei pontes entre o pensamento de Benjamin e a psicanálise freudo-laciana, além de ferramentas outras para analisar imagens, discursos e relações entre política, estética e subjetividades.

Nesse percurso, pautado pelo objetivo de analisar as obras de Ai Weiwei que versam sobre os refugiados (recorte temporal de 2016 a 2019), realizei pesquisas bibliográficas e documentais sobre o artista em sites jornalísticos e periódicos, valendo-me de materiais como entrevistas, reportagens e críticas. No tocante às suas obras e a maneira como me transferencieei a elas, além de ter tido contato por meio de registros fotográficos e textuais presentes nas mais diversas mídias, tive também a oportunidade de encontrá-las pessoalmente no Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba. Realizei a vagem de Florianópolis à Curitiba unicamente com o objetivo de estar em frente às suas obras. A experiência foi essencial para a pesquisa, pois além

de ter me dado acesso a muitas informações acerca do artista e das obras, presentes tanto na exposição organizada por Marcello Dantas quanto no catálogo “Raiz Weiwei” por ele também organizado, pude conhecer obras que analiso na dissertação como o bote “Lei da Jornada” e “Vasos com motivos de refugiados”. “Lei da Jornada” (Figura 10), especialmente, me captou por sua opacidade e amplitude. Sua proporção, similar à de muitos botes utilizados por refugiados, as figuras humanas que, mesmo sem olhos, de alguma forma me olharam, deram-me uma mostra da potência da dialética do olhar que Didi-Huberman discute em “O que vemos, o que nos olha” e Lacan refere, sobretudo na seção “O olhar como objeto a minúsculo” presente no seminário, livro 11. Além disso, me sentir olhado/afetado por essa e outras obras do artista, em uma dinâmica de estranhamento, onde o *eu* abandona parte de sua segurança narcísica e embarca em experiências, narrativas e memórias outras - Outra cena - pude me aproximar um pouco mais do real das jornadas dos refugiados, reforçando meu desejo de expandir as leituras sobre suas condições subjetivas e políticas.



Figura 10. Lei da Jornada (Protótipo B) (2016) no MON.

Fonte: Fotografia retirada pelo próprio autor (2019).

Além das supracitadas obras, conheci outras que versam sobre o artista, sua história, memórias e desejos, promovendo um enlace singular e ficcional com o público. Em frente ao museu, a exposição ofertava o encontro com a imponente e famosa “Forever Bicycles” (Figura 11), obra que aborda aspectos da infância do artista (período em que as bicicletas dominavam o trânsito chinês), da relação com seu pai, com seu país, com a poesia, a arquitetura, os *ready-*

mades de Duchamp, a arte contemporânea e a dimensão estético-política da criação (Dantas, 2018). O encontro com essas outras obras, não diretamente relacionadas aos refugiados, subsidiaram algumas leituras acerca das tessituras simbólicas do artista, suas contingências, repetições e a singularidade de sua poética, onde arte, vida e ativismo político são indissociáveis.

Ai Weiwei, em suas obras, busca nos atentar para a realidade dos refugiados, realidade cujo caráter é intrinsecamente ficcional, posto que realidade e ficção não se excluem, mas se interpenetram nas redes simbólicas, nas trocas com o Outro. Insiro-me nas tessituras ficcionais do artista e me autorizo a compô-las com meu olhar singular e com o aporte teórico e metodológico que orienta meu pensamento. Busco abrir discussões a partir das obras, escrever algo que reforce outros escritos, mas também algo novo: escrito que provoque furos, constitua bordas e relance possibilidades de novas teorizações.

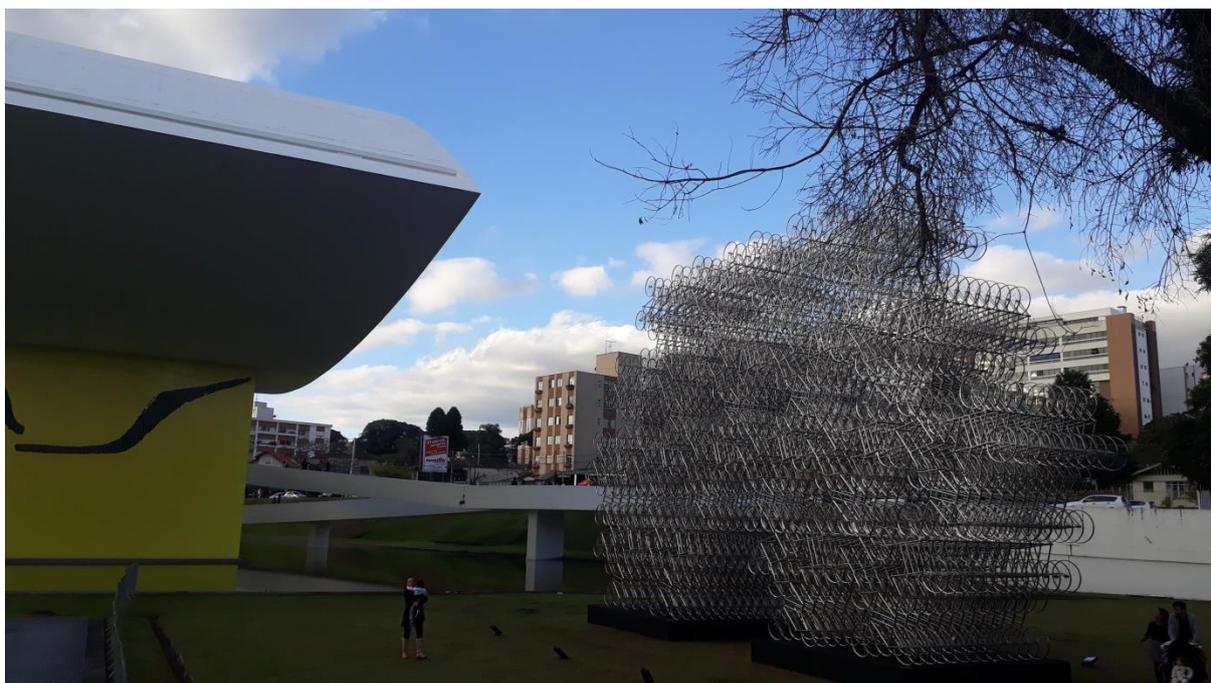


Figura 11. Obra “Forever Bicycles” (2015) em frente ao MON.

Fonte: Fotografia retirada pelo próprio autor (2019).

4 Compêndio de Artigos

Na sequência, seguem os 3 artigos que compõem os elementos textuais da dissertação. O artigo 1 é intitulado: “Políticas do Método: Pesquisa entre Psicanálise e Arte”, o artigo 2: “Travessias Artísticas de Ai Weiwei: Um Olhar Psicanalítico Sobre o Sujeito e o Estrangeiro na Obra Lei da Jornada” e o artigo 3: “As Utopias de Ai Weiwei: Objeto *a*, Arte e Iconoclastia”. Cada artigo contém resumo, abstract, os elementos textuais que lhe são inerentes, bem como referências bibliográficas.

O artigo 1 foi submetido à revista *Avances em Psicología Latinoamericana*, periódico da Universidad del Rosario, com Qualis Capes A2.

O artigo 2 foi submetido à Revista *Subjetividades*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de Fortaleza, com Qualis Capes B1.

O artigo 3 foi submetido à revista *Analytica*, periódico da Universidade Federal de São João del-Rei, com Qualis Capes B2.

Até o momento da conclusão da dissertação, todos os artigos encontram-se em processo de avaliação.

Cabe salientar que há algumas diferenças entre os textos submetidos às revistas e os que constam na dissertação, posto que os aqui presentes foram alterados após as considerações da banca examinadora. Ressaltamos, ainda, que após o parecer das revistas, os artigos poderão sofrer novas alterações. Desse modo, os artigos que eventualmente serão publicados, possuirão um conteúdo com algumas diferenças em relação aos artigos que compõem a dissertação.

**Políticas do Método:
Pesquisa entre Psicanálise e Arte**

Resumo

Esse artigo analisa as aproximações políticas dos métodos psicanalítico e artístico. Destaca os princípios da transferência e da atenção flutuante, como centrais do método da psicanálise. Em seus diálogos transferenciais com o campo da arte contemporânea, sublinha suas perspectivas políticas, dimensões discursivas e em ato na pólis. Transitando entre a teoria psicanalítica e o campo da estética, o artigo propõe uma análise das produções da cultura como criações que ultrapassam um tempo e intencionalidades conscientes. Inspirado pela obra “Reto” do artista contemporâneo Ai Weiwei reflete acerca do ato criativo e da obra, em analogia às formações do inconsciente. Desdobra a concepção de sintoma de um tempo proposta por Georges Didi-Huberman (2008/2010) e sublinha também a possibilidade de leitura das obras em analogia ao conceito de Jacques Lacan (2005) de objeto *a* (objeto causa de desejo). Ambos permitem sustentar um método de leitura das obras que articule diferentes registros da experiência e destaque seus enlaces com dimensões políticas.

Palavras-chave: psicanálise; pesquisa; arte; política.

Introdução

No transcorrer de mais de quatro décadas atuando na psicanálise, teoria, método e ética por ele inventados, Sigmund Freud manteve um constante diálogo com o vasto campo da cultura, alçando teorias e discussões atinentes a áreas como antropologia, política e estética. Seus ensaios e formulações clínicas estão particularmente permeados por produções das artes e da literatura, algo evidenciado, por exemplo, em uma de suas principais teorias: “o complexo de Édipo”, onde o herói trágico da obra de Sófocles “Édipo Rei” é tomado como protótipo (Rancière, 2009a). Nos clássicos da tragédia grega, inglesa, do romantismo alemão, bem como nas artes visuais da Renascença, Freud buscou componentes para compreender o psiquismo no enlace entre sujeito e cultura.

A psicanálise nasce no século da fotografia e é contemporânea ao advento do cinema. Enquanto os irmãos Lumière projetavam imagens em salas lotadas, Freud analisava os sonhos, imagens projetadas no psiquismo cuja lógica da montagem era até então desconhecida. A teoria do inconsciente atuou como propulsora de movimentos como o surrealismo e, indiretamente, do dadaísmo e do cubismo. Em 1919, quando o dadaísta Marcel Duchamp colocava bigodes na Mona Lisa - gesto gerador de estranhamentos e inquietações nos espaços artísticos - Freud desenvolvia sua teoria estético-política do *Unheimliche*, termo que, dada sua polivalência, teve as mais diversas traduções: estranho, inquietante, estranho familiar e infamiliar (Rivera, 2005, 2008).

O filósofo Ernani Chaves (2019) observa que, a despeito da reserva em relação às vanguardas estéticas de seu tempo, Freud fomentou um método interpretativo do qual essas vanguardas se valeram. Na sua obra: *Das Unheimliche (Infamiliar)* (1919/2019), a concepção da estética como uma teoria da qualidade do sentir, portanto não imanente à concepção do belo, era bastante original para o período. A estética, campo de estudo e criação, pensada a partir da dimensão da sensibilidade, passa a dialogar de maneira mais próxima e fecunda com as teorias do inconsciente e com as vanguardas modernistas emergentes.

Tânia Rivera (2018) destaca que as vanguardas modernas, em convergência com a psicanálise, lançaram um novo olhar sobre o sujeito, dando mostras de que o *eu* não é mais senhor em sua própria casa. A psicanálise e, do mesmo modo, as artes desdobradas no despertar do século XX, demonstraram que algo estranho habita o *eu* - instância da consistência e da razão - fabricando imagens e ensejando desejos à revelia da consciência.

Nos anos 1950 e 1960, período em que Jacques Lacan ministrava alguns de seus principais seminários e, no rastro de Freud, ampliava a noção de inconsciente, a arte

contemporânea, enquanto movimento assim denominado, emergia buscando romper com o academicismo, instaurando um modo de produção artístico mais independente e crítico à institucionalização das artes. A arte contemporânea se afastava da hegemonia das escolas e seus manifestos, características ainda presentes na arte moderna, alimentando em novas criações a noção de descentramento do sujeito. A arte contemporânea, assim como a clínica lacaniana, busca em seus arranjos, cortes e descontinuidades, um efeito de sujeito, afastando-se de uma busca pela representação fixa do eu ou da realidade (Fayal, Lhullier & Marsillac, 2017; Rivera, 2018).

Rivera (2018) convida-nos a refletir acerca da relação entre arte e psicanálise por meio da figura topológica da fita de *Moebius*, figura onde dentro e fora não mais se distinguem, pois ao percorrermos a fita, estamos em uma relação de continuidade e não mais de dicotomia. Embarcando na proposição da autora, podemos pensar que a política também está em uma relação *moebiana* tanto com a arte quanto com a psicanálise. Jacques Rancière (2009b, 2010) sustenta que há uma dimensão estética na política e uma dimensão política na arte, posto que elas se permeiam, construindo partilhas do sensível, ou seja, modos de perceber a realidade e possibilitar dizibilidades e visibilidades no e sobre o mundo.

Rancière (2009a) destaca, ainda, em sua obra “O inconsciente estético”, que a psicanálise freudiana e o campo estético emergente em seu tempo, partilhavam de uma leitura aberta do mundo (sem o rigor da racionalidade herdeira do cartesianismo), buscando olhar para o que no homem e no *socius* permanece indizível, contraditório (contradições do pensamento e do desejo). Para a psicanálise, assim como para o regime estético⁷, não há detalhes desprezíveis, temas nobres ou vulgares, pois todo componente do discurso ou da imagem é prenhe de sentidos, comporta enigmas, deixa restos e mobiliza sensibilidades.

Além dessa emaranhada relação entre inconsciente e estética, a relação inconsciente-política já era recorrentemente discutida por Lacan (1967). No seminário 14 – *La logique du fantasme* (1966-67), ele analisa que o inconsciente é político, pois sua estrutura em forma de linguagem se articula a significantes circulantes na pólis (o campo do Outro). “Se o inconsciente, no discurso do sujeito, é a presença de tudo aquilo que recebeu do Outro na forma de discurso, é possível, afirmar, inclusive, que o inconsciente é a política” (Lacan, 1967, p. 236).

⁷ Para Rancière (2009a), o regime estético é aquele que rompe com o regime poético – regime das belas formas nas artes, onde os ideais do belo eram hegemônicos.

O reiterado aforismo lacaniano, articulado de diferentes formas em seus seminários: “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, parte da concepção de Freud de que o inconsciente é uma instância psíquica com um funcionamento próprio, diferenciando-se da concepção corrente até então de que o inconsciente seria simplesmente algo não-consciente e desprovido de organização. Como bem demonstrou Freud, em seu texto metapsicológico “O inconsciente” (1915), trata-se de um sistema, cujo funcionamento não é semelhante ao da consciência, ainda que dialogue com ela através de suas formações. Ele é organizado pelo princípio do prazer, através de condensações e deslocamentos, que não tem ordenamento temporal. O inconsciente se estrutura a partir de um regramento próprio, que diz de uma forma de comunicar, expressar, dizer. Não é como uma língua, pois é uma estrutura transversal que envolve uma determinada cultura, o Outro, mas ao mesmo tempo possui um arranjo radicalmente singular (Lacan, 1999).

Lacan, na esteira do pensamento freudiano e em diálogo com o campo da linguística, propõe que os traços de memória dos representantes pulsionais que compõem o inconsciente, são significantes. Nesse sentido, traços de linguagem compartilhados na família e nos laços sociais habitam o que há de mais íntimo em nós. Em um movimento constante, o sujeito se constitui na cultura/pólis e cria - incide sobre a cultura/pólis. Sendo assim, a concepção freudo-laciana de subjetividade constitui-se a partir de um inconsciente radicalmente político (Jameson, 1981).

No bojo da reflexão tangente às fronteiras movediças entre psicanálise, arte e política, objetivamos nesse artigo: discutir acerca das aproximações teóricas e metodológicas entre psicanálise e arte; apresentar algumas intersecções entre estética e política; refletir sobre o enlace entre psicanálise, arte e política através da pesquisa psicanalítica inspirada pelo campo da arte contemporânea.

Dos princípios do método da psicanálise, possibilitam-se leituras da cultura. Do conceito de transferência e do par “atenção flutuante-associação livre”, articulamos o método psicanalítico ao campo da arte contemporânea - selecionada, dentre os múltiplos movimentos das artes, por nos autorizar uma discussão mais profícua sobre a relação arte-política. Em diálogo com teóricos como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Fredric Jameson e Jacques Rancière, refletimos sobre possibilidades de pesquisa psicanalítica freudo-laciana no campo estético-político, onde propomos abordar as obras de arte como análogas às formações do inconsciente - desdobrando a noção de sintoma de um tempo proposta por Didi-Huberman (2008) - e a noção lacaniana de objeto *a*.

Psicanálise e Cultura: aproximações teóricas e método

A psicanálise é uma técnica movida pela escuta do inconsciente, instância psíquica que não é localizável e não está circunscrita a uma parte do corpo, espaço ou tempo cronológico. O inconsciente está na cultura, é atemporal, político (Lacan, 1967), mesmo quando escutamos suas manifestações a partir de um sujeito em análise, pois ali, do mesmo modo que no espaço extramuros, o *mal-estar está*, algo do insabido constituinte do sujeito se precipita em palavras, gestos e vacilações.

Christian Dunker (2015) aponta que o mal-estar (*ubenhagen*) possui relação com a sensação de estar fora do lugar, suspensão no espaço, sentimento de errância e abertura angustiante. O mal-estar, sentimento constituinte do sujeito e da cultura, não é algo que a psicanálise vise extirpar, posto que ele inexoravelmente mobiliza o desejo e a criação. Diante do sofrimento que nos acomete a partir do corpo, da natureza e das relações com o outro (Freud, 1930/2020), a psicanálise contribui para que encontremos, mesmo transitoriamente, trajetos de reinvenção e formas de tolerar - e dar a ver - a impossibilidade de uma felicidade plena e/ou de uma razão redentora que vá suprimir a angústia.

O mal-estar, no bojo das tessituras psicanalíticas, aponta alguns limites intransponíveis: limites à satisfação, à cura (como Freud desenvolve em “Análise terminável e interminável”) e ao saber. Todos esses limites causam no sujeito falante o desejo, constituído e propulsionado pelo outro – o pequeno, semelhante – e o grande, escrito “Outro” – campo da cultura que é o tesouro da linguagem. Nesse sentido, Freud apresenta a psicanálise como uma das três profissões impossíveis (governar e educar seriam as outras duas), pois suas possibilidades esbarram no insuperável mal-estar (Freud, 1937/1996; Lacan, 1985a). No âmago da proposição freudiana, compreendemos a pesquisa psicanalítica como um processo *(im)possível* e *(in)terminável*, no sentido de que seu objetivo não é chegar à resposta - unívoca, como solução para uma pergunta estanque - mas possibilitar que questões e respostas se renovem no avanço da pesquisa. Mais do que almejar um ponto final, a gramática da pesquisa psicanalítica lança reticências e interrogações, convite para que o outro/Outro mantenha vivo o desejo e a criação.

O método psicanalítico possui uma relação de estranhamento com os métodos científicos herdeiros do *cogito cartesiano*. Algo do *infamiliar* se intersecciona entre o freudismo e o cartesianismo. Lacan (1958/1998, 1965/1998) insiste na aporia de que o sujeito da psicanálise é o sujeito da ciência moderna (sujeito formulado pelo método cartesiano), contudo isso se verifica apenas como ponto de partida, na medida em que somos onde justamente não pensamos (onde algo do saber se desarticula, é que o sujeito se revela). Para Lacan (1985a,

1999), o sujeito não é ontológico (não “é” do verbo ser), mas efêmero, ponto que se precipita em formações do inconsciente (sonhos, atos falhos, sintomas, chistes), rompendo com a suposta constância de um ser ancorado em um saber e uma verdade última e total. Não se pode saber toda a verdade, já que ela só pode ser dita pela metade. O saber, por isso, está limitado por uma verdade que só pode ser obtida parcialmente. Desse modo, há uma relação não-toda entre a pesquisa psicanalítica e a verdade. A psicanálise, enquanto método científico, opera sobre um sujeito dividido, barrado pela castração, impedido de saber toda a verdade (Lacan, 1992).

Fernando Aguiar (2006) afirma que nas pesquisas psicanalíticas cada questão demanda a construção de um *modus operandi* próprio, avesso a uma regulação prévia, definitiva, mas atento ao rigor de uma fundamentação e de uma contextualização. O autor argumenta, ainda, que a psicanálise é o nome de um método embasado na: “livre associação do analisando, só possível pela via da transferência e mediante a escuta (livremente) flutuante do analista, como consequência da exigência técnica da neutralidade” (2006, p. 114).

Partindo desses pressupostos, podemos nos questionar: como articular o conjunto de métodos “associação livre-escuta flutuante”, e da transferência, para interpretar produções da cultura? No vértice dessa questão, Miriam Debieux Rosa (2004) analisa:

A transferência apresenta-se como instrumento e método não restritos apenas à situação de análise. Se partirmos do princípio de que em outras situações (não estritamente analíticas) o método não se aplica, seus fenômenos não resultam da associação livre, temos que admitir que o inconsciente está restrito às manifestações do tratamento psicanalítico, à prática clínica. Ora, tal constatação significa, acima de qualquer consideração, desprezar o fato de que o inconsciente está presente como determinante nas mais variadas manifestações humanas, culturais e sociais. (...) (p. 341).

As observações da autora apontam para a possibilidade da instalação da transferência fora do setting analítico, portanto independente da associação livre de um analisando. Renato Mezan (2017) refere que ao analisar um objeto da cultura, o analista deve abordá-lo em sua singularidade, apreendê-lo em sua estrutura própria, do mesmo modo que faria com o discurso de um paciente em situação de transferência. Uma relação amorosa, no sentido psicanalítico, deve ser estabelecida entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, abrindo espaços de escuta e intervenção sobre os significantes que o constituem de forma singular, observando suas contingências e características formais.

Os princípios norteadores da psicanálise em extensão ou extramuros implicam: “a constituição de um campo de experiência no qual os fundamentos epistêmicos – e, por

derivação, metodológicos – são os mesmos que sustentam a prática de uma ética, a ética da psicanálise” (Poli, 2005, p. 43 *apud* Rosa & Rodrigues, 2010, p.182).

A psicanálise, método e ética (ética pautada na experiência da escuta e dos encontros com o objeto da pesquisa), debruça-se sobre a porção do inconsciente que se manifesta na hiância do saber, onde algo da singularidade se mostra. Foi precisamente no tropeço e na vertigem (elementos do mal-estar) que Freud encontrou o inconsciente. Ali, algo de uma intencionalidade fugidia, atemporal, pulsante, irrompe e se realiza (Lacan, 1985b). Partindo da análise do acaso, dos deslizamentos do cotidiano como os lapsos, esquecimentos e os atos falhos da fala e da escrita, Freud (1901/1996) coloca em xeque a clássica divisão entre o normal e o patológico, mostrando que “de perto ninguém é normal”⁸.

Nesse sentido, as formações do inconsciente - objetos instáveis de pesquisa - demandam uma atenção do pesquisador em psicanálise dirigida às bordas, aos hiatos, às “insignificâncias” que portam significantes. Freud solicitava que seus pacientes repetissem seus sonhos, pois a repetição da narrativa nunca era exatamente igual à anterior. Na repetição, há uma diferença, pois significantes emergem ou são repetidos em outro contexto, reformulando a narrativa. A pesquisa psicanalítica se articula, portanto, na singularidade do pesquisador e do objeto pesquisado (objeto não objetificado como nas pesquisas positivistas, mas prenhe de um sujeito do inconsciente), na escuta do que se repete na diferença, bem como na relação transferencial estabelecida entre pesquisador e objeto de pesquisa.

Interfaces entre estética e política: pensando a arte contemporânea

Toda arte é política? Responder essa questão demandaria um resgate de teorias e concepções cujo esforço jamais culminaria em uma resposta satisfatória a todos que a apreciassem. Desse modo, sustentaremos a tese de que toda arte é, em diferentes medidas, política, pois carrega em si o posicionamento de alguém ou de vários, que se dispuseram a criar algo e expor publicamente. Dessa forma, contribuem na leitura e construção dos valores de seu tempo e do local de sua tessitura: essencialmente, a pólis - espaço das relações humanas, institucionais e culturais (Marsillac, 2018). A obra arte pode ser política tanto por seu caráter questionador e iconoclasta, quanto por atuar na conformação de opiniões e percepções

⁸ Trecho da música: “Vaca profana”, composta por Caetano Veloso (1986).

adequadas às estruturas de poder, fenômeno que Adorno e Horkheimer (1944/2006), por exemplo, abordaram em seus escritos acerca da indústria cultural.

Em um diálogo com a psicanálise e com teorias marxistas, o teórico Frederic Jameson (1981) analisa que a incidência da ideologia capitalista nas relações humanas gerou uma supervalorização da individualidade. Como sujeitos individuais e autores solitários de nossas histórias, passamos a ler a realidade em esquemas dicotômicos: psicológico e social, público e privado, história legítima e ilegítima. Posicionando-se contra essa perspectiva, o autor defende uma relação dialética e não-dicotômica entre essas dimensões, tendo em vista que tudo que existe é social, histórico e, em última instância, político. Há uma relação dinâmica e tensa entre as esferas do individual e do coletivo, do verdadeiro e do falso que constitui a realidade como criação simbólica. Só existimos e registramos nossa história nas relações. As narrativas e criações são sempre direcionadas, buscam transmitir algo e interpelam o Outro – o social, o político – na busca por reconhecimento.

Lacan (1953/1998) sustenta que é no discurso que a verdade do sujeito emerge (a verdade do seu desejo e de sua história, que não necessariamente se assenta no factual, mas no que se construiu a partir das contingências do passado, ou seja, naquilo que foi e no que poderia ter sido). Por discurso, podemos compreender não só o enunciado, mas o vasto campo de criações culturais que carregam dizibilidades, ambivalências, formas de representar e questionar a realidade. O campo do discurso é o campo da realidade transindividual do sujeito, no qual ele só se constitui a partir do outro, atravessado pelo Outro. Essa concepção se alinha a afirmação de Jameson (1981) de que tudo é político, pois como seres entrelaçados a uma história social que nos antecede e, mobilizados por um desejo que traça esboços de futuro no qual o Outro está implicado, nossas criações só tem lugar e validade na pólis. No âmago dessa discussão, podemos sublinhar que toda obra de arte, como materialidade e discurso, é política, social e histórica.

Umberto Eco (1968/2016) analisa que a obra é aberta e contingencial, mas atravessada por ideologias, intenções que criam um campo mais ou menos regular de leituras e reações. Por ser aberta, toda obra, mesmo aquela com intuítos estritamente alienantes, possui uma dimensão subjetiva, propiciando ao público certa autoria na construção de seus sentidos. A obra está aberta ao porvir e, por isso é inacabada. Walter Benjamin (1920/2000), ao discutir a crítica da arte no romantismo alemão, afirma que a reflexão engendrada pela arte é infinita e percorre todos os lados de maneira descontínua.

Na esteira do pensamento benjaminiano, Didi-Huberman (2008, 2010) e Agamben (2009) defendem uma leitura anacrônica da cultura e, por extensão, da obra de arte. O primeiro

desenvolve uma teoria e um método de leitura das imagens, onde os componentes do passado e do presente são tomados como interpenetrados, possibilitando-nos investigar elementos de diferentes espaços e tempos que se repetem no âmbito das produções culturais.

Ao encontro desse método, Agamben assevera que contemporâneo é aquele que consegue se afastar de seu tempo para ver seus pontos obscuros, enxergar o que aqueles tão habituados ao seu período como, por exemplo, os indivíduos imersos nas fruições e valores da indústria cultural e dos fascismos - ofuscados pela luminosidade dos holofotes e o brilho dos astros e líderes - não conseguem ver. Uma obra exemplar para refletirmos sobre essa perspectiva é “Guernica (1937)” (Figura 12) de Pablo Picasso (1881 – 1973). Contemporâneo é aquele que diante do quadro não vê apenas o retrato da Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) (Hobsbawm, 2007), mas componentes que se repetem na história como: o autoritarismo, os efeitos da guerra (perdas, traumas, exclusão) e a estética possível para dar contorno ao horror desse tempo, sublinhando e fomentando críticas a ele.



Figura 12. Quadro Guernica (1937).

Fonte: Albuquerque, C. / DW Cultura (2017).

Corroborando com essa análise, cabe resgatar as contribuições freudianas (1927/2020) na obra “O futuro de uma ilusão”:

(...) os seres humanos em geral vivem o seu presente e maneira ingênua, sem poder apreciar seu conteúdo; eles precisam primeiro tomar distância dele, isto é, o presente precisa ter se tornado passado para fornecer pontos de apoio para julgar o que está por vir (p. 234 – 235).

A arte moderna, através de suas mais diversas escolas, criou um forte campo de crítica e desconstrução no campo artístico, abrindo o precedente para as subversões que a arte

contemporânea passaria a experimentar com mais intensidade, a partir dos anos 1970. A arte contemporânea, herdeira do gesto de Duchamp com seus *ready-mades*, volta-se para a matéria e para os conceitos que lhes conferem e abrem sentidos. Da matéria mais simples da natureza ao objeto industrializado, todo material encontrado no vasto campo da cultura tem a potência de tornar-se um objeto de arte polifônico, possibilitador de experiências coletivas e de tensionamentos políticos (Rancière, 2009a, 2009b, 2010; Jameson, 1981).

Do urinol de Duchamp aos cubos de Tony Smith, das performances envolvendo música, vídeo, fotografia, poemas e o próprio corpo como obra, do Grupo *Fluxus* às experimentações radicais do corpo/espço de Marina Abramovic, da arte realizada no corpo da cidade como as caminhadas estéticas dos dadaístas à experiência “4 dias, 4 noites” de Artur Barrio no Brasil (Freire, 2006), a pluralidade da arte contemporânea aponta-nos para um fazer artístico que não se encerra no artista, no espaço (da arte) ou no domínio de determinadas técnicas, mas que está aberto às múltiplas tessituras que ocorrem no encontro com o público. Nesse sentido, a arte contemporânea fomenta uma democratização do campo artístico, onde as ideias e as sensibilidades das “pessoas comuns” (do *demos* ou povo) entram em cena como componentes da criação.

Podemos aproximar esse gesto democrático do ato profano, tal como proposto por Agamben (2007). Para o autor, profanar é um ato político, pois restitui ao uso comum aquilo que estava indisponível e separado. “A profanação implica, por sua vez, uma naturalização daquilo que profana” (p. 68). Contraposta às artes historicamente arraigadas a ideais religiosos, políticos, estéticos, como por exemplo, as concepções do belo e do gênio, a arte contemporânea restitui ao uso comum à obra de arte, horizontalizando relações entre artista, público e obra.

A arte contemporânea, na simplicidade de seus gestos e objetos, revela a complexidade das relações intersubjetivas. Partindo de uma ideia aberta, sem significações *a priori*, o artista contemporâneo convoca o público a ser cocriador da obra, expandindo seu universo simbólico. Rancière (2010) assevera que esse é um caráter eminentemente político da arte, pois ser político não se trata primordialmente de levantar bandeiras ou defender determinadas ideologias, mas de alterar sensibilidades, ou seja, formas de ver o mundo em suas configurações espaciais e temporais. Desse modo, provocar pequenos deslocamentos, reconfigurar ângulos e posições são modos de afetar subjetividades e criar percepções capazes de realizar mudanças na pólis. Uma arte realizada no espaço aberto da cidade, um artista que convida “pessoas comuns” a criarem com ele, um corpo expondo suas vulnerabilidades são políticos, pois tocam e embaralham as fronteiras entre o eu e o outro, o público e o privado, o dentro e o fora.

Pesquisa psicanalítica em diálogo com a arte contemporânea e suas políticas

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante (Rancière, 2009a, p. 36).

O trabalho do psicanalista, propulsionado pelo do artista que o precede, captando e dando um corpo transitório ao inconsciente de um tempo (Lacan, 1965/2003), detém-se às sutilezas e poéticas dos encadeamentos significantes - a palavra equivocada, menosprezada ou inventada, os pensamentos sem sentido, as ideias foras do lugar, o conteúdo latente dos sonhos. Essas reverberações do desejo inconsciente interrogam e demandam uma construção simbólica, convocando o psicanalista a estar à altura de seu tempo. No ato de escutar o que pulsa nos subsolos da cultura, seja no consultório ou na análise da criação artística, faz-se possível dar a ver/ouvir algo do sujeito e do tempo que o constitui, mesmo que efemeramente.

Sobre esse aspecto da efemeridade, Lacan (1999) é enfático ao afirmar que o eu da experiência não é o equivalente ao sujeito. O *eu* busca uma constância e um fechamento, ao passo que o sujeito manifesta-se apenas nas aberturas, ali justamente onde algo do eu se mostra incompleto, falha. O sujeito é o que pulsa nas rachaduras do *eu*. Temos notícias dele por meio das formações do inconsciente (dentre as quais destacaremos os sonhos e os sintomas), mas não conseguimos capturá-lo, abordá-lo em uma totalidade, pois seu caráter é o da falta-a-ser.

Nos sonhos, desejos inconscientes são veiculados de maneira disfarçada, velando e revelando seu conteúdo. Os materiais das imagens oníricas são, além daquilo que vemos e se inscreve no nosso psiquismo (Freud afirma que estes elementos se localizam no pré-consciente e derivam de nossas vivências despertas), significantes que dão a ver o desejo por meio de arranjos metonímicos e metafóricos. A metáfora como significação autoriza que percorramos os significantes nela contidos, ao passo que a metonímia nos convida a uma deriva pelos significantes e à construção de novas significações (Elia, 2004).

O sonho, assim como a arte (Eco, 1968/2016), possui uma função expressiva, distinguindo-se, portanto, da faculdade de comunicar. A comunicação é racional, consciente e com sentidos previamente articulados, já a função expressiva pode transmitir conteúdos irracionais e ambivalentes. A expressão porta enigmas, afetos, afeta! Convida-nos a desdobrar sentidos em enlaces inconscientes que rompem com intenções e razões.

Sonhos e obras e arte são produções simbólicas e nos possibilitam investigar suas formações por meio do aporte psicanalítico. Em ambos, algo do desejo e dos traços do tempo

histórico que o propicia, se mostram. “A obra lê a realidade, e também institui uma nova, interrogando outros tempos” (Marsillac, Bloss & Mattiazzi 2019). A obra de arte e os sonhos permitem uma leitura contemporânea, tal como proposta por Agamben (2009), e anacrônica, como endossa Didi-Huberman (2010), pois contêm em si elementos de seu tempo, não enclausurados em aspectos do presente em uma dimensão cronológica, mas interligando passado e possibilidades de futuro.

No que tange à abordagem da obra de arte como sintoma, ressaltamos que o sintoma em psicanálise não tem o sentido de uma patologia individual, tal como apregoam as cartilhas nosográficas. O sintoma implica o Outro - tesouro dos significantes que circulam na cultura - apresentando-se como resposta possível ao mal-estar. Trata-se de uma formação de compromisso entre consciente e inconsciente cuja expressão nas subjetividades e no corpo (individual, social e político articulados) responde às urgências e crises de um tempo. O sintoma predominante na sociedade vitoriana de Freud era a histeria, manifestado sobretudo nas mulheres - resposta possível às censuras impostas pela cultura patriarcal. O sintoma pode gerar sofrimento, mas pode também permitir a inventividade que ameniza o sofrer (Roudinesco, 2000; Kehl, 2002). Como uma representação, ele pode “ampliar a cadeia metafórica que representa o objeto perdido do desejo” (Kehl, 2002, p. 37), reinventando maneiras de desejar e criar. Obra de arte e sintoma possibilitam-nos escutar o que na cultura se manifesta como sofrimento (impasses do desejo e da vida no laço social) e também como via criativa para, minimamente, nos situarmos nas errâncias e desencontros do mal-estar.

Didi-Huberman (2008) aborda a obra de arte como sintoma de um tempo, termo derivado da leitura psicanalítica que nos faculta ler a obra, não como um representante da psicopatologia do artista, mas como uma produção simbólica compartilhada: produção repleta de representações de um período, enredando a memória do artista e do público, desvelando traumas sociais e suscitando questionamentos através de seus enigmas.

A obra, em seus aspectos imagéticos e textuais, *(re)vela* modos de sofrer e criar, sublinha sintomas da história que se repetem, feridas abertas no tecido social. Segundo o autor, o sintoma: “interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei (...) uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas” (Didi-Huberman, 2008, p. 45, *tradução nossa*). O sintoma da obra é formação do inconsciente, instância que como ressalta Tânia Rivera (2018, p. 303): “(...) ignora a passagem do tempo cronológico - sob seu domínio o passado não ficou para trás, mas continua pulsando no presente, traçando narrativas futuras”.

Tendo como escopo o adensamento da discussão relativa à dimensão sintomática da obra, assim como a reflexão acerca da proximidade entre objeto de arte contemporâneo e o conceito lacaniano de objeto *a*, destacaremos a obra “Reto” (*Straight*) do artista Ai Weiwei (Figura 13).

Essa obra consiste em um aglomerado de 164 toneladas de vergalhões de aço. Esses vergalhões foram retirados de escolas chinesas destruídas por um terremoto na localidade de *Sichuan* no ano de 2008, onde centenas de pessoas morreram sob os escombros. De acordo com pesquisas do artista, as escolas poderiam ter sofrido danos menores se o material usado em sua construção fosse de melhor qualidade. O governo chinês negou tal fato e impediu que o assunto fosse abordado publicamente. Como crítica à negligência e à censura do Estado, Ai Weiwei contratou um coletivo para ir até as escolas e desentortar (retificar) os vergalhões de aço. Após esse processo, o material foi exposto em diversos museus pelo mundo como um memorial às vítimas e, simultaneamente, como denúncia dos acontecimentos (Dantas, 2018).

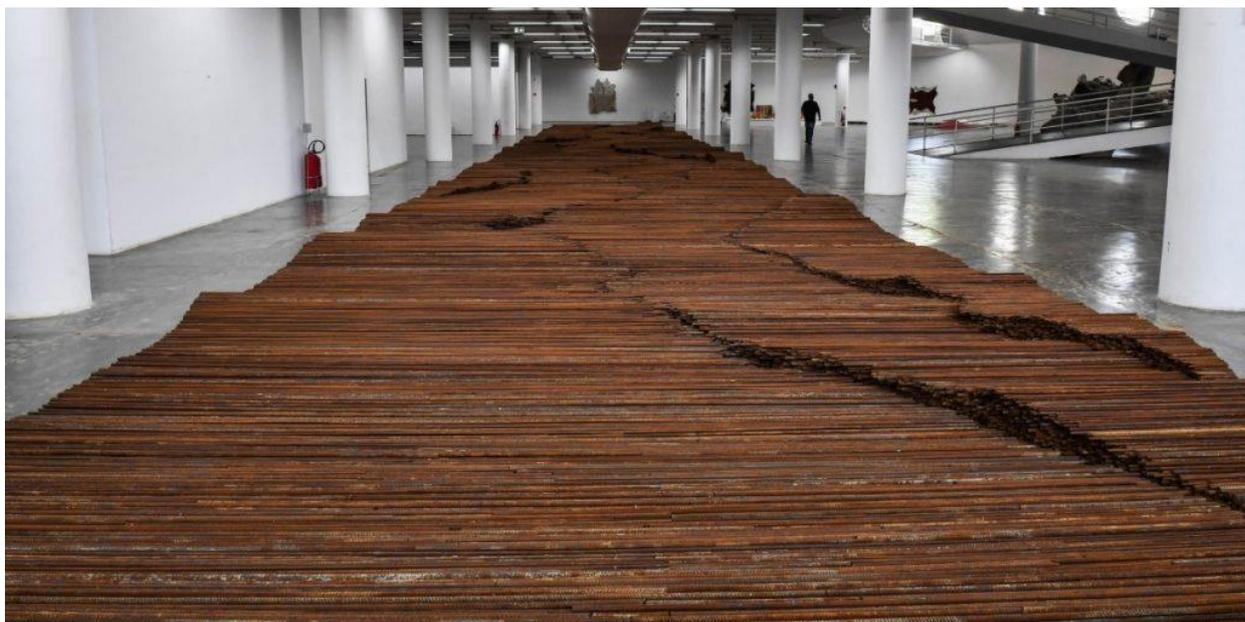


Figura 13. Obra Reto na exposição *Raiz Weiwei* em São Paulo.

© PPOW (2019).

Dirigindo a atenção aos significantes da obra, aproximamo-nos de seu caráter sintomático. No seu título, um sintoma do tempo-espaço do artista se insinua: as dimensões sociopolíticas, os traços da cultura e a responsividade do ato criativo. “Reto” busca retificar, política e poeticamente, uma dupla injustiça: a da negligência do governo que provocou tantas mortes e a do apagamento da memória que se seguiu ao acontecimento. Associado a outros

significantes presentes no universo simbólico da obra, ou seja, palavras e gestos que se repetem (repetição que porta algumas diferenças e descontinuidades) nas criações do artista, faz-se possível trilhar um caminho de ampliação de seus sentidos.

A obra contemporânea, marcada pelo inacabamento, pode ser lida por meio de seu processo de criação, o que inclui as influências culturais do artista, suas experiências, memórias e as interlocuções com outras criações. A obra é constituída por tempos, incluindo um *a priori* de sua criação e exposição – intencionalidades e escolhas do artista – e um *a posteriori*. No *a posteriori*, destacamos os espaços onde a obra circula e/ou se efetua, a recepção do público e da crítica. Esses aspectos mostram como a criação faz laço, reverberando nas subjetividades e na pólis.

A crueza dos vergalhões, o estranhamento que eles provocam, seu aspecto infamiliar no contexto de uma exposição, inelutavelmente convocam o público a buscar sua história como forma de estabelecer algum sentido a sua presença. Essa dimensão da obra, amplamente presente nas obras de arte contemporâneas, eminentemente complexas em sua simplicidade, nos permite a comparação ao objeto *a*. Como destacam Fayal, Lhullier e Marsillac (2017) acerca das mudanças engendradas pela arte contemporânea:

Poderíamos supor, à luz da psicanálise, que se tratou de uma mudança do olhar, que houve uma passagem da ênfase no objeto fetiche para o objeto em falta. Associamos a obra contemporânea ao conceito de objeto *a*, que Jacques Lacan (1995) identifica como causa de desejo. Objeto que não se apresenta para suturar uma falta, mas que, na sua condição de radicalidade faltosa, lança o sujeito a novas buscas (p. 17-18).

O objeto *a* não se subsume na representação, mas afeta o sujeito por irromper onde o sentido não está, nas hiâncias e furos do que se compreende como realidade inteligível. O objeto em questão não é o objeto do desejo, situado à frente do desejo, mas “(...) *atrás* do desejo (...) algo que se furta ao nível da captação” (Lacan, 2005, p. 115). Como algo anterior ao desejo e, fundamentalmente, como sua causa, ele permanece, em certa medida, imperscrutável para o sujeito, impelindo-o a encontrar nos objetos nomeados e ofertados pela cultura, uma satisfação parcial. A obra de arte contemporânea, como o objeto causa de desejo, é faltosa e marca também uma falta no sujeito. Nela, assim como naquele que a ela se enlaça, há uma primazia das ausências sobre as significações prévias, suscitando errâncias, *(des)encontros* e remontagens, sem promessas de satisfação plena ou sentidos derradeiros.

O objeto *a*, situado na ordem do real, se articula ao imaginário e ao simbólico. O imaginário encobre o objeto *a*, fornecendo-lhe uma imagem e uma constância, já o simbólico

atribui-lhe sentidos possíveis, dando uma densidade à imagem e a complexificando (Quinet, 2012). Diante da imagem de “Reto”, algo do *unheimliche* vem à tona, desestabilizando sua constância imagética. Por meio da atenção flutuante, podemos ir além da imagem crua, percorrendo os tempos heterogêneos e as memórias entrelaçadas que a obra dá a ver. Nos significantes que orbitam seu campo simbólico (violência e censura, criação e resistência, narrativas e memórias), sintomas que se repetem na cultura acenam.

A obra como objeto causa de desejo impele o público a perscrutá-la em um *a posteriori*. Assim, a história e os sentidos da obra se descortinam conjugando passado, presente e futuro. Seus discursos e imagens, sonhos e sintomas, são um caleidoscópio para o que se repete na história, abrindo possibilidades imaginárias (fixações em imagens) e simbólicas (abertura de sentidos pela linguagem) articuladas ao real. Dunker (2015) aborda que o real abarca os modos lógicos da impossibilidade (“o que não cessa de não se escrever”) e da contingência (“o que cessa de não se escrever”). O mal-estar na cultura situa-se entre a impossibilidade de nomear e a possibilidade de alguma nomeação. A obra de arte, nesse sentido, apresenta-se como um caminho de nomeação ao inominado da cultura (causa do mal-estar) sem, entretanto, eliminar o impossível (o resto, o que permanece inaudito, inominável). Impossível e contingente permitem à arte fazer laço: interpelar, denunciar, ler e relançar leituras no campo da cultura, mobilizando ações políticas que subvertam e reconfigurem a realidade.

Considerações Finais

Nos tempos em que palavras de ordem buscam inibir o potencial poético dos significantes, atualizações das formas do dizer tornam-se necessárias para burlar a censura e manter acesa uma esperança ativa e transformadora. Nos anos 1970, quando o fascismo assumia novos contornos aliando-se ao capitalismo neoliberal, o diretor Pier Paolo Pasolini retratava sua desesperança por meio do desaparecimento dos vagalumes nos arredores dos centros urbanos. No período, ele colocava em imagens a crueza do fascismo em seu filme “120 dias de Sodoma” (Figura 14), obra que antecedeu seu assassinato, até hoje envolto em mistérios. Didi-Huberman (2011), procurando resgatar um fio de esperança e desejo naquilo que para o diretor italiano era razão para o contrário (a diminuição dos vagalumes), realça a sobrevivência dos vagalumes, resistentes aos efeitos deletérios da brusca e desenfreada modernização. Os pontos luminosos, intermitentes e erráticos produzidos pelos insetos, sinalizam estratégias de sobrevivência, guias na escuridão de tempos que insistem em apagar a singularidade do desejo e do fazer humano. As artes, os sonhos e os sintomas, nesse sentido, resistentes aos imperativos

totalizantes e às fogueiras reais e simbólicas da história, podem ser nossos guias-vagalumes, mantendo pulsante o desejo.

Sonhos e sintomas captam e expressam o inconsciente de um tempo, alimentando e sendo alimentados nas redes simbólicas da cultura. Períodos como pandemias (algo que estamos verificando em 2020 com os “*Covid Dreams*”⁹), guerras e fascismos, engendram formações inconscientes com componentes semelhantes, representando desejos compartilhados. É conhecido, por meio dos relatos do Primo Levi (2013), que prisioneiros dos campos de concentração nazistas sonhavam quase todas as noites com a mesma coisa: o retorno para o lar. Em meio à pandemia e ao confinamento, pululam sonhos relacionados à invasão (comumente relacionado ao medo do contágio) e ao transitar livre com o outro.



Figura 14. Cena do filme “120 dias de Sodoma” (1976).

Fonte: Pasolini (1976).

⁹ O estudo, que está sendo desenvolvido por um grupo de pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tem como ponto de partida relatos de usuários na rede social *Instagram* acerca dos seus sonhos durante a atual pandemia de *coronavírus*. Uma das principais referências do estudo é a obra “Sonhos no Terceiro Reich” da jornalista Charlotte Beradt, na qual são apresentados e discutidos os sonhos de cidadãos alemães entrevistados entre o período da ascensão de Hitler e o início da Segunda Guerra (1933-1939) (BBC News Brasil, 2020).

As artes, diante das situações extremadas que a cultura impõe, fornecem alguns contornos para o real, abrindo janelas para a criação e para a reinvenção. A pesquisa psicanalítica no campo da arte política permite-nos escutar na obra, através da transferência e da atenção flutuante, significantes que sinalizam os desejos pulsantes de um tempo. Como imagens oníricas, as obras dão a ver sonhos compartilhados e vislumbres de um futuro a ser construído.

Na arte contemporânea, como procuramos destacar exemplarmente na obra “Reto” de Ai Weiwei, um desejo de liberdade artístico-política e de democratização ressona na criação. Como sintoma de um tempo, a obra evoca múltiplas temporalidades e memórias, revelando feridas que persistem incictrizáveis no tecido social e narrativas apagadas. Nesse sentido, a obra de arte nos instiga a procurar nas vozes do passado, modos de enfrentar as adversidades que emergem no agora. Como destaca Benjamin: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (Benjamin, 1940/1987, p. 224-225).

Aproximar a obra de arte contemporânea do objeto *a*, além de demarcar uma diferença entre esse campo estético e os demais – seu caráter eminentemente faltoso e aberto – abre o caminho para a utilização de um método de análise a partir dos registros lacanianos do real, simbólico e do imaginário. O objeto causa do desejo é da ordem do real e nos mobiliza entre o possível e o impossível de escrever sobre e a partir da obra. Pela via do imaginário, nos identificamos e também nos entranhamos diante da imagem da obra. Algo de nós está ali presente, retornando nosso olhar dialeticamente - vemos e somos vistos pelos tempos e memórias que compõem o universo simbólico da criação (Didi-Huberman, 2010; Lacan, 2007).

Psicanálise, arte e política, campos do saber impuros, talvez mais bem definidos por suas passagens do que por suas fronteiras, podem contribuir mutuamente para o avanço de teorias sobre o sujeito, entremeando o campo do subjetivo e o do social. A pesquisa psicanalítica, na qualidade de um método clínico pautado no inconsciente, evidencia aspectos insólitos e, até então, insondáveis das produções simbólicas, abrindo discussões concernentes ao sujeito e ao laço social. Mais detidamente na aplicação do método psicanalítico na leitura de obras de arte contemporâneas, buscamos destacar como as relações entre os três campos podem ser tecidas e reconfiguradas, mobilizando o desejo de criação e saber no horizonte de uma verdade que só pode ser dita pela metade.

Referências

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2006). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar. (Trabalho original publicado em 1944).
- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo (SP): Boitempo.
- Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos.
- Aguiar, F. (2006). Questões epistemológicas e metodológicas em psicanálise. *Jornal de Psicanálise*. 39 (70), 105-131. Recuperado em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100007&lng=pt&tlng=pt.
- Albuquerque, C. / DW Cultura (2017). *Os 80 anos de Guernica*. Recuperado em: <https://www.dw.com/pt-br/os-80-anos-de-guernica/g-38529677>
- BBC News Brasil (2020, 19 maio). *Coronavírus: o estudo que busca mostrar como a pandemia está afetando os sonhos dos brasileiros*. Recuperado em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52704871>
- Benjamin, W. (1987) Sobre o conceito de história. In: Walter Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (pp. 222 - 234). São Paulo (SP): Editora Brasiliense. (Original publicado em 1940).
- Benjamin, W. (2000). *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão*. São Paulo (SP): Iluminuras. (Original publicado em 1920).
- Chaves, E. (2019). Perder-se em algo que parece plano. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue* (pp. 153-172). São Paulo (SP): Autêntica.
- Dantas, M. (2018). *Raiz Weiwei*. São Paulo (SP): UBU.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha* (2a ed.). São Paulo (SP): Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte (MG): UFMG
- Dunker, C. I. L. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma. Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo (SP): Boitempo.
- Eco, U. (1968/2016). *A definição da arte*. Rio de Janeiro (RJ): Record.
- Elia, L. (2004). *O conceito de sujeito* (3. ed.). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Fayal, D., Lhullier, L.A., Marsillac, A.L.M. (2017). Obra e arte na psicose. In: Lhullier, L. A. (Org.), *Psicanálise, invenção e arte: A obra, o autor, o sintoma* (pp. 15 – 24). Curitiba: Ed. CRV.

- Freire, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Freud, S. (1996) Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 6, pp. 1 - 311). Rio de Janeiro (RJ): Imago. (Original publicado em 1901).
- Freud, S. (1996) O inconsciente. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 14, pp. 165 - 224). Rio de Janeiro (RJ): Imago. (Original publicado em 1915).
- Freud, S. (1996) Análise terminável e interminável. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 23, pp. 225 - 274). Rio de Janeiro (RJ): Imago. (Original publicado em 1937).
- Freud, S. (2019). *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue*. São Paulo (SP): Autêntica. (Original publicado em 1919).
- Freud, S. (2020). O mal-estar na cultura. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos* (pp. 305-410). São Paulo (SP): Autêntica. (Original publicado em 1930).
- Freud, S. (2020). O futuro de uma ilusão. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos* (pp. 233-298). São Paulo (SP): Autêntica. (Original publicado em 1927).
- Hobsbawm, E. (2007). *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo (SP): Companhia das Letras.
- Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca (NY), United States: Cornell University Press.
- Kehl, M. R. (2002). *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo (SP): Editora Schwarcz.
- Levi, P. (2013). *É isto um homem?* São Paulo (SP): Rocco.
- Lacan, J. (1966-67). *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre 14: la logique du fantasme*. Seminário inédito.
- Lacan, J. (1985a). *O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55)*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Zahar.
- Lacan, J. (1985b). *O seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise (1964)* (2a ed.). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (1992). *O seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise (1969-70)*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. In *Escritos* (pp. 238 - 324). Rio de Janeiro (RJ): Zahar. (Original publicado em 1953).
- Lacan, J. (1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos* (pp. 496-536). Rio de Janeiro (RJ): Zahar. (Original publicado em 1958).

- Lacan, J. (1998). A ciência e a verdade. In *Escritos* (pp. 869 – 892). Rio de Janeiro (RJ): Zahar. (Original publicado em 1965).
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente (1957-58)*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In *Outros escritos* (pp. 198-205). Rio de Janeiro (RJ): Zahar. (Original publicado em 1965).
- Lacan, J. (2005). *O seminário, Livro 10: a angústia (1962-63)*. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, Livro 23: o sinthoma (1975-76)*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Marsillac, A. L. M. (2018). *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*. Curitiba: Appris.
- Marsillac, A. L. M., Bloss, G. M., & Mattiazzi, T. (2019). Da clínica à cultura: desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 19(3), 787-808. Recuperado em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812019000300014&lng=pt&tlng=pt.
- Mezan, R. (2018). *Sociedade, cultura, psicanálise*. São Paulo (SP): Blucher.
- Pasolini, P. P. (Diretor) (1976). *120 dias de Sodoma* (Filme cinematográfico). Itália: Alberto Grimaldi.
- PPOW (2019, 28 jan.). *Exposição “raiz” do artista chinês Weiwei*. Recuperado em: <https://www.ppow.com.br/2019/01/28/exposicao-raiz-do-artista-chines-weiwei/>
- Quinet, A. (2012) *Os Outros em Lacan*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Rancière, J. (2009a) *O inconsciente estético*. São Paulo (SP): editora 34.
- Rancière, J. (2009b) *A partilha do sensível: Estética e política*. (2ª ed.). São Paulo (SP): editora 34.
- Rancière, J. (2010). Política da arte. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1 (15), 45-60. doi: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102152010045>
- Rivera, T. (2005) *Arte e psicanálise* (2a ed.). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Rivera, T. (2018). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo (SP): Sesi-SP.
- Rosa, M. D. (2004). A Pesquisa Psicanalítica dos Fenômenos Sociais e Políticos: Metodologia e Fundamentação Teórica. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, 4 (2), 329-348. Recuperado em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482004000200008&lng=pt&tlng=pt.
- Rosa, M. D., & Domingues, E. (2010). O método na pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais e políticos: a utilização da entrevista e da observação. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 180-188. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822010000100021>

Roudinesco, E. (2000). *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro (RJ): Zahar.

Veloso, C. (Compositor). (1986). *Vaca Profana* (Produção Musical). Brasil: Philips Records.

Travessias Artísticas de Ai Weiwei:

Um olhar psicanalítico sobre o sujeito e o estrangeiro na obra *Lei da Jornada*

Resumo

Esse artigo analisa a obra *Lei da Jornada* (*Law of the Journey*) do artista contemporâneo Ai Weiwei. Utiliza-se o método psicanalítico da atenção flutuante de modo a investigar obra como uma formação do inconsciente, sintoma de um tempo que interroga contextos e obras que extrapolam as intencionalidades do artista. Perscruta-se a densidade da imagem e do universo simbólico que constitui a obra, operando com os conceitos freudo-lacanianos de sujeito e estrangeiro. A reflexão desdobra-se em discussões sobre o *unheimliche*, o trauma e o laço social, buscando, no enlace com a obra, problematizar questões subjetivas, políticas e históricas tocantes às jornadas dos refugiados.

Palavras-Chave: Psicanálise; Arte; Sujeito; Estrangeiro.

Introdução

Este artigo analisa a obra *Lei da Jornada* (*Law of the Journey*) (2016) (Figura 15), produzida pelo artista contemporâneo Ai Weiwei. O processo criativo de *Lei da Jornada* permeia as experiências do artista com refugiados, articulando-se a obras e contextos de sua história. Desde 2015, Ai Weiwei aborda a atual crise dos refugiados em sua arte e ativismo - processos indissociáveis em sua trajetória. Em suas abordagens e criações, Ai Weiwei evidencia questões marcantes da condição humana: *(in)diferença*, intolerância, esperança e o desejo de um lar.



Figura 15. Protótipo B de *Lei da Jornada* (2016) no Parque do Ibirapuera.

Fonte: Almeida (2018).

Viajando por diferentes campos de refugiados pelo mundo, especialmente na Europa e no Oriente Médio, locais onde a crise dos refugiados apresenta um caráter mais agudo devido à chegada de sírios que fogem da guerra em seu país, Ai Weiwei busca promover uma costura entre experiência, criação e crítica. Suas visitas aos campos foram retratadas em seu documentário *Human Flow*, lançado em 2017 - material fílmico que se enlaça a obra em análise por alguns elementos, ajudando-nos a refletir sobre suas dimensões, proposições e críticas. O

título *Lei da Jornada* referencia as análises que Benjamin fez do pensamento de Kafka, questão a ser desdobrada posteriormente na análise (Artpil, 2017).

O método de leitura da obra tem como aporte a psicanálise. A análise e a discussão ocorrem por meio de uma escuta flutuante articulada a alguns conceitos norteadores. Partindo de uma concepção freudo-laciana, segundo a qual a presunção de um inconsciente dilui as fronteiras entre o subjetivo e o político, tecemos uma análise que atravessa a relação espectador-obra, sujeito-estrangeiro. A obra de Ai Weiwei instiga-nos a refletir sobre a estrangeiridade e, assim, buscamos na teoria psicanalítica conceitos que nos permitam delinear melhor o que viria a ser a função do estrangeiro. *Unheimliche* (o infamiliar) e o inconsciente freudiano; bem como os registros da experiência e os discursos propostos por Lacan permitem-nos articular a leitura da obra às questões interpostas pela psicanálise.

Realizamos essas aproximações conceituais tomando a obra como um dispositivo promotor de estranhamentos e laços sociais. No esteio de uma leitura metapsicológica, analisamos a obra como uma formação do inconsciente, constituída por metáforas e metonímias (Lacan, 1999), amarrada entre os registros do imaginário, do simbólico e do real (Lacan, 2007).

Os objetivos do artigo desenham-se da seguinte maneira: Descrever questões do método psicanalítico no campo da arte; Abordar o enlace entre psicanálise, arte e política no processo criativo da obra; Refletir sobre o sujeito e a estrangeiridade a partir da obra *Lei da Jornada*.

Aspectos Metodológicos da Jornada

O método de leitura das obras parte da premissa laciana (1995) de um inconsciente estruturado como uma linguagem. Inconsciente que nos habita à nossa revelia, constituindo-nos permanentemente como sujeitos do desejo. Como Lacan (1995, p. 52) analisa:

O sujeito não é estruturado da mesma forma que o eu da experiência. O que se apresenta nele tem suas leis próprias. Suas formações não têm somente um estilo particular, mas uma estrutura particular. Essa estrutura, Freud a aborda e a demonstra no nível das neuroses, no nível dos sintomas, no nível dos sonhos, no nível dos atos falhos, no nível da tirada espirituosa (...).

Resgatando e articulando conceitos da metapsicologia freudiana, Lacan (1995) propõe pensar as quatro formações do inconsciente - sintomas, sonhos, atos falhos e chistes - como criações da linguagem estruturadas por metáforas e metonímias, termos da linguística equivalentes ao que Freud denominava, respectivamente, como condensação e deslocamento.

Para os dois autores, essas manifestações são formadas por um compromisso entre inconsciente e consciente.

O sujeito na teoria lacaniana é fugaz, sem ontologia, permanentemente em constituição, como obra transitória e inacabada. Ele se apresenta conjugado às formações do inconsciente a partir de operações da linguagem, ou seja, entre um significante e outro, em encadeamentos metonímicos e metafóricos. O tesouro dos significantes é o Outro, entidade simbólica manifesta de diferentes formas nas histórias individuais e na cultura, articulada às possibilidades de gozo e ao enigma do desejo (Lacan, 1985).

“Com relação à cadeia significante inconsciente como constitutiva do sujeito que fala, o desejo se apresenta como tal numa posição que somente se pode conceber com base na metonímia determinada pela cadeia significante” (Lacan, 1992a, p. 214). O desejo, enquanto algo permanentemente em formulação, pois articulado ao insolúvel enigma do desejo do Outro e à impossibilidade de um gozo pleno e satisfatório, permite e assunção do sujeito na cadeia significante. Desejo é propulsão à movimento na linguagem, e a linguagem, enquanto estrutura inconsciente que tece as relações intersubjetivas, convoca à criação, enlaçamentos sociais, institui a ficção de um eu da experiência que traça uma história por meio de imagens, palavras, sentidos e sem-sentidos.

Em diálogo com Didi-Huberman (2010, 2015) e com Marsillac (2018), abordamos a obra de arte em analogia às formações do inconsciente. No sonho, assim como na obra, somos interpelados por desejos que se manifestam em imagens estruturadas por significantes. Palavras pictóricas que engendram sentidos ambíguos, afetos ambivalentes e estranhezas. Por meio dos sintomas, em seu caráter repetitivo - elementos que se repetem nas histórias individuais e coletivas - somos propelidos a revisitar traumas e escutar não-ditos, palavras e imagens recalçadas que retornam em manifestações da cultura.

Didi-Huberman (2010, 2015) propõe a leitura da imagem da obra de arte de modo anacrônico, em um método que exclui a premissa da temporalidade linear, buscando investigar as visualidades e sentidos de outros períodos presentes na obra. Sua leitura, articulada a alguns preceitos psicanalíticos, sobretudo freudianos, oportuniza uma reflexão sobre a obra de arte como sintoma de um tempo, tendo em vista que a imagem demonstra, simultaneamente, elementos estéticos, poéticos e políticos do tempo do artista, assim aquilo que resta de histórias e experiências que o antecedem (universo simbólico do Outro).

Benjamin (1940/1987b) e Agamben (2009) apontam que esse tempo se descortina como um tempo “saturado de agoras”, em permanente interlocução com os acontecimentos do passado. A obra, compromisso entre consciente e inconsciente, que como o sintoma, vela e

revela o recalcado e o desejo, extrapola a intencionalidade do artista, visibilizando elementos obscuros em tempos heterogêneos. O sintoma do tempo presente na obra, assim como o sujeito do inconsciente que subjaz nela, demanda uma escuta que aproximamos à escuta flutuante, tendo em vista que ela não busca ordenar fatos, mas atentar ao que se destaca, ao que parece sem sentido, àquilo que ressoa como enigma, como um fragmento de múltiplas temporalidades.

Freud (1912/1996a) advoga a favor de uma postura do analista que rompa com uma lógica factual e organizada linearmente. De modo complementar à associação livre, expressa ao paciente pelo icônico imperativo: “Fale o que lhe vier à cabeça!”, Freud recomenda uma atenção parcialmente suspensa, visando ao estabelecimento de uma comunicação de “inconsciente para inconsciente”. Ele fala em “cegar-se artificialmente para poder ver melhor”, aproximando-nos do que destaca Agamben (2009, pp. 62-63) ao discorrer sobre o contemporâneo - posição necessária para enxergarmos os anacronismos: “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”.

A recomendação técnica de Freud dirige-se ao contexto da clínica, onde entre quatro paredes, um analisando fala de seus sonhos, sintomas e comete atos falhos. No entanto, tomá-la em uma perspectiva estritamente clínica (relação analista-analisando), escamoteia o trabalho de leitura da cultura empreendido pelo autor, dirigido, por exemplo, a fenômenos políticos, obras de arte e comportamentos grupais. A psicanálise nos indica uma relação inextrincável entre o humano e a cultura pelas formações do inconsciente, rompendo barreiras artificiais entre o individual e o social, dentro e fora, operando, assim, por limiões e torções.

Nos ensinamentos lacanianos, a fita de *Moebius*, figura topológica caracterizada por uma torção que indefine dentro e fora, torna-se essencial para a psicanálise. A lógica espacial dessa fita permite olhar os aspectos inconscientes que atravessam os paradoxos do indivíduo-coletivo, bem como a interpenetração da psicanálise a campos outros como o da arte e da política (Marsillac, 2018). Dentro dessa perspectiva, propomos analisar as obras de arte, formações do inconsciente que enlaçam o singular e o coletivo em temporalidades heterogêneas, por meio da atenção flutuante.

Aproximar a obra de arte ao sintoma implica uma análise dos registros que por ela são sustentados na amarração borromeana: imaginário, simbólico e real. Lacan (2007) ressalta que a invenção é uma resposta sintomática ao que se impõe, indicando que o ato criativo sustenta os três registros. O real, registro do impossível, do impensável e do sem-sentido, *ex-siste* e *con-siste* aos outros dois registros, permitindo sua articulação. O simbólico, universo da linguagem, está ligado a alguma coisa que no real faz furo, abrindo sentidos a partir do sem-sentido (*ex-*

nihilo). O imaginário assegura a consistência e porta uma inquietante estranheza, características que podemos aproximar ao que Rivera (2018, p. 52) expressa pelos termos imagem-muro e imagem-furo: “A imagem é obstáculo, é véu sobre a trama, e podemos chamá-la, nessa vertente, de *imagem-muro*. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, *in-visível*, um acontecimento terrível – em sua vertente, digamos, de *imagem-furo*”.

A imagem fecha sentidos, mas seu enlace com o discurso, a linguagem que a estrutura, lhe provoca rasuras, abre sentidos, permitindo-nos acessar cenas para além de sua fronteira. Ela fracassa em portar uma significação plena e totalizante, pois é paradoxalmente familiar e estranha. De acordo com Didi-Huberman (2010) a imagem interpela, promove jogo de dubiedades e ressignificações permanentes.

Elencados os aspectos teóricos do método, ressaltamos que os dados coletados para análise estão presentes em materiais já produzidos sobre o artista e sua obra, como livros, reportagens, críticas, análises, além daquilo que o próprio autor discorre sobre sua criação - experiências e questões que a atravessam - em entrevistas, declarações e exposições.

Considerando que a análise desse artigo se estrutura pelo método psicanalítico, cuja premissa é de uma experiência singular, transferencial, pautada no inconsciente -transindividual e político, como resalta Lacan (1966-67) - e sem vistas à neutralidade da relação sujeito-objeto, ressaltamos que previamente à escrita, um contato corporal com a obra em análise foi realizado no período em que a mesma se encontrava exposta no Museu Oscar Niemeyer - Curitiba. Defendemos que esse encontro material e afetivo, no real do corpo, sem o qual não há subjetividade e política (Safatle, 2018), complexificam a experiência e as reflexões dela advindas, possibilitando uma análise mais próxima aos princípios da psicanálise.

Travessias Artísticas de Ai Weiwei

A jornada de Ai Weiwei é permeada por uma inextrincável relação entre arte e política. Seu pai era um poeta e militante político pela liberdade de expressão, perseguido e enviado para campos de trabalhos forçados na era maoísta. O artista recorda de uma cena que marcou esse período: os livros de poesia de seu pai sendo queimados para evitar que a família sofresse mais punições por parte do Exército Vermelho da Revolução Cultural. Esse acontecimento relaciona-se diretamente com uma obra produzida pelo artista entre 2008 e 2012: *Reto (Straight)*, exposta em vários museus pelo mundo. No ano de 2008, um terremoto em Sichuan (China) destruiu vários prédios, dentre eles uma escola onde várias crianças morreram soterradas. Chamou a atenção do artista que vários prédios na região sofreram poucos danos, levando-o a investigar

as razões. O artista verificou que o material utilizado na construção da escola era de baixa qualidade e passou a denunciar e criticar o governo chinês em suas redes sociais. Concomitantemente, o artista contrata um coletivo para retirar as vigas de ferro retorcidas do local e colocá-las em sua forma original, ação que remete à sua infância, como se ele estivesse *des-queimando* os livros de seu pai (Dantas, 2018).

Após passar a infância e a adolescência exilado com sua família, Ai Weiwei se muda para Pequim, mora alguns anos nos Estados Unidos e nos anos 90 retorna ao seu país, agora mais aberto à diversidade artística. Contudo, mesmo em um contexto menos repressor, o tom político de suas criações, especialmente após a obra *Reto* e a intensificação de suas críticas nas redes sociais, geram-lhe contratempos com as autoridades. Em 2011, acusado de evasão fiscal, o artista sofre prisão domiciliar por 81 dias e tem seu passaporte apreendido por quatro anos (Dantas, 2018).

Em 2015, após recuperar seu passaporte, o artista viaja para a ilha de Lesbos, na Grécia, porta de entrada para milhares de refugiados que chegam à Europa. Suas experiências no local propulsionaram o desejo de se dedicar à crise dos refugiados. Ele viajou para 40 campos de refugiados, em 23 países, jornada que culminou no documentário *Human Flow* (2017). No período em que produziu o documentário, Ai Weiwei criou diversas obras relativas aos refugiados, dentre elas: *Lei da Jornada*, um bote inflável com bonecos também infláveis, sem rosto, todo o material na cor preta, realizado em três protótipos, o maior medindo 70 metros de extensão. A obra foi exposta primeiramente Galeria Nacional de Praga, local que deportava judeus do leste europeu para campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra. A escultura, em sua camada imediata, representa a travessia dos refugiados da Turquia à Grécia, cena frequente que o artista pôde presenciar em sua primeira visita a um campo de refugiados (Artpil, 2017; GQ, 2017;).

As alegorias e referências de *Lei da Jornada* são variadas e ampliam-se a cada nova exposição, dialogando com elementos do espaço onde se insere. A exposição em Praga oportuniza interlocuções entre as duas maiores crises de refugiados da história, fazendo alusão a jornadas e medidas biopolíticas que se repetem. O universo simbólico das obras de Ai Weiwei é atravessado pelo pensamento Hannah Arendt, Kafka e Benjamin, teóricos da modernidade que o artista cita em entrevistas e exposições. O título *Lei da Jornada* referencia o texto de Benjamin: *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte* (1934/1987a).

Ai Weiwei declara que sempre foi visto como um estrangeiro, mesmo em seu país, de modo que ser dissidente em um regime autoritário é ser o outro, o indesejado. Nos EUA e, agora, em Berlim, ele foi e permanece sendo legalmente um estrangeiro (Dantas, 2018; Velasco,

2017). A reflexão do artista revela o olhar de um Outro que nos posiciona no campo político, enfatizando que a crise dos refugiados, atravessada pelas marcas da estrangeiridade, é fundamentalmente uma crise humanitária.

Forte influência nas obras de Ai Weiwei, o dadaísta Duchamp engendra a noção de coeficiente artístico, lógica dos processos de criação que apontam uma diferença entre intenção e realização. Entre esses dois tempos do ato, intenção e realização, inserem-se campos contingenciais, hiatos em dinâmicas intersubjetivas que envolvem artista, seus pares e o público (Marsillac, 2018). A obra de arte excede as intencionalidades do autor, é abarcada por um universo simbólico que o precede e constitui - campo do Outro que serve de anteparo para seu desejo e ato.

Ai Weiwei declara que suas obras são ready-mades (Dantas, 2018). *Lei da Jornada*, por exemplo, foi fabricada com PVC reforçado, mesmo material utilizado em vários botes de refugiados que chegam à Europa (Dantas, 2018). Partindo da proposta de Duchamp, refletimos sobre como o significante *made* joga com uma ideia de temporalidade e inacabamento da obra. O *made* (feito) remete a algo que possui uma história concluída, mas que o gesto do artista, ao promover um deslocamento, lança em uma nova experiência de constituição, mostrando que os efeitos do objeto permanecem, reverberam após a intencionalidade do acabamento. Deslocamentos (metonímias) que se condensam (metaforizam) - pois são necessárias duas metonímias para produzir uma metáfora (Lacan, 1999). No gesto do artista, os primeiros deslocamentos. Nos enlaces entre obra e público, novos deslocamentos e condensações.

Partindo dessas discussões, refletimos sobre *Lei da Jornada* como uma criação que evoca múltiplos períodos, visibilizando jornadas que se repetem na história. Aproximamos a obra - formação do inconsciente, sintoma de um tempo - das noções psicanalíticas de sujeito e estrangeiro, de modo a refletirmos sobre o enlace que ela faz com o público, assim como questões e agenciamentos políticos que ela engendra no tocante à atual crise global dos refugiados.

O sujeito, o estranho e o estrangeiro: reflexões sobre a obra *Lei da Jornada*

Como ponto de partida para a discussão, analisamos os significantes do título da obra, o qual, como já mencionado, referencia a análise que Benjamin faz das obras de Kafka. Nas obras do escritor tcheco, somos confrontados com uma lei intransponível e paradoxal. Suas personagens precisam, recorrentemente, encarar burocracias e hierarquias como meio de descobrirem a razão de sua culpa. Na leitura de Benjamin (1934/1987a), as contradições e a

falta de sentido das jornadas e leis kafkianas são próprias da modernidade, mas nelas o autor encontra um sentido, a saber, que o sentido da lei não antecede a jornada, mas se escreve nela mesma. As personagens kafkianas, desse modo, falham em sua busca pela verdade porque a tomam como estabelecida em uma escritura que as precede.

A(s) jornada(s) que Ai Weiwei alegoriza em sua obra são realizadas por personagens que, assim como os kafkianos, não podem ser culpados/criminalizados por sua condição. Do mesmo modo, eles não podem olhar para trás em busca de uma lei - uma lei que dê sentido, por exemplo, para a guerra e a fome que os impeliram à jornada do refúgio. A *Lei da Jornada* é aquela em que, de maneira análoga ao que preconiza a psicanálise, o sentido se constrói em um *a posteriori* - não com o escopo de obliterar o passado, mas para nele encontrar centelhas de esperança para o futuro (Benjamin, 1940/1987b), elementos para a reconstrução de uma narrativa, uma lei que seja a lei do desejo permanentemente escrita.

A referida lei do desejo é a lei que permite a assunção do sujeito na cadeia significante. Ela se funda a partir de um significante primordial, inscrito no e pelo Outro: o significante Nome-do-Pai. Esse significante, primeiro de uma cadeia, exerce a função de uma lei interditora, escrita a partir da indicação de que há um Outro do Outro e que, por conseguinte a possibilidade de satisfação não se fecha em uma relação simbiótica, mas se abre em uma dimensão simbólica (Lacan, 1999). O Nome-do-Pai instaura uma jornada, lei da jornada, que se dá entre deslocamentos (metonímicas) e condensações (metáforas), constituindo o sujeito. Lei que é paradoxalmente introduzida em um *a priori*, mas cujos sentidos se constituem no *a posteriori*.

A obra *Lei da Jornada* aponta caminhos, promove enlaces com o público, abrindo possibilidades de escrituras e encadeamentos significantes onde o sujeito se apresenta. Como destaca Rivera (2018), a arte contemporânea produz o sujeito na relação que se estabelece entre artista e espectador em um arranjo simbólico. Nesse arranjo, que se dá entre corpos, ações, lugares e disposições, o sujeito é convocado. De modo a adensarmos a discussão acerca das relações tecidas entre público, obra e artista, refletimos sobre o efeito do *unheimliche*.

O *unheimliche*, termo utilizado por Freud (1919/2019) para destacar o que é da ordem paradoxal do estranho familiar, sublinha uma fragilidade nas fronteiras do eu, mostrando que ela possui rachaduras, brechas. A imagem porta uma inquietante estranheza, pois assim como o outro pode refletir a imagem daquele que o olha, a verdadeira imagem refletida pode revelar uma alteridade, como quando Freud, após um solavanco do trem, depara-se com sua imagem refletida no espelho e não se reconhece.

A obra, como um todo, faz corpo, seus contornos emulam e refletem corpos. A dimensão especular permite ao espectador se ver na imagem do(s) outro(s) ali representado: os refugiados.

Do mesmo modo, ele é olhado pelo que vê (Didi-Huberman, 2010), deparando-se com a irrevogável condição de sua própria imagem: estranha, inconstante, estrangeira.

Freud é enfático ao articular o efeito do *unheimliche* ao recalçamento. O familiar torna-se estranho e o estranho, familiar, pois a constituição do sujeito e daquilo que se enuncia como “eu” (ficção da identidade) dá-se, sobretudo a partir de imagens e palavras que foram banidas da consciência. Como sustenta Lacan, em diversos seminários, o sujeito é fugaz, emerge na cadeia significante sem se cristalizar, já o eu, se sustenta por seus contornos fixos, aquilo que é para si e para o outro. Esse eu, primordialmente eu corporal, entra em vertigem diante da imagem outra que toca no seu recalçado (Freud, 1919/2019, 1923/1996c; Quinet, 2012). Diante da imagem dos refugiados sem rosto no bote, estamos diante de conteúdos que foram recalçados: a responsabilidade individual e coletiva pela crise, a indiferença, a segregação. Estamos, também, diante de rostos que nos interrogam pela opacidade, dando a ver que o *eu* não é cristalino e não possui uma definição imutável.

A obra, desse modo, é imagem furada, convocando o sujeito em arranjos significantes. A imagem-furo (Rivera, 2018) é furo no espectador, na obra e no artista, assim como no tempo e no espaço que os aproximam. Como ressalta Didi-Huberman (2015, p. 9): “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo”. Conjugação de palavras, corpos e tempos, *Lei da Jornada*, em sua primeira exposição, faz coro às críticas pujantes à modernidade - tempo que Kafka retratou e Benjamin descreveu como paradoxalmente arcaico e moderno, tempo de coexistência do mito e da ciência.

Lei da Jornada foi exposta na Galeria Nacional de Praga - República Tcheca, país que não possui políticas de facilitação para a entrada de refugiados na Europa. Além do flagrante contexto da atualidade, o local eleito nos transporta ao período da Segunda Guerra. O prédio, entre 1939 e 1941, era utilizado como local de deportação de judeus do país para campos de concentração de *Terezín* (Artpil, 2017; GQ, 2017). O olhar contemporâneo do artista cria pontes entre as duas grandes crises de refugiados do último século, mostrando aquilo que se repete.

No sentido dessa discussão, Agamben (2008), em *O que resta de Auschwitz* salienta que o campo de concentração é o paradigma do estado de exceção como regra. Aqueles que seguiam as regras enunciadas, rapidamente adoeciam, transformavam-se naquilo que Primo Levi, escritor e célebre sobrevivente de *Auschwitz*, denominava de mulçumano - ser em uma zona indefinida entre a vida e a morte, o humano e o inumano. O cotidiano do campo era marcado pela arbitrariedade da lei, logo buscar sua lógica, seu princípio, era tarefa que, como aquela empreendida no universo literário de Kafka, fracassava, na medida em que a busca era sem-sentido como a própria lei.

O autor negrita que aquilo que o campo levou ao extremo: “o estado de exceção como regra” não cessou de acontecer. Nos espaços organizados para refugiados na Europa, o filósofo encontra a repetição desse paradigma (Agamben, 2008; Arroyo, 2018). Bauman (1998) se aproxima dessa discussão, argumentando que a razão não anula o pensamento mítico, trazendo exemplos históricos como: a caça às bruxas no início da Idade Moderna (período do renascimento e do florescer da razão científica) e os métodos científicos racistas como a frenologia e o darwinismo social, coexistindo com as ideias iluministas no século XIX. O Holocausto mescla um grande avanço tecnológico, atrelado a hierarquias e burocracias (temas kafkianos) bem definidas, a serviço de uma ideologia eugenista/racista.

O que resta de *Auschwitz* toma novas formas nos campos de refugiados, agora controlados por novas tecnologias e imperativos: não se trata primordialmente de expulsar, mas de não deixar entrar - sustentação de dicotomias: dentro e fora, cidadão e estrangeiro. Bauman (1998, p. 151) ressalta: “A estrada para *Auschwitz* foi construída pelo ódio, mas pavimentada pela indiferença”. O ódio é da diferença, pequena diferença como Freud (1921/1996b) sustenta em sua teoria do narcisismo das pequenas diferenças. A indiferença é a negação que desimplica. Ambas, lançam para fora a estrangeiridade em fórmulas como: “o outro é o problema” ou “o outro existe, mas eu finjo que não existe”.

O que resta e persiste de *Auschwitz*, ponto culminante das contradições da modernidade, está no registro do real, porta elementos não contornáveis do acontecimento. Agamben (2008) encontra no mulçumano a figura que se aproxima desse resto. Como ele nos relata: Um cinegrafista filmava um campo de concentração após a sua libertação. Ele passa horas filmando corpos empilhados, mas ao captar o mulçumano em sua câmera, ele a desvia, nos dando apenas um rápido vislumbre do real desse corpo (morto) vivo.

O paradoxo do testemunho de *Auschwitz* é que não há palavras que abarquem a dimensão de sua experiência. O mulçumano, corpo que é testemunha do acontecimento, está tão próximo da morte, do real, que não permite que o olhar o apreenda em uma dimensão simbólica. Algo nessa figura não permite o retorno do olhar pois, nela, não há significante que faça furo.

Lacan (1999, p. 35) endossa que o simbólico vem dar: “sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade”. O real do mulçumano não permite o olhar direto, mas, retroativamente, por meio de camadas simbólicas de tempos e materialidades outras, podemos nos aproximar dele. Os corpos no bote de *Lei da Jornada* são opacos como o real, núcleo traumático que promove repetições sintomáticas na história. O que resta de *Auschwitz* se inscreve novamente em corpos que não têm face, orifícios, pulsão, desejo. São apenas

números e configuram estatísticas. Os refugiados e suas representações, imagens que tocam o real, trazem elementos do mulçumano, mas não são o mesmo que eles (repetição na diferença), possibilitando-nos, dessa forma, revisitar o Holocausto e outras barbáries históricas, abrindo a história pela linguagem.

A exposição em um antigo local de deportação é potente, pois insere o corpo do espectador no local da experiência. Safatle (2018) argumenta que não há política sem corpo. É necessário haver contato entre corpos, circulação de afetos e palavras para que experiências e formas políticas sejam tecidas. *Lei da Jornada* na Galeria Nacional de Praga é política não só por denunciar a crise de refugiados na atualidade, mas especialmente por aproximar corpos em espaços e tempos imbricados, amalgamando palavras e imagens que permitem abordar as ruínas e fantasmas da paradoxal modernidade.

Quem já visitou um campo de concentração sabe que se deixar afetar pelo que resta desse passado no agora, na carne, ultrapassa certo limiar do enquadramento sensível. O documentário *Shoah* (1985) (Figura 16) de Claude Lanzmann, por exemplo, abre mão de trilha sonora, representações cênicas dos acontecimentos e análises de especialistas para tentar, apenas por meio de relatos e filmagens atuais dos campos de concentração e locais a eles relacionados (anos após o Holocausto), aproximar o espectador do pedaço de real que atravessa a experiência.



Figura 16. Cena do filme Shoah (1985).

Fonte: Lanzmann (1985).

Nesse sentido, Sousa (2013, p. 391) destaca: “Há uma literalidade do trauma que pode nos deixar reduzidos à mínima significação ou até mesmo à ausência de significação” e, adiante, complementa: “Há, contudo, outro literal que é como uma espécie de retorno possível à cena traumática, lembrando o que Claude Lanzmann no seu filme *Shoah* nomeia como certa obscenidade do entendimento que aniquila a complexidade do fenômeno”. Em imagens e palavras, a obra nos aproxima do traumático, àquilo que talvez o olhar não possa suportar em sua literalidade, pois, ainda, como Sousa (2013, p. 390) ressalta: “A literalidade do acontecimento pode ser luminosa, mas também pode cegar”.

Arendt (1943/2013), em sua condição de judia refugiada nos EUA, escreve uma carta/texto intitulado “Nós, os refugiados”, na qual assevera: “Perdemos a nossa língua, o que significa a naturalidade das reações, a simplicidade dos gestos, a expressão impassível dos sentimentos” (p. 8). Esse trecho aborda a dimensão do trauma, excesso de luzes que cega, borra palavras e gestos, nos remetendo aos rostos da obra de Ai Weiwei, opacos em sua materialidade, resistindo à linguagem.

O documentário longa-metragem *Human Flow* (2017), dirigido por Ai Weiwei, se articula diretamente à *Lei da Jornada* e nos permite avançar nas análises e discussões da obra por meio de algumas de suas imagens. O filme começa com um plano no mar aberto. Na sequência, um bote com refugiados é enquadrado do alto, evidenciando sua fragilidade e pequenez no vasto oceano. Após essa tomada, a câmera foca em um pequeno farol, cuja luz pisca em intervalos ritmados. Todas essas sequências ocorrem durante o dia.

Adiante, em outra cena, há um farol que pisca na escuridão da noite. A narrativa informa que estamos na ilha de Lesbos, na Grécia, porta de entrada para milhares de refugiados que atravessam o mar Mediterrâneo saindo da Turquia (travessia que Ai Weiwei acompanhou em sua primeira visita a um campo e inspirou *Lei da Jornada*). A escuridão deixa o bote, e os corpos que abarca, negros como a noite. O mar, o bote e as pessoas parecem ser feitos do mesmo material, em uma amálgama semelhante à *Lei da Jornada*. A luz do farol, lentamente, passa a dar contornos, feições e movimentos para os corpos que chegam à praia. O farol parteja a diferença e os desejos plurais dos que estão na iminência da ancoragem.

O mar é quase uma personagem no documentário. Sua presença imponente porta paradoxos, pois para aqueles que fogem de seus países e precisam atravessá-lo, ele pode ser tanto uma passagem de esperança, quanto um túmulo. Para os que ficam, ele é mítico, pois como aqueles que se despedem do personagem Ulisses em *A Odisseia* de Homero (séc. VIII a.

C. / 2017), o tempo não mais permite distinções entre morte real e morte simbólica. Não obstante os milhares que se afogam, há sempre algo que morre e nasce em cada jornada.

A luz do farol é representação da esperança e se aproxima da metáfora de Didi-Huberman (2011) em *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, o qual vê nos pontos luminosos emitidos pelos vaga-lumes possibilidades de criação e resistência aos tempos obscuros de autoritarismo e exclusão da diferença. O autor (2011, p. 30) assinala: “Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue”.

Mas a luz que sinaliza um ponto de ancoragem e sobrevivência, pode também ser a luz de lanternas e veículos do controle de imigração, dificultando ou impedindo a continuidade da jornada. Nesse sentido: “Os vaga-lumes desaparecem na claridade dos “ferozes” projetores” (Didi-Huberman, 2011, p. 30).

Para além das luzes dos faróis captadas pela câmera, Ai Weiwei busca, por meio de sua escuta e olhar, captar gestos e relatos. No longa, assistimos refugiados de várias nacionalidades relatando fragmentos de sua história, dificuldades na exaustiva travessia e projeções de futuro. As palavras e expressões em cena ampliam os contornos simbólicos do documentário, oferecem densidade às imagens, captando o espectador por uma narração, que como destaca Benjamin (1940/1987b): não distingue os pequenos e os grandes acontecimentos da história.

Kaya Barry (2019) em um artigo em que analisa *Lei da Jornada* e *Human Flow*, relata sua experiência estética e teórica ao encontrar o protótipo do bote de 60 metros de comprimento na Bienal de Sydney. Ela comenta que o tamanho colossal da obra, feita com os mesmos materiais utilizados na confecção dos botes reais utilizados por refugiados em suas travessias, consegue remeter o público aos enormes desafios que as pessoas enfrentam em seus percursos de refúgio, bem como nos aproximar da vertigem que Ai Weiwei sentiu ao visitar pela primeira vez um campo de refugiados em Lesbos. Na abertura da bienal ele fala sobre sua sensação: “*I lost my balance...my relationship to the world...how can we talk about the global human condition?*” (p. 210).

Refletindo sobre a constelação de imagens e sentidos que *Lei da Jornada* abre em diferentes tempos e espaços, comprimindo e desdobrando distâncias, tal como o objeto aurático (Didi-Huberman, 2010), aproximamo-nos de temporalidades heterogêneas evocadas pela obra a cada nova exposição. No Brasil, *Lei da Jornada* tem a potência de desdobrar imagens que constituem nossa história de travessias transatlânticas, em uma amalgama de cultura e barbárie: marcas da nossa colonização, permeada por conquistas territoriais, feitos heroicos, mas também pelo genocídio dos povos originários e pela escravidão. As cores escuras dos bonecos infláveis,

em um desdobramento da imagem, incitam a memória da escravização de pessoas negras, sequestradas e trazidas violentamente da África. Prática ancorada em discursos racistas, naturalizados durante séculos na história da colonização e do avanço imperialista, ainda hoje ressonantes nos discursos que outorgam direitos a uns e negam a outros, definem quais corpos têm direito à cidadania e à própria condição humana. Ou, ainda, como bem define Judith Butler (2019), quais corpos importam, quais são passíveis de um luto coletivo e quais não.

Em seu livro sobre o estatuto político e psicanalítico do estrangeiro, Koltai (2000) aponta o racismo como sintoma, desdobramento discursivo de uma posição defensiva diante do enigma do outro/Outro. Esse outro, estrangeiro de outro país, sexo, religião, é aquele que goza de uma maneira diferente, interrogando nosso próprio gozo.

A dificuldade de responder às questões que o gozo coloca ao humano na modernidade intensifica os processos de segregação. A homogeneidade proposta pelo discurso liberal e igualitário: “somos todos iguais”, paradoxalmente culmina em uma intolerância extrema a todo aquele que porta uma suposta diferença, levando a processos, por exemplo, como o do Holocausto. Não por acaso, o século 20 foi o responsável pelos maiores genocídios da história da humanidade (Bauman, 1998; Koltai, 2000).

Žižek (2008) reflete, na esteira de Benjamin, que as maiores realizações da cultura ocidental escondem práticas de racismo e genocídio. O outro, esse estrangeiro que incomoda e precisa ser subjogado, controlado, escravizado ou, na radicalidade absoluta: eliminado, “(...) parece manter uma relação privilegiada com o objeto – o outro possui o objeto-tesouro que furtou de nós (e é por isso que não o temos) ou representa uma ameaça à nossa posse do objeto” (Žižek, 2008, p. 396). De maneira similar ao que sustenta Koltai (2000), o autor aponta que aquilo que verdadeiramente incomoda na presença do estrangeiro não são as perturbações sociais e econômicas que ela provoca (por exemplo: o refugiado vai roubar empregos ou trazer violência), mas a dinâmica sustentada na crença de que o outro goza com o objeto, e que, se ele goza, meu gozo se torna insuficiente ou inviável.

Žižek (2008) ressalta que o Mestre institui um ponto de basta, ou seja, um significante que visa ordenar o discurso e restaurar a ordem, tornando a realidade inteligível. Partindo do significante-mestre, o discurso da universidade elabora a rede por ele concebida. O autor usa como exemplo o *judeu* na Alemanha nazista. O *judeu*, essa abstração desdobrada em discursos pretensamente científicos, foi eleito por um Mestre, como a causa do mal (o portador da insuportabilidade do gozo), portanto devendo ser segregado e eliminado.

No campo político, os discursos visam ordenar fatos e pessoas. São modos de organizações sociais, ordenações significantes que enquadram a realidade e se apresentam

como forma de lidar com os enigmas do gozo e o inextirpável mal-estar na cultura. Lacan (1992b), como forma de responder aos sintomas de seu tempo, formaliza a concepção de discursos como laços sociais. Por meio de quatro discursos: o discurso do mestre, da universidade, histórico e do analista, ele nos mostra as possibilidades do sujeito inserir-se na cultura por meio da linguagem - a cadeia significante - e pelos modos de relação com o gozo. Detemo-nos um pouco aos três primeiros discursos para suscitar questões da obra.

Na contemporaneidade, o discurso do mestre moderno é o discurso universitário. Ele busca classificar indivíduos em nome de um saber universal, apagando o sujeito do desejo (sujeito cindido). No campo político, ele se manifesta por uma práxis que se outorga à tirania em nome do saber, esquadrinhando corpos e eliminando as contradições inerentes ao sujeito e à cultura. O discurso histórico, na contramão, age por meio de um sujeito cindido, interrogando o saber instituído e as políticas hegemônicas. De modo análogo às históricas que interrogavam Freud, e de forma ampla, as ciências e a política de seu tempo, o discurso histórico é aquele que busca dar visibilidade ao sintoma, trazer à tona o real, mostrando que a linguagem não consegue dar conta de tudo, pois algo sempre escapa ao intento de dominação (Quinet, 2010). Enquanto seres habitados por um inconsciente do qual pouco sabemos, estrangeiro, portanto; nossas tentativas de fazer laço no discurso universitário esbarram no sintoma e no real que ele abarca.

A obra *Lei da Jornada*, com seus corpos sem rosto, cujas principais características são a opacidade e a quantidade (200, 300 bonecos infláveis), mostra como o discurso universitário, desdobramento do discurso do mestre como apontam Žižek (2008) e Quinet (2010), incide homogeneizando sujeitos em práticas de enumeração e catalogação. Ela põe em cena os refugiados, aqueles que podem ou não entrar em territórios com base em ideais nacionalistas, étnico-raciais e religiosos, comumente “justificados” a partir de dados pretensamente científicos (portanto, validados pelo discurso universitário) como os dados demográficos e os econômicos (expressos a partir do encadeamento ordenado e fechado de significantes) enunciados em sentenças frequentes na mídia e nos púlpitos: “Nossa economia não consegue comportar mais imigrantes e refugiados”; “O Estado precisa estabelecer um limite às migrações para manter o atual padrão socioeconômico”; bem como em variantes destas sentenças.

A obra materializa os efeitos de um discurso de controle e apagamento do sujeito. Ela coloca em questão as estatísticas que tratam os refugiados como números, assim como os dispositivos de poder que as sustentam. Porém, na contramão desse discurso, ao provocar críticas sem vistas à formulação de sentidos unívocos, apostamos que artista e obra promovem um enlaçamento pelo discurso histórico. A obra, de modo análogo a esse discurso, porta o enigma do sintoma (do artista e do seu tempo), o real que interroga, mobilizando a criação e a

abertura de sentidos. Seu campo se institui em consonância ao sujeito cindido, atravessado por um inconsciente que o habita - estranho, estrangeiro, outro - sublinhando a inelutável estrangeiridade de quem olha e é olhado.

Além de estrangeiros em relação a nós mesmo e ao outro, algo que o artista formaliza em sua obra, somos todos estrangeiros em relação ao real. Lacan (2016) assevera que a vida é errância, viagem que se dá a partir do enodamento dos três registros (simbólico, real, imaginário) e da experiência que ocorre em três dimensões. O simbólico e o imaginário buscam dar o contorno bidimensional, lógico, calculável, mas o real instaura uma terceira dimensão. Partindo dessa tese lacaniana, é possível analisar (Marsillac, 2019) que a função do estrangeiro, a saber: a posição diante daquilo que escapa - o oculto, o desconhecido - aponta algo para além de duas dimensões. O real que este estrangeiro nos confronta, instaura a dimensão do tempo, do acontecimento imprevisível e irreversível.

Nesse sentido, o real da obra comporta temporalidades que escapam aos enquadramentos cronológicos e estáticos. A ideia de movimento, inelutavelmente, nos remete a um tempo que transcorre. *Lei da Jornada* imobiliza uma imagem de movimento - a jornada de refugiados em um bote – justamente para destacar que há algo mais, questões ocultas que nos levam a perscrutar tempos que antecedem e sucedem a obra. *Lei da Jornada* é a lei da errância, lei do desejo, permanente marca da estrangeiridade.

No vértice de uma arte articulada ao ativismo político e igualmente centrada nas questões atinentes à atual crise dos refugiados, ressaltamos duas obras contemporâneas à *Lei da Jornada* e que, como ela, transitem o senso de urgência que a situação dos refugiados demanda. Na 56ª Bienal de Veneza em 2015, mesmo ano que Ai Weiwei passa a se dedicar às causas dos refugiados, o artista brasileiro Vik Muniz¹⁰ apresenta a obra *Lampedusa* (Figura 17), barco de madeira medindo 14 metros, revestido com notícias do naufrágio de uma embarcação com refugiados na ilha italiana de Lampedusa no ano de 2013. O barco foi lançado nos principais canais da cidade (Rubin, 2015).

¹⁰ O artista foi um imigrante ilegal por dez anos nos Estados Unidos (Júnior, A.M.; & Scarpa, G.,2015).



Figura 17. Obra *Lampedusa* (2015) de Vik Muniz na Bienal de Veneza.

Fonte: Júnior & Scarpa (2015).

Referenciando o mesmo evento, o artista britânico Jason de Caires Taylor expõe a obra *Balsa de Lampedusa* (2017) (Figura 18) em um museu submerso localizado em Lanzarote, nas ilhas Canárias, a 14 metros de profundidade. A obra é composta por esculturas representando 13 refugiados à deriva sobre um bote (Sánchez, 2017). Compreendemos que essas, bem como diversas outras obras que buscam nos alertar para as crises, urgências e naufrágios de nosso tempo, são capazes de mobilizar pensamentos e ações. Ai Weiwei insere-se nessa constelação a partir de suas memórias, trazendo marcas muito particulares de suas experiências como estrangeiro e sujeito errante, tecendo com outros artistas e com o público um mosaico poético capaz de apontar caminhos e territórios onde a diferença seja condição *sine qua non* para a construção de laços sociais.



Figura 18. *Balsa de Lampedusa* (2017) no museu submerso das Ilhas Canárias.

Fonte: Sánchez (2017).

Considerações Finais

Lacan é enfático, e ao seu modo o foi Freud, ao afirmar que o artista precede o psicanalista. A arte, bem como as formações do inconsciente, visibiliza sintomas, condensa e interpela tempos. A história das imagens e da arte de modo geral nos mostra como artistas conseguiram antecipar acontecimentos em suas obras, confirmando aquilo que Agamben (2009) aborda em sua análise sobre o contemporâneo.

Lei da Jornada, em interlocução com outras obras, alegoriza jornadas que não cessam. A obra-jornada persiste aquém e além dela, em intervalos que constituem o sujeito do desejo, (i)mobilidades, fronteiras e passagens. Ela se dirige ao passado e ao futuro, mas não o “futuro” que a ideia do progresso busca construir, mas às ruínas do passado, fragmentos da história que se repetem, antecipando eventos (Benjamin, 1940/1987b). *Lei da Jornada* abarca a estrangeiridade do artista, dos refugiados, do espectador e, de maneira dialética, da humanidade.

O tempo da escrita desse artigo coincide com o tempo de uma pandemia causada por um vírus, que assim como o artista, veio da China e se tornou global. O denominado Coronavírus sublinha a inelutável estrangeiridade da humanidade, seja na dimensão biológica

(estrangeiros em relação ao vírus) ou na dimensão política (xenofobia em relação ao “vírus chinês”, práticas biopolíticas que decidem quem vive e quem morre).

Lei da Jornada, ao colocar em questão a estrangeiridade que, paradoxalmente, não cessa de não se escrever, pois é da ordem do real (Lacan, 2007), convoca uma ação política diante do outro que chega marcado pelas palavras naufragadas, pelo *heimweh*, termo utilizado por Levi (2013) para falar da dor do lar ou, lembrança dolorosa do lar abandonado. Dor que ele não conseguiu encontrar em sua própria língua, o italiano, mas encontrou em uma língua estrangeira. Sentidos se perdem no trauma da jornada e no encontro (muitas vezes, igualmente traumático) com uma nova língua. Nesse encontro, corporal, afetivo e político, faz-se premente uma escuta para que um dizer se ancore e constitua um refúgio que, doravante se torne um lar.

Referências

- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Almeida, N. (2018). *Ai Weiwei*. Recuperado em <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes.ai-weiwei,933545>
- Arendt, H. (2013). *Nós, os refugiados*. Covilhã: Lusosofia. (Original publicado em 1943).
- Arroyo, F. (2018, 30 abril). *Giorgio Agamben: o estado de exceção se tornou norma*. Recuperado em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660_628743.html
- Artpil. (2017, 25 dezembro). *Law of the journey / Ai Weiwei: Through Jan. 7, 2018. National Gallery Prague*. Recuperado em <https://artpil.com/news/law-of-the-journey-ai-weiwei/>
- Barry, K. (2019). Art and materiality in the global refugee crisis: AiWeiwei's artworks and the emerging aesthetics of mobilities. *Mobilities*, 14:2, 204-217. doi: [10.1080/17450101.2018.1533683](https://doi.org/10.1080/17450101.2018.1533683)
- Bauman, Z. (1998). *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, W. (1987a) Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: Benjamin, W. *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (pp. 137-164). São Paulo: Editora Brasiliense. (Original publicado em 1934).
- Benjamin, W. (1987b) Sobre o conceito de história. In: Benjamin, W. *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (pp. 222 - 234). São Paulo: Editora Brasiliense. (Original publicado em 1940).
- Butler, J. (2019). *Vida precária. Os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha* (2a ed.). São Paulo. Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freud, S. (1996a). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 12, pp. 123-136). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1912).
- Freud, S. (1996b). Psicologia de grupo e análise do ego. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 18, pp.75-148). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1921).

- Freud, S. (1996c). O ego e o id. In J. Strachey (Ed.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 19, pp. 15-84). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1923).
- Freud, S. (2019). *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue*. São Paulo: Autêntica. (Original publicado em 1919).
- GQ (2017, 15 março). *Ai Weiwei prepara escultura inflável de 70 m sobre crise dos refugiados*. Recuperado em <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2017/03/ai-weiwei-prepara-escultura-inflavel-de-70m-sobre-crise-dos-refugiados.html>
- Homero (2017). *A Odisseia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado no séc. VIII a. C.).
- Júnior, A.M.; & Scarpa, G. (2015, 4 maio). *Ex-imigrante ilegal, Viz Muniz faz obra-protesto na Bienal de Veneza*. Recuperado em <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/05/ex-imigrante-ilegal-vik-muniz-faz-obra-protesto-na-bienal-de-veneza.html>
- Koltai, C. (2000). *Política e psicanálise: o estrangeiro*. São Paulo: Escuta.
- Lacan, J. (1966-67). *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre 14: la logique du fantasme*. Seminário inédito.
- Lacan, J. (1985). *O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1992a). *O Seminário, Livro 8: a transferência (1960-61)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1992b). *O seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise (1969-70)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1995). *O Seminário, Livro 4: a relação de objeto (1956-57)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente (1957-58)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, Livro 23: o sinthoma (1975-76)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan (2016). *Os não-tolos vagueiam (1973-74)*. Salvador: Espaço Moebius.
- Lanzmann, C. (Direção). (1985). *Shoah* (Filme cinematográfico). França: Les Films Aleph/Historia Films.
- Levi, P. (2013). *É isto um homem?* São Paulo: Rocco.
- Marsillac, A. L. M. (2018). *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*. Curitiba: Appris.
- Marsillac, A. L. M. (2019). *Estrangeiros no deserto*. *Correio APPOA*, 286 (abr/2019). Recuperado em http://www.apboa.org.br/correio/edicao/286/estrangeiros_no_deserto/705

- Quinet, A. (2010). *Psicose e Laço Social* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2012). *Os Outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dantas, M. (2018). *Raiz Weiwei*. São Paulo: UBU.
- Rivera, T. (2018). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Sesi-SP.
- Rubin, N. (2015, 01 maio). *Vik Muniz lança barquinho de papel no mar de Veneza*. Recuperado em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vik-muniz-lanca-barquinho-de-papel-no-mar-de-veneza-16033456>
- Safatle, V. (2018). *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2ª ed.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Sousa, E. L. A. (2013). Agulhas para desativar bombas. *Revista Polêm!ca*, 12 (3), 385-396. Recuperado em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/8007/5843>
- Velasco, S. (2017, 14 agosto). *Ai Weiwei fala de sua intimidade com a questão dos refugiados: 'Sempre fui visto como estrangeiros'*. Recuperado em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ai-weiwei-fala-de-sua-intimidade-com-questao-dos-refugiados-sempre-fui-visto-como-estrangeiro-21702268>
- Žižek, S. (2008). *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo.
- Weiwei, Ai (Direção). (2017). *Human Flow* (Filme cinematográfico). Alemanha: AC Films/Participant Media.

As utopias de Ai Weiwei: objeto *a*, arte e política

Resumo

O presente artigo analisa algumas obras do artista contemporâneo Ai Weiwei, estabelecendo articulações entre o conceito lacaniano de objeto *a* (objeto causa do desejo), utopia e arte contemporânea. Alguns aspectos desses conceitos são apresentados e relacionados com obras do artista concernentes a atual crise dos refugiados, desdobrando-se em análises e discussões de questões subjetivas e políticas tangenciadas pelas mesmas. As obras, nos enlaces que promovem entre artista e público, bem como entre diferentes tempos e contextos, suscitam críticas a injustiças que se repetem na história, sinalizando possibilidades de mudança nos modos de se relacionar com o outro e o espaço, sonhar e criar. O caráter eminentemente político das criações, de modo análogo à utopia e ao objeto *a*, não se fixa em imagens ideais, mas opera na abertura de sentidos, imagens e, por conseguinte de realidades.

Palavras-chave: psicanálise, utopia, objeto *a*, arte, política.

Introdução

No presente artigo analisamos algumas obras do artista contemporâneo Ai Weiwei, refletindo sobre suas dimensões subjetivas e políticas. A análise e a discussão são realizadas através de interlocuções com a concepção filosófica de utopia iconoclasta, com o conceito psicanalítico de objeto *a* e suas relações com a arte contemporânea, campo estético onde as obras do artista se situam.

Em um primeiro momento, pautados na perspectiva de uma indissociável relação entre arte e vida, apresentamos questões contingenciais do artista, perscrutando aspectos de sua história e dos contextos políticos, econômicos e sociais que se relacionam às obras em análise. Ato contínuo, buscamos ressaltar alguns aspectos do conceito do objeto *a* (objeto causa do desejo), considerado pelo psicanalista Jacques Lacan (2005) como seu único conceito inédito. Tecemos aproximações teóricas entre o conceito e as obras de arte contemporâneas, examinando seu caráter aberto e as interrogações que elas promovem acerca do que está instituído hegemonicamente nas relações humanas.

Apresentamos, também, alguns aspectos do conceito filosófico de utopia e, em interlocução com o objeto *a*, refletimos sobre as utopias que as obras de Ai Weiwei descortinam. Colocamos em diálogo a materialidade das obras, as experiências do artista relacionadas à criação das mesmas, bem como as críticas e agenciamentos políticos que elas engendram.

Expostos esses elementos introdutórios, elencamos como objetivos do artigo: apresentar elementos da história e das obras de Ai Weiwei; desdobrar aspectos conceituais do objeto *a* e da utopia em suas relações com a arte; refletir sobre aspectos subjetivos e políticos das obras de Ai Weiwei em interlocução com os conceitos de objeto *a* e utopia.

O método estrutura-se a partir de um enlace singular com as obras, as contingências e os conceitos. Por singular, compreendemos uma dimensão que extrapola a individualidade. O individual é aquilo que fecha sentidos e imagens em busca da boa forma, empobrecendo a experiência, já o singular trata de um estilo, forma de narrar uma experiência compartilhada, criando memórias e tecendo laços sociais (Sousa, 2002).

Através de uma leitura e escrita singulares, propomos algumas reflexões sobre as criações artísticas de Ai Weiwei, analisando suas dimensões subjetivas e políticas. Abordamos as obras como materialidades atravessadas pelo inconsciente, que como destaca Lacan é transindividual (1953/1998), excedendo, pois, as intencionalidades do artista, ampliando significações, experiências e narrativas.

Realizamos uma análise das obras articuladas ao processo criativo do artista e à questão dos refugiados. Visando fundamentar a discussão, utilizamos materiais como reportagens, entrevistas, perspectivas críticas sobre as obras, assim como sobre os contextos que elas abordam, abarcando elementos visuais, textuais e contextuais de suas composições. Colocamos as obras em diálogo com o conceito de objeto *a* e utopia, sustentando uma reflexão sobre a dimensão utópica da arte, sobretudo da arte contemporânea.

Ai Weiwei: história, desejo e criação.

O artista contemporâneo Ai Weiwei nasceu na República Popular da China no ano de 1957. Seu pai foi considerado subversivo pelo governo de Mao Tsé-Tung, fato que lhe rendeu diversas perseguições. Ai Weiwei cresceu em um contexto de repressão política, acompanhando seu pai em campos de trabalhos forçados no deserto de Gobi. Na idade adulta, teve a oportunidade de se mudar para os Estados Unidos, onde se aproximou da arte contemporânea. O artista tornou-se mundialmente famoso por sua arte iconoclasta, pelo posicionamento crítico em relação às imagens de obras institucionalizadas e por seu ativismo em questões humanitárias. Sua iconoclastia fica bem evidente na obra *Deixando cair uma urna da Dinastia Han (Dropping a Han Dinast Vase)* (1995) (Figura 19), onde três fotos captam o momento em que o artista deliberadamente deixa cair um vaso da *Dinastia Han*. Essa obra relaciona-se à Revolução Cultural na China, período em que o governo maoísta destruiu diversos objetos de arte de dinastias chinesas. Ela representa a banalização da destruição de obras no período de Mao Tse-Tung, episódio bem conhecido na China, mas que costuma chocar o público ocidental, menos familiarizado com esse evento histórico (Dantas, 2018).

O artista é conhecido por apresentar obras com sentidos e críticas que se dirigem de forma mais enfática ao Ocidente ou ao Oriente, gerando ambiguidades que interrogam as fronteiras geopolíticas, ideológicas e culturais¹¹. Crítico severo do autoritarismo, sobretudo do governo chinês, desde que se mudou para Berlim em 2015, Ai Weiwei tem se dedicado a abordar a crise dos refugiados, denunciando o modo como as democracias ocidentais vêm tratando refugiados da África, Oriente Médio e América Latina (Dantas, 2018, 2019).

¹¹ As fotografias em que Ai Weiwei aponta o dedo do meio para monumentos consagrados (Figura 20) são lidas como um gesto de “malcriação” no Ocidente, todavia, em grande parte do Oriente, este gesto não tem um sentido ofensivo e costuma gerar indiferença (Dantas, 2018).



Figura 19. Deixando cair um vaso da *Dinastia Han* (1995) (fundo) e vasos da mesma dinastia pintados no estilo *Pop Art* (frente) no MON – Curitiba.

Fonte: Fotografia retirada pelo próprio autor (2019).



Figura 20. Ai Weiwei aponta o dedo do meio para a Praça da Paz Celestial em Pequim.

Fonte: Klayman (2012).

As obras sobre as quais dirigiremos nossa leitura de modo mais detido compõem o universo de criações do artista relacionadas aos refugiados, que inclui instalações, fotografias, filmes, esculturas, dentre outras materialidades e poéticas. As instalações com coletes

intituladas *Passagem Segura (Safe Passage)* (Figura 21) e *Nascer do Sol (Soleil Levant)* (2016) (Figura 22), realizadas respectivamente na parte externa da *Konzerthaus*, Berlim e no museu de arte contemporânea *Kunsthal Charlottenborg*, Copenhague, são compostas por coletes salva-vidas abandonados em um campo de refugiados na Ilha de Lesbos (Grécia). Em Berlim, o artista envolveu todas as colunas do prédio da casa de concertos municipal com os coletes. Na Dinamarca, eles foram instalados nas janelas do museu (Almeida, 2016; *Kunsthal Charlottenborg*, 2017; Dantas, 2018).



Figura 21. Instalação *Safe Passage* (2016) na Konzerthaus Berlin.

Fonte: Marcus Schreiber / AP – Reportagem de Velasco, S. (2017).

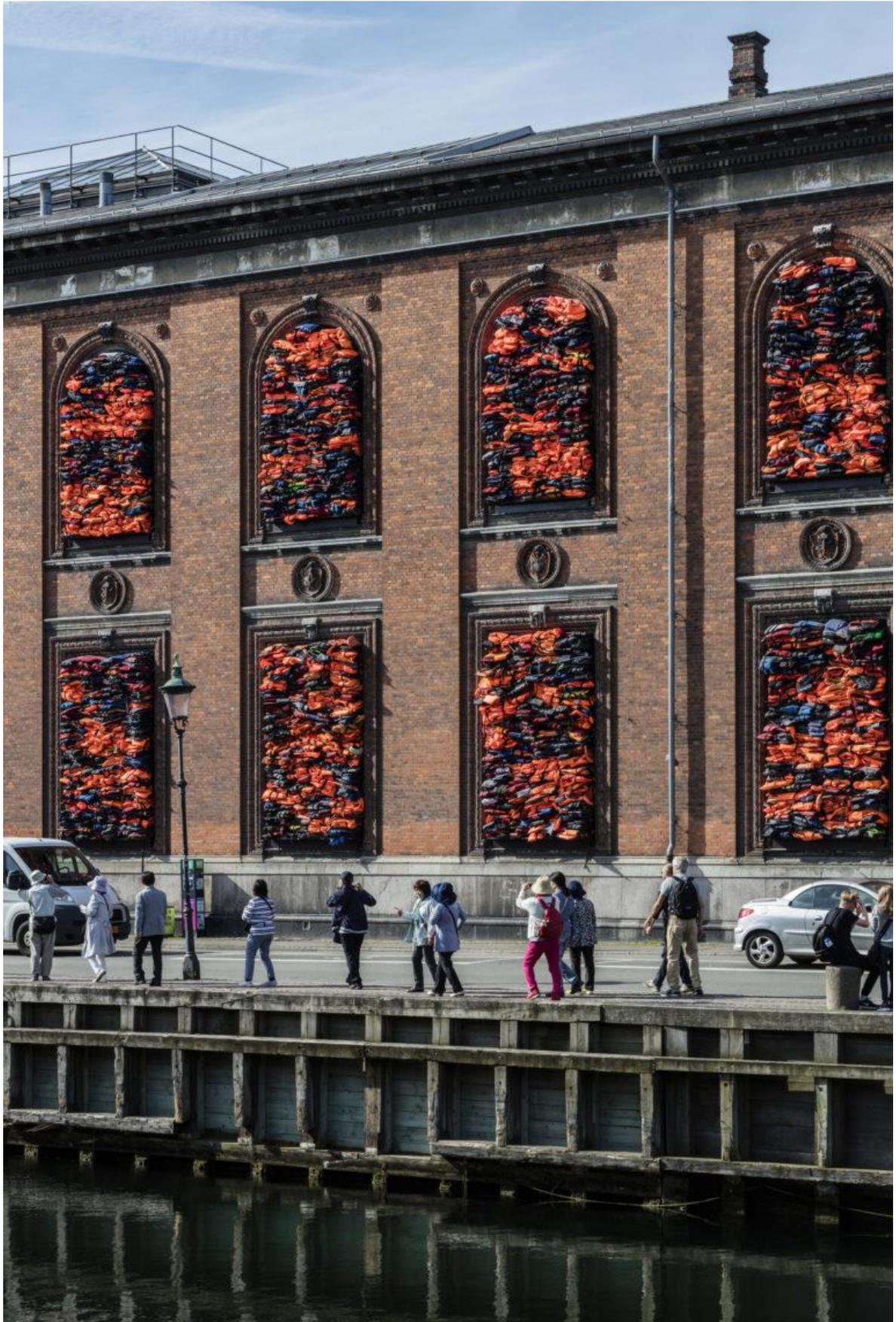


Figura 22. *Nascer do Sol (Soleil Levant)* (2016) de Ai Weiwei.

Fonte: Kunsthal Charlottenborg (2017).

As duas obras tangem a história do artista e dos refugiados. Berlim é a cidade onde Ai Weiwei encontrou um espaço para expressar seus pensamentos e sua arte¹². A cidade é também um local de recepção para milhares de refugiados que chegam à União Europeia. A Dinamarca, no período da exposição, adotava políticas duras de vigilância e controle dos refugiados no território nacional, dificultando sua entrada e permanência (Kunsthall Charlottenborg, 2017; Dantas, 2018). As obras, como fica evidente em seus títulos e contextos, trazem críticas e mensagens de esperança, abrindo possibilidades de inserção e invenção.

A outra obra em discussão é intitulada: *Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados* (*Vases with a Refugee Motif as a Pilar*) (2017) (Figura 23). Ela é composta por seis vasos de porcelana chinesa sobrepostos, nas cores branca e azul, representando os elementos presentes na trajetória dos refugiados: guerra, ruínas, viagem, travessia marítima, campos de refugiados e manifestações. Os vasos foram construídos por um coletivo de trabalho chinês, com materiais e técnicas tradicionais da China. Elas são emblemáticas em expressar o caráter transcontinental das criações do artista, pois se relacionam tanto à cultura do Extremo Oriente quanto à crise de refugiados que transcorre no Ocidente e no Oriente Médio. Os motivos e eventos retratados nos vasos dialogam com as experiências do artista em campos de refugiados, iniciadas no momento em que Ai Weiwei visitou a ilha grega de Lesbos, porta de entrada para milhares de pessoas que, assim como o artista, buscam um lar na Europa (Dantas, 2018).

¹² Antes de se mudar para Berlim, Ai Weiwei sofreu prisão domiciliar por 81 dias e teve seu passaporte apreendido pelo governo chinês por quatro anos (Dantas, 2018).



Figura 23. *Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados* (2017) no MON.

Fonte: Fotografia retirada pelo próprio autor (2019).

Formulações sobre o objeto, criações no campo do desejo.

Vejam algumas questões teóricas em Freud e Lacan concernentes à formulação do conceito de objeto *a*. Nos *Três ensaios sobre sexualidade*, Freud (1905/1996) ressalta que o primeiro objeto de desejo da criança é o seio materno, fonte de nutrição e, associadamente, de satisfação sexual. No desmame, a criança perde esse objeto, processo que não é sem efeitos, haja vista que essa perda incidirá permanentemente em suas futuras escolhas objetais. Freud afirma que “o encontro do objeto é, na verdade, um reencontro” (p. 210) e adiante disserta:

...é na esfera da representação que se consuma inicialmente a escolha do objeto, e a vida do jovem em processo de amadurecimento não dispõe de outro espaço que não o das suas fantasias, ou seja, o das representações não destinadas a concretizar-se (p. 213).

Tendo em vista a noção de objeto perdido discutida por Freud nos três ensaios, Lacan (1995), afirma:

É claro que uma discordância é instaurada pelo simples fato dessa repetição. Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se procura (p. 13).

O objeto é sempre um substituto do objeto original, representação psíquica do objeto perdido. Ele é imagem esculpida pela linguagem, cujos contornos são produzidos por significantes. No bebê, o objeto é uma imagem essencialmente alucinatória, sutura da falta tecida pelo princípio do prazer. Para a criança, bem como para o adulto, cuja realidade, afirma Lacan (1995), é tecida tanto pelo princípio do prazer quanto pelo princípio da realidade, os objetos se situam em um campo empírico cuja percepção é compartilhada, mas cuja valoração e significação são singulares.

Freud introduz a noção de *A Coisa (Das Ding)* como correlato do objeto perdido. *A Coisa* é um centralizador das experiências humanas de percepção e pensamento, reguladas pelos enlaces do princípio do prazer e da realidade. O sujeito dispõe de coordenadas que o orientam na busca de sua satisfação em objetos da realidade, cujo substrato permanece alucinatório, ou seja, regulado pela imagem de um objeto primevo, sob a égide do princípio do

prazer. “O princípio do prazer governa a busca do objeto e lhe impõe esses rodeios que conservam sua distância em relação ao seu fim.” (Lacan, 2008, p. 74).

A Coisa comporta um paradoxo. Ela é tudo, todos os objetos de desejo que o sujeito encontra na (sua) realidade e, simultaneamente nada, um vazio. É o vazio que a pulsão contorna, dando-lhe uma forma transitória, cujo contorno se desvanece para assumir feições outras. O exemplo do vaso na sublimação, cuja fórmula é “elevar o objeto à dignidade da Coisa”, é paradigmático. O vaso é construído em torno de um vazio que constitui seu interior. Suas formas têm como referência tanto aquilo que já foi construído, objetos da realidade já investidos pela pulsão, quanto esse inexorável vazio, hiância entre o sujeito e o objeto (Lacan, 2008).

No seu seminário sobre o tema da angústia, Lacan (2005) endossa que o objeto em psicanálise não se trata de um objeto tencionado pelo desejo, à sua frente, mas atrás, como sua causa. Observamos que com a formalização do objeto *a*, o autor estabelece uma distinção lógica entre o que seria o objeto do desejo, aquele posicionado em frente ao desejo, e o objeto causa do desejo (objeto *a*), posicionado atrás, como seu disparador.

Sobre o status do objeto *a*, Quinet (2012) discorre:

Não é um objeto do mundo sensível, empírico. No entanto, qualquer objeto deste mundo que satisfaça a pulsão e cause o desejo ou provoque a angústia pode fazer função de objeto *a*. Não se trata de um objeto nomeável enquanto tal, pois não é da ordem do significante. Não é um objeto que tenha algum aspecto tampouco, pois não está no visível. Ele não pode ser visto nem falado, pois não tem consistência. Não tem nem a materialidade das palavras com seu material significante, nem a forma dos objetos físicos, que podem ser medidos e pesados. Ele não é nem simbólico, nem imaginário. É da ordem do real. O objeto *a* afeta o sujeito (p. 32).

O objeto *a* é da ordem do real, na medida em que se caracteriza por ser um resto inominável, inapreensível. Ele articula-se ao imaginário e ao simbólico, como em um ponto de intersecção entre os três registros. O imaginário encobre o objeto *a*, oferecendo-lhe uma imagem. Já o simbólico, busca coordená-lo na estrutura significante do inconsciente. O objeto *a* é o estranho paradoxal do objeto empírico, aquilo que no objeto escapa ao olhar, às possibilidades de representação, atuando como força motriz do desejo. O objeto *a* está presente na fórmula da fantasia ($\$ \diamond a$), na qual o sujeito, barrado em seu desejo pela linguagem, circunscrito e efeito dela, encontra-se em relação ao objeto *a* tanto como sujeito desejante, fazendo do outro seu objeto, quanto como objeto do desejo do Outro, submetido a ele (Quinet, 2012; Žižek, 2017).

Essa exposição teórica permite-nos tecer algumas articulações entre o objeto *a* e a arte contemporânea.

A arte contemporânea, que se institui a partir dos anos 1960, tende a ser avessa ao elitismo e aos manifestos, busca abrir suas portas e janelas para o *socius*, redimensionando a própria concepção de obra, seu valor e potência disjuntiva. O movimento poroso da arte contemporânea promove uma amálgama de técnicas, habilidades e conceitos, associada a uma nova forma de se inserir no espaço, promovendo formas heterogêneas de enlace com o público. O objeto de arte, de modo análogo ao objeto *a*, cai (aqui podemos retomar a obra *Deixando cair uma urna da Dinastia Han* de Ai Weiwei como exemplo quase literal). A obra de arte contemporânea não visa suturar a falta com sentidos *prêt-à-porter*, mas justamente sublinhá-la, dando a ver que há uma falta constitutiva no objeto e no sujeito (Fayal, Lhullier & Marsillac, 2017, Marsillac, 2018).

No objeto de arte contemporâneo, a imagem que recobre seu vazio constitutivo, também o revela, mostrando que a potência criativa e o valor da experiência se dão em torno da falta. De maneira análoga, o vaso, tentativa de materialização da Coisa, não é mais tamponado ou preenchido de modo a preservar sua substância. Ele é destruído, evidenciando a dialética do desejo em um gesto de destruição-criação. O universo simbólico da arte contemporânea, campo do Outro que envolve artista, obra e público, rompe significações plenas, abrindo caminhos para satisfações temporárias nos encontros e desencontros com objetos empíricos marcados pelo real, objetos de desejo eminentemente faltosos.

Na qualidade de objetos da realidade e da fantasia, dimensões indissociáveis como sublinha Lacan (2008), bem como outros psicanalistas, tais como Slavoj Žižek (1996) e Edson Sousa (2015), as obras de arte aproximam-nos da utopia, sobretudo em sua dimensão iconoclasta (Jacoby, 2007). As utopias iconoclastas buscam sustentar fantasias (sonhos e projetos de futuro compartilhados) assentadas nas condições sociais, políticas e culturais vigentes, criticando injustiças, contudo sem preverem realidades prontas¹³, indicando apenas a potência de faróis. Vejamos alguns aspectos da utopia e suas relações com a arte.

Utopia, imagem e arte.

¹³ As utopias projetistas preveem projetos ideais e totais. Estes, contudo sempre são autoritários, pois excluem a multiplicidade utópica coletiva.

“A esperança equilibrada sabe que o show de todo artista tem que continuar.”
(Blanc & Bosco, 1979)

A tradição literária e filosófica da utopia é extensa e atravessa a história das civilizações ocidentais. No século XVI, com a consolidação da obra *Utopia* (1516) de Thomas More, o conceito passou a ser fortemente associado a um projeto de futuro, no qual sociedades ideais são descritas minuciosamente. Desdobramentos do pensamento utópico se manifestaram em campos diversos, criando utopias médicas, arquitetônicas, geográficas, artísticas, políticas, dentre outras (Jacoby, 2007; Furter, 1974).

No século XX, após o horror das experiências totalitárias, a utopia passou a ser associada às ideologias nazifascista e stalinista. Na esteira de análises teóricas que se tornaram hegemônicas, o pensamento projetista das obras utópicas passou a ser vinculado ao pensamento totalitário, tendo em vista que ambos convergiam na apresentação de sociedades ideais: uma Europa *Judenfrei* no nazismo, uma Itália livre dos comunistas no fascismo e uma União Soviética livre dos opositores do Estado. No entanto, coadunar todo o pensamento utópico ao pensamento totalitário implica incorrer em uma redução absoluta do conceito. Na contramão dessa simplificação, temos uma complexa tradição literária de pensamentos utópicos totalmente contrários a qualquer tipo de segregação e violência.

O século XX foi marcado por utopistas iconoclastas como Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer, preocupados não mais em apresentar projetos ideais de sociedade, mas atentar-se às materialidades históricas de seu tempo, de maneira a criticar as imagens e discursos instituídos, as injustiças, autoritarismos, totalitarismos, abrindo dialeticamente o presente em possibilidades de futuro (Jacoby, 2007).

Compreendemos que as expressões políticas e artísticas de Ai Weiwei, no vértice do que propõe a utopia iconoclasta, manifestam críticas ao autoritarismo sem, entretanto, apontar ou louvar modelos ideais de sociedade. A história do artista é marcada pela resistência à opressão do Estado Chinês, resistência esta materializada em discursos e atos criativos. Em entrevista, criticando a política de seu país natal, ele comenta que os totalitários não toleram os dissidentes (Dantas, 2018). Circulando pelo Ocidente, o artista passa também a criticar as formas mais sutis de opressão impostas pelas democracias alinhadas aos interesses de mercado, indiferentes ao sofrimento de alguns grupos e, em muitos casos, causadores deste sofrimento por meio de diferentes modos de precarização das condições de existência: guerras, segregação, desamparo econômico e político. Nesse sentido, Ai Weiwei e sua arte alinham-se às utopias que clamam por justiça social e contrapõe-se à violência dos ideais enrijecidos.

O filósofo Ernst Bloch (1959/2004) apresenta uma concepção de utopia que deve unir a memória, o desejo e a consciência antecipadora. A memória permite reinterpretar o passado e resgatar elementos que sirvam de anteparo para mudanças da realidade. O desejo atua dando conteúdo à esperança, tornando-a um movimento dinâmico e dialético - esperança ativa e não estática. A consciência antecipadora, complementada pelo ato de sonhar acordado (a imaginação que alia elementos da fantasia e da realidade), dirige-se ao futuro, pautando-se na materialidade concreta do presente e em sua potência transformadora. “A vida de todos os homens é atravessada por sonhos sonhados acordado; uma parte desses sonhos é apenas uma fuga banal ... mas outra parte incita, não permite conformar-se com o mal existente, é dizer, não permite a renúncia.” (p. 26, tradução nossa).

Os teóricos Adorno e Horkheimer (1944/2006) também indicam na esperança, associada à visão crítica de um tempo, a saber: o tempo da modernidade que objetifica e transforma em número o humano e a natureza, o germe da transformação. Um dos aspectos da racionalidade científica-capitalista é sua ação voltada contra a esperança, associada por essa ao misticismo e ao pensamento irracional. A esperança, na contramão do discurso moderno que coisifica/anula o outro e endossa um progresso desenfreado, permite a projeção de relações humanas não reificadas, construindo utopias antifascistas.

Ernst Bloch e Walter Benjamin, em suas proposições utópicas, ressitua a concepção de origem, deslocando-o de seu sentido historiográfico. Benjamin afirma em: *Origem do drama barroco alemão* (1928), que a origem é como um turbilhão no rio, algo como um devir que irrompe em fluxos e contrafluxos. Para Bloch, o passado é matéria do presente e trampolim para o futuro. Críticos à perspectiva linear e progressiva da história, os autores ressaltam que nossas esperanças devem se dirigir a tempos (passado, presente e futuro) que estão em constante movimento, interpelação e reconstrução. (Furter, 1974). Benjamin (1940/1987a), nesse sentido, nos lega o pensamento potente de que não há possibilidade de transformação sem o resgate das vozes emudecidas e um olhar dirigido às ruínas da história.

Colocando Bloch e Benjamin em diálogo, o teórico da arte Georges Didi-Huberman (2011) sugere pensar o princípio esperança (Bloch) por meio da imagem dialética (Benjamin). Na conjunção dessas duas concepções, Didi-Huberman propõe um modelo de pensamento e ação política no qual o Outrora encontra o Agora criando uma constelação de imagens e liberando formas para o Futuro. Esse encontro de temporalidades agiria como um propulsor de luzes, semelhantes às emitidas pelos vagalumes: intermitentes e pulsantes; estimulando a imaginação e a ação política.

“A utopia refere-se a um território de crise em que é possibilitada uma fratura do presente” (Freitas & Sousa, 2015, p. 113). Essa sentença, alinhada ao pensamento de Benjamin (1940/1987a), assinala na história uma composição heterogênea de visões e acontecimentos, realidades mutáveis, “saturação de agoras”. Assim, a utopia mobiliza a invenção em um tempo que é irremediavelmente fragmentado e aberto. A crise possibilita um distanciamento crítico do presente e um esboçar de futuros a partir de suas rasuras.

Os utopistas iconoclastas enxergam a história de modo descontínuo, buscando na ruptura o ensejo de uma revolução autêntica. Outrossim, imbuídos em uma tradição sionista que proíbe as representações visuais do futuro, e influenciados pelo romantismo alemão, eles buscam ouvir o amanhã em músicas e poesias, não mais projetando-o em imagens acabadas. As artes, por meio de pistas e parábolas, anunciam o porvir, modelam sonhos em imagens imperfeitas (Jacoby, 2007).

A experiência estética, ao redimensionar percepções de mundo, torna-se politicamente mais transformadora do que discursos e ações emanados de púlpitos. “Uma única apresentação da orquestra *West-East Divan* para jovens músicos palestinos e israelenses, faz mais pela paz do que cem ações ‘antiterroristas’: ela emite uma faísca de utopismo” (Jacoby, 2007, p. 217). Ao encontro dessa sentença, Didi-Huberman (2011) ressalta que a arte equivale a lampejos “... ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” (p. 20-21).

As obras de Ai Weiwei propiciam experiências estéticas em jogos de espacialidades e deslocamentos, mesclando público e privado, interrogando fronteiras e mecanismos de poder. As instalações com coletes, como em um enclave, dirigidas para fora dos museus, despertam o olhar do público externo, tensionando a hegemonia das instituições artístico-políticas e a arquitetônica do poder. Em gestos políticos e eróticos, o artista frequentemente dá a ver sua intimidade como forma de ativismo e criação. Na China, no período em que esteve em cárcere domiciliar, Ai Weiwei propositalmente exibia-se para as câmeras do governo e publicava suas imagens íntimas em redes sociais, deslegitimando o autoritarismo da vigilância. No período que esteve no Brasil, no ano de 2018, seus sonhos eróticos inspiraram obras nas quais ele aparece nu em fotografias e esculturas (Dantas, 2018).

A utopia iconoclasta, a arte contemporânea e o objeto *a* convergem na inconformidade com a imagem. O caráter inacabado do que se descortina ao olhar, revela uma ausência, instaurando um campo de desejo que não se enclausura no objeto. No texto: *Transitoriedade*, Freud (1916/2015) relata um diálogo com o poeta Rilke, no qual eles discorrem sobre as inexoráveis inscrições do tempo, a efemeridade e a finitude. Rilke mostra-se inconformado com a iminente transformação que o inverno trará à paisagem do entorno, desvanecendo sua beleza.

Freud, por seu turno, vê na transitoriedade uma potência e, do mesmo modo, uma beleza. No devir que altera imagens e percepções, Freud encontra esperança, encenação do desejo que traz as marcas do tempo.

Ato criativo e ato utópico acabam por se encontrar na medida em que ambos colocam em cena um desejo. Nesse sentido, a utopia é pensada como formação do inconsciente, onde a exemplo do gesto de criação, algo da ordem do inapreensível, do incomensurável entra em jogo, produzindo intervalos e suspensões (Freitas & Sousa, 2015, p. 113).

Pensar a utopia como formação do inconsciente nos aproxima do sonho, considerado por Lacan (1999) uma formação do inconsciente. Os sonhos, assim como a criação e a utopia, manifestam-se por palavras, imagens e significações incompletas. Seu conteúdo pictórico encobre o objeto de desejo e, simultaneamente, revela seu núcleo vazio, dando a ver descontinuidades, falhas de sentido, mas também propelindo a imaginação e a ação. Sonhos condensam tempos e imagens, resgatam memórias e, de maneira semelhante à utopia e à arte, antecipam e transformam realidades.

Considerações sobre a utopia e o objeto *a* nas obras de Ai Weiwei.

No pensamento utópico de Bloch, a arte não é criação individual, mas humana. A articulação do fazer artístico às condições materiais e ideológicas de um tempo, entrelaçada à rede de vozes e imagens que o constituem, fazem da obra de arte um material, por excelência, coletivo. A arte se manifesta como consciência antecipadora e promessa de totalização possível, mas seu caráter simbólico e fragmentário remete ao não-todo, sinalizando algo do agora e do porvir, promovendo aberturas da realidade e agenciamentos políticos (Furter, 1974).

Ao encontro desse pensamento, Ai Weiwei comenta em entrevista: “Sendo produzido coletivamente, o trabalho muda de sentido e isso é importante. Ele traz uma marca coletiva do grupo humano, não só a apreciação da marca de um artista” (Dantas, 2018, p. 127). A singularidade das criações de Ai Weiwei se constitui nas relações estabelecidas com seu coletivo de trabalho e com o público. As obras concernentes aos refugiados convidam a imaginar um mundo sem fronteiras, não cristalizado em imagens ideais, mas aberto a reinvenções que dialogam com as condições do presente. As obras do artista, assim como o objeto *a*, nos causam o desejo de refletir sobre seus vazios e proposições. Vejamos a seguir as reflexões suscitadas.

A obra *Nascer do Sol*, com o título original em francês, remete à obra homônima do impressionista Claude Monet (Figura 24) que retrata o porto de Le Havre no final da Guerra Franco-Prussiana de 1870-1871. A instalação com 3500 coletes, do mesmo modo, busca visibilizar um contexto de crise social e guerra. Grande parte dos coletes foi utilizada por refugiados que escaparam de conflitos armados. Na Ilha de Lesbos, local onde Ai Weiwei recolheu o material, refugiados sírios aportam fugindo de uma guerra que já dura dez anos, matou quase 400 mil pessoas e obrigou outras 11 milhões a se deslocarem (Almeida, 2016; Kunsthal Charlottenborg, 2017; RFI, 2020).

Em sua interlocução com a obra impressionista, movimento mutuamente influenciado pela fotografia, podemos apontar uma referência às utopias idealizadas das luzes e seus contrapontos iconoclastas. No ímpeto do Iluminismo e, doravante, da modernidade industrial, buscou-se, com a fotografia, captar a realidade e reproduzi-la. No entanto, na medida em que a câmera obscura se tornara um instrumento de poder, ícone do progresso que podia eternizar a “verdadeira imagem”, o impressionismo e movimentos modernistas posteriores ofereceram ao olhar uma realidade instável, alterada de acordo com a luz, a posição dos objetos e da singularidade daquele que olha. Assim, o impressionismo posiciona-se de maneira iconoclasta em relação à utopia totalizante da razão animada pela tecnologia fotográfica (Benjamin, 1931/1987b; Coutinho, 2009).



Figura 24. *Soleil Levant* (1872) de Claude Monet.

Fonte: MUMA. Le Havre (2021).

Na obra de Ai Weiwei, em um jogo de abertura e fechamento de luzes que provocam os sentidos e fazem questionar as racionalidades que dão esteio à realidade, os coletes obstruem as janelas do Museu em Copenhague, fechando o campo de visão do espectador e instaurando uma metáfora para o paradoxo do ver e não olhar. A obra atua como crítica ao autocentramento das instituições artísticas e políticas (suas racionalidades e *modus operandis*), indiferentes ao que ocorre no espaço extramuros, mas também nos convida a fechar os olhos e paradoxalmente ver melhor, enxergar para além da cena, perscrutando suas obscenidades¹⁴. A proporção dos coletes salva-vidas toca na urgência da situação dos refugiados. Alertam para a necessidade de fazer algo agora, enquanto há vidas e projetos passíveis de salvação. Ai Weiwei leva os coletes a territórios onde muitos refugiados almejam construir um lar, mas permanecem distantes deles, interditados nas bordas por “razões geopolíticas”.

Na instalação *Passagem Segura*, em Berlim, capital do país europeu que mais recebe refugiados, podemos encontrar marcas da história do artista. Em 2015, após passar quatro anos preso nas fronteiras de seu país, Ai Weiwei encontrou na cidade alemã um espaço para alojar-se e expressar-se artística e politicamente (Dantas, 2018). A memória da cidade, consonantemente à do artista, traz inscrições da divisão. Nas décadas da Guerra Fria, Berlim foi palco da divisão do mundo entre capitalismo e comunismo. A cidade, cindida entre Oriental e Ocidental, tornou-se um lar para o artista que traz em suas obras marcas e críticas aos dois polos e regimes. *Passagem Segura* clama por aberturas e abarca uma mensagem com tom benjaminiano: não estaremos em segurança enquanto outros não estiverem, pois, a crise dos refugiados é uma crise humanitária.

Nas duas instalações, os coletes nas bordas dos prédios, vistos primordialmente de fora, apontam a posição dos refugiados do lado de fora das fronteiras - fora do lar, fora do laço. As obras criticam e tecem limiares. Em seu inacabado e monumental livro *Passagens* (1927-1940) Walter Benjamin (1982/2007) examina inúmeras passagens e transições, tais como as rupturas e descontinuidades históricas; as passagens da vida como nascimento, infância e morte; os

¹⁴ Como nos fala Lacan (1982, p. 154-55): “(...) a obra de arte como tal se verifica de maneira mais patente como aquilo que ela é desde sempre e por toda parte: obscenidade”, no sentido de que a obra é corpo que evoca gozo; gozo que de todo é inapreensível; suportável apenas por uma apropriação fantasmática, um recurso à fantasia de quem olha na tentativa de capturar o que na obra inelutavelmente escapa, abrindo caminhos para um além da cena (obsceno).

rituais; as dialéticas; passagens arquitetônicas como galerias e ruas, dentre outras. Nelas, o autor identifica limiares que indefinem dentro e fora, antes e depois, perto e longe. As passagens nunca pertencem propriamente a um lugar, mas de modo análogo à utopia: a um não-lugar. Como as obras, elas tensionam fronteiras, reinventam caminhos.

Nascer do Sol e Passagem Segura demarcam uma ausência, suscitando-nos a imaginar presenças, corpos - apartados, presos, afogados - mas também, em projeções utópicas: salvos, reestabelecidos em novos territórios. Uma das características da utopia é a crítica ao presente e, nesse sentido, ela fomenta projetos que respondem às necessidades imediatas de sobrevivência como alimentação ou abrigo. Essas necessidades são compreendidas não só como biológicas, mas acima de tudo, políticas (Furter, 1974).

Na leitura psicanalítica, tais necessidades são igualmente políticas por inserirem-se em um campo de desejo que ultrapassa a necessidade biológica (ordem instintual). Articuladas à demanda do Outro enquanto suporte da linguagem, direcionam o corpo (pulsional) a buscar objetos na cultura que extrapolam a mera necessidade de sobrevivência (Lacan, 1999). A obra, como utopia e objeto *a*, aponta o essencial à sobrevivência, mas sublinha que esse essencial é insuficiente, pois furado, convocando a novas buscas. O sujeito desejante não quer apenas comida e abrigo, quer prazer degustativo e um espaço com cores e formas singulares para chamar de lar.

Em uma leitura psicanalítica, a obra *Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados* aproxima-nos do vazio do objeto, falta articulada ao desejo que nos incita a criar (Lacan, 2008). Sua estrutura vertical condensa os tempos das jornadas dos refugiados, onde cada vaso alegoriza em cenas, razões que levam ao refúgio e desafios do trajeto. O vaso do topo e da base, respectivamente representações da guerra e das manifestações dos refugiados em campos, possuem fumaça em seu desenho, expondo elementos da história que se repetem. A obra retrata presente e passado, mostrando que precisamos revisitar os acontecimentos passados de forma a não os repetir. Ao modo da utopia iconoclasta, os vasos não materializam o futuro ou soluções formais para a questão dos refugiados, deixando aberta a construção dessa imagem.

Em uma experiência pessoal de contato com a obra, então exposta no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, presenciou-se uma cena onde a mãe dizia ao seu filho: “Não chega muito perto. Pode cair e quebrar!”. Essa situação revela fragilidade da obra - sobretudo se tivermos na memória as imagens do artista quebrando vasos - e da condição humana. Os vasos empilhados podem causar angústia por remeterem a possibilidade da queda e à perda do objeto. O enunciado “não chegue muito perto” ilustra os rodeios do sujeito em relação ao objeto de desejo: “nem muito perto, nem muito longe”, inconformidade permanente articulada mais ao

objeto enquanto falta (objeto *a*) do que à falta do objeto. O objeto está ali, presente, mas o desejo se instaura nas tentativas fracassadas de capturá-lo em aproximações que não satisfazem ideais.

Percebemos que as criações analisadas não buscam satisfazer ideais, enquadrar-se em parâmetros de genialidade, beleza ou, mesmo, projetar enquadramentos fixos de futuro. Orientando-nos pela concepção utópica de Bloch, assinalamos que a consciência do artista antecipa possíveis cenários construídos coletivamente, esboça um amanhã sem fronteiras e com melhores condições de vida para os refugiados. A dimensão inconsciente das obras, atravessada pela fantasia e pelo Outro, enlaça sujeitos em um campo de sentidos, convidando o público a imaginar a construção desse amanhã. As obras, ainda, enquanto objeto da falta, geram angústia - sinal do desejo (Lacan, 2005) - alertam para o incontornável mal-estar que a vida em sociedade proporciona e a impossibilidade de alcançar ideais plenos.

As três obras exemplificam que a arte, bem como a utopia, tratam da possibilidade de manifestar, resistir e mudar. O caráter informe da arte contemporânea, ou seja, sem formas definidas e dizeres conclusivos, enuncia algo das relações e da vida: injustiças, revoluções, sonhos e sintomas. Sua estética e sua ética convocam a uma ação e a uma postura de irrenunciabilidade, coadunando-se à ética psicanalítica de não ceder do desejo (Lacan, 2008). Como Antígona, a utopia nos conclama a enfrentar injustiças e honrar os mortos, de modo que: “(...) os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 1940/1987, p. 225).

Žižek (2011) endossa que uma revolução autêntica só pode ocorrer se os sonhos utópicos, além de se concretizarem, também se renovarem. Os modos de sonhar precisam ser renovados em uma dinâmica de invenção do desejo. Desejo de desejar, sustentando o objeto *a* como propulsor de criações e mudanças. Se mudarmos apenas a realidade para realizar os sonhos, sem mudarmos os sonhos, invariavelmente, voltaremos a uma realidade anterior. O valor da utopia está mais na alteração de sensibilidades do que no alcance de um objetivo final. A causa pode ser perdida, assim como o objeto inexoravelmente o é, mas não o desejo de reinventar.

A vida e as obras de Ai Weiwei trazem concomitantemente marcas da perda e lampejos de esperança. As fronteiras que lhe foram fechadas durante a vida, convocaram-no a abrir brechas nas diversas barreiras que são erguidas pelos poderes dominantes. Em seu documentário *Human Flow* (2017), o artista traz um dado alarmante: quando o muro de Berlim caiu, em 1989, 11 países possuíam cercas e muros em suas fronteiras. Hoje são mais de 70. Esses dados apontam para a necessidade de não apenas derrubarmos muros, mas mudarmos

formas de relação, colocando em circulação gestos e projetos que não se calcifiquem em ideais, mas que estejam permeáveis a novas tessituras significantes e utopias.

Corroborando o pensamento de Žižek, Sousa (2007) e Marsillac (2018), afirmamos que utopia é desejo de utopia, fazer poético composto por sentidos e vazios. O pensamento utópico, de maneira semelhante ao sonho, abarca metonímias e metáforas, dirige a Outra cena, visibiliza e promove a heterogeneidade humana e o fazer político. Os sonhos e as obras de arte, assim como o objeto *a*, não podem ser medidos e pesados do modo como o são as cercas e muros. O valor da criação humana está em suas descontinuidades, rupturas e naquilo que ela pode provocar “de novo”, na repetição e na diferença.

Considerações Finais

As obras artísticas sobre as quais nos debruçamos nesse artigo, permitem-nos aprofundar a reflexão concernente à relação entre utopia, arte contemporânea e o objeto *a*, relançando discussões teóricas promovidas por outros autores e trazendo novos ângulos a estes conceitos. A análise e discussão aqui expostas, buscam, também, ensejar novas perspectivas sobre as criações artísticas de Ai Weiwei, realçando seus aspectos políticos inextrincavelmente articulados a dimensões subjetivas.

Compreendemos que a arte de Ai Weiwei interroga divisões fixadas, busca suspender fronteiras pela fusão de estilos, ambiguidades e pelas experiências estéticas que enseja. A “estranha estrangeiridade” das obras assinala a inelutável condição do sujeito habitado por um inconsciente: estrangeiro, antes mesmo de se deparar com as divisões da cultura. As obras analisadas, inseridas em passagens, bem como alegorizando passagens (passagens negadas aos refugiados, passagens do tempo do refúgio) põem em cena a transitoriedade, confrontam-nos com a finitude e apontam a necessidade de renovar sonhos e desejos em projetos coletivos que incluam e promovam a diferença, rompendo com as homogeneidades totalitárias.

Arte, utopia e objeto *a*, significantes que buscamos enlaçar a partir das obras, operam a partir de fraturas, do que está inelutavelmente perdido. Atuam como trampolins para novas buscas e projetos, sem fixar um ideal, deixando em aberto o percurso da criação.

Referências

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2006). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1944).
- Almeida, C. H. (2016, 14 fev.) *Refugiados ganham protagonismo no 66º Festival de Berlim*. Recuperado de <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/refugiados-ganham-protagonismo-no-66-festival-de-berlim-18670019>
- Benjamin, W. (1987a) Sobre o conceito de história. In: W. Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (3a ed.) (pp. 222 - 234). São Paulo: Editora Brasiliense. (Original publicado em 1940).
- Benjamin, W. (1987b) Pequena história da fotografia. In: W. Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (3a ed.) (pp. 91 - 107). São Paulo: Editora Brasiliense. (Original publicado em 1931).
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. (Original publicado em 1982).
- Blanc, A., & Bosco, J. (Composição). (1979). *O bêbado e o equilibrista* (Produção Musical). Brasil: Gravadora WEA.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza [1]*. Madrid: Editora Trotta. (Trabalho original publicado em 1959).
- Coutinho, D. (2009). A construção do eu na modernidade: do projeto romântico ao impressionismo em Freud. *Ágora*, Rio de Janeiro, 12(2), 199-215. doi: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200003>
- Dantas, M. (2018). *Raiz Weiwei*. São Paulo: UBU.
- Dantas, M. (2019). *Exposição Ai Weiwei Raiz*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer (MON).
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG.
- Fayal, D., Lhullier, L.A., Marsillac, A.L.M. (2017). Obra e arte na psicose. In: Lhullier, L. A. (Org.), *Psicanálise, invenção e arte: A obra, o autor, o sintoma* (pp. 15 – 24). Curitiba: Ed. CRV.
- Freitas, A. S., & Sousa, E. L. A.. (2015). Dobras de uma origem: clínica, criação e utopia. *Revista Barbarói*, 43(1), 104-118. doi: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v0i0.4743>
- Freud, S. (1996) Três ensaios sobre a sexualidade. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (J. Salomão, trad., Vol. 7, pp.119 - 232). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (1996) Fetichismo. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (J. Salomão, trad., Vol. 21, pp. 151-162). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1927).

- Freud, S. (2015). Transitoriedade. In: G. Iannini (Ed.), *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (pp. 221-226). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1916).
- Furter, P. (1974). *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita: Pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Klayman, A. (Diretor). *Ai Weiwei. Never Sorry* (Filme Cinematográfico). Estados Unidos da América: United Expression Media.
- Kunsthall Charlottenborg (2017) *Ai Weiwei: Soleil Levant*. Recuperado de <https://kunsthallcharlottenborg.dk/en/exhibitions/ai-weiwei-soleil-levant/>
- Lacan, J. (1982). *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Editora Zahar. (Seminário original de 1972-1973).
- Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: J. Lacan, *Escritos* (pp. 238-324). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953).
- Lacan, J. (1995). *O Seminário, Livro 4: a relação de objeto (1957-57)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente (1957-58)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (2005). *O seminário, Livro 10: a angústia (1962-63)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2008). *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise (1959-60)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Marsillac, A. L. M. (2018). *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*. Curitiba: Appris.
- MUMA. Le Havre (2021). *Monet and Le Havre*. Recuperado em <http://www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/impressions-sun/monet-and-le-havre>
- Quinet, A. (2012) *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- RFI (2020, 15 mar.) *Guerra na Síria entra no 10º ano com Bashar al-Assad refém de seus aliados*. Recuperado de <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/15/guerra-na-siria-entra-no-10deg-ano-com-bashar-al-assad-refem-de-seus-aliados.ghtml>
- Sousa, E. L. A. (2002). Por uma cultura da utopia. In: C. Boettcher (Org.), *Unicultura* (pp. 36-45). Porto Alegre: UFRGS Ed.
- Sousa, E. L. A. (2007). *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor.
- Sousa, E. L. A. (2015). Pós-fácio: faróis e enigmas – arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In: G. Iannini (Ed.), *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (pp. 317-336). Belo Horizonte: Autêntica.

Velasco, S. (2017, 14 agosto). *Ai Weiwei fala de sua intimidade com a questão dos refugiados: 'Sempre fui visto como estrangeiros'*. Recuperado em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ai-weiwei-fala-de-sua-intimidade-com-questao-dos-refugiados-sempre-fui-visto-como-estrangeiro-21702268>

Žižek, S. (2011). *Em defesa das causas perdidas*. São Paulo: Boitempo.

Žižek, S. (2017). *Interrogando o real*. Belo Horizonte: Autêntica.

5 Travessias que Restam

*Aos olhos dos pássaros
o ocidente é onde o sol se põe
e o oriente
onde o sol nasce, apenas isso.*

*Uma mulher de cabelos brancos
observa as flores da cerejeira:
haveria chegado a primavera da minha velhice?*

*A abelha
permanece indecisa
entre milhares de flores de cereja.*

(Abbas Kiarostami, 2020)



Figura 25. Cena de Human Flow (2017). Refugiados levantam cartaz pedindo à União Europeia para não serem enviados de volta para o inferno.

Fonte: Weiwei (2017).



Figura 26. Ai Weiwei na ilha grega de Lesbos, porta de entrada para milhares de refugiados na Europa.

Fonte: Ai Weiwei (@aiww) via Instagram.

Caminhos, descaminhos e encruzilhadas montam as cenas da existência, exigindo-nos escolhas e, como nos aponta Guimarães Rosa (1956/2019) em “O grande sertão veredas”: coragem. Escolha e coragem são significantes que acompanham a história de Antígona, personagem clássica de Sófocles, referida por Lacan para refletir sobre a ética e suas inextrincáveis relações com a criação e a política. Ante ao autoritarismo que calcifica laços sociais, cerceia palavras e barra o desejo, um ato de coragem e, acrescentaríamos, de imaginação, faz-se necessário.

A biografia do artista cujas obras analisamos nessa dissertação, aponta-nos estratégias para enfrentar o poder desmesurado, marcado por um gozo mortífero e uma lógica discursiva que suprime singularidades. Ai Weiwei, assim como Antígona, fez a escolha ética (e a reiterou diversas vezes) de enfrentar o autoritarismo do Estado: não só do chinês, mas também daqueles

que se enunciam democráticos e liberais, mas se valem de medidas antidemocráticas em suas micro e macropolíticas cotidianas¹⁵.

Acossado pela posição de estrangeiro em seu próprio país, bem como nos inúmeros países que visitou e morou, Ai Weiwei traça sua trajetória de resistência e sublevação com uma arte eminentemente poética e política, selada pelo desejo de tecer laços para que a condição de estrangeiro não seja mais um fator de exclusão e, por conseguinte de sofrimento. Sua arte, como tentamos sustentar nos artigos, é estrangeira, errante, êxtima e utópica. Encontra-se em um não-lugar, tensionando os binarismos que nos apartam e fragilizam a vida na pólis: cidadão e estrangeiro, dentro e fora. Como sintoma de um tempo, suas criações congregam passado e presente, sinalizando-nos o que se repete na história e apontando-nos caminhos simbólicos para implodir barreiras reais (muros e cercas que frequentemente se interpõem a ele e aos refugiados); caminhos estes que não se fetichizam em imagens e discursos ideais, mas esboçam gramáticas outras, um futuro em aberto.

O que apareceu sob a forma de sintoma já trazia em si a potencialidade de um ato. E todo sofrimento produzido pelo caminho deve se transfigurar como sendo apenas o longo esforço de parto de uma anomalia portadora de uma criação que ainda não encontrou sua gramática e seu tempo (Safatle, 2020, p. 147).

Transitando pela poesia de seu pai e pelas condições de sofrimento as quais eles foram submetidos pelo governo chinês, Ai Weiwei aprendeu muito cedo a transformar, em ato, a gramática que lhe impunham em novos arranjos simbólicos, instaurando dissidências no império de consensos que o cerceavam, reiterando, assim, uma posição utópica. Como destaca Sousa (2007, p. 14): “A utopia tem a importante função de resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social nos impõe”. Nos caminhos que percorreu, um delicado equilíbrio entre expressão de sofrimento, denúncia e criação foi sendo composto, embaralhando o íntimo e o político, subjetivo e social. Como destaca Dunker (2015, p. 31): “Se há homologia entre o sintoma e a obra de arte, é preciso considerar cada novo sofrimento como invenção e resposta às transformações no horizonte de uma época”. As condições de sofrimento e invenção na arte de Ai Weiwei se retroalimentam frente aos sintomas reatualizados no laço social, convocando o outro, na condição de sujeito desejante, a responder às demandas de sua época pela via criativa.

¹⁵ Muitas de suas obras criticam a postura política de governos de países ocidentais. Em especial, seu ativismo concernente à crise dos refugiados, é marcado por acusações dirigidas à União Europeia e aos Estados Unidos da América.

As criações de Ai Weiwei transformam o resto: vigas de aço retorcidas após o terremoto de Sichuan, os coletes deixados por refugiados em Lesbos, em potencialidades estético-políticas, materialidades capazes de alterar percepções e direcionar o olhar para o que está nas bordas, o que resta de temporalidades e espacialidades heterogêneas. Como argumentam Mano, Corso e Weinmann (2018): “(...) mesmo nos descartes – e talvez especialmente neles –, podemos encontrar certas constâncias, pontos de retorno, repetições de forma e de conteúdo” (p. 84). Os coletes descartados, por exemplo, podem ser signos do sofrimento, índices de sintomas que se reatualizam no *socius*, mas alçados à condição de obras de arte, promovem desvios no discurso, tornam-se promessa de travessias outras. Nas obras do artista, tal como nos ensina a psicanálise, o que cai, sobra, se perde, não fica para trás, inerte, mas é motor de novas jornadas, incita levantes face à monotonia do poder que busca manter uma repetição idêntica, ignorante ante o estranho/estrangeiro. “O moldável se paralisa, se petrifica e a única chance que temos de transformá-lo é mesmo jogá-lo ao chão para que se quebre” (Sousa, 2007, p.25).

Ante as ideologias que tratam identidades e modos de segregação como condições imutáveis, Ai Weiwei promove, a partir das fraturas do sistema, experiências que visibilizam suas contradições, furando narrativas hegemônicas. “A experiência estética corrói paulatinamente a sensibilidade hegemônica, abrindo o caminho para a renovação da experiência social através da sensibilização a novas formas e modos de organização e relação” (Safatle, 2019, p. 48-49). Sobre as centelhas de um passado que ainda queimam o presente, o artista tece, com o Outro, narrativas plurais, aponta travessias que restam – sintomas que persistem por entre e fora dos muros e, igualmente, esperanças por um amanhã dinâmico, como um turbilhão no rio. “Para assim revirar o mundo, é necessário ao mesmo tempo construir uma narrativa e ir além de qualquer narrativa, subvertendo-a” (Rivera, 2018, p. 303).

O filósofo indiano Homi Bhabha (1998) afirma que: “(...) privado e público, passado e presente, psíquico e social desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente” (p. 35). Compreendemos que as experiências estéticas e sociais de Ai Weiwei dão a ver esta intimidade intersticial apontada pelo filósofo, mostrando ao público o caráter frágil e ficcional das fronteiras que apartam, limitam o pensamento e a gramática de relações. *Safe Passage* e *Soleil Levant*, por exemplo, instaladas no espaço intersticial dos prédios, amalgamam público e privado, compondo um tecido liminar como as passagens analisadas por Walter Benjamin (1982/2007), revirando os binarismos que enrijecem coordenadas e rotas desejanter. A poética do artista, de modo análogo ao ato analítico (Safatle,

2020), permite: “que o desejo seja cultivado em outro tempo e em outro espaço, que quebra a hierarquia dos lugares, que dessacraliza as distâncias” (p. 144).

Sousa (2007) assinala que o infamiliar aciona nossos processos de criação e, Didi-Huberman (2008) ressalta que diante da imagem, estamos diante do tempo. A imagem abarca traços de diferentes épocas, amplifica-se em constelações de imagens através da memória. Compreendemos que a imagem não é idêntica a si e, tampouco, a nós, revelando-nos dimensões insólitas, tocando no real e, pondo em cena novas camadas simbólicas e imaginárias. “Há, portanto, algo para além do eu que o interroga e que de sua heterogênea montagem participa, ainda que em uma posição de não reconhecimento” (Mano, Weinmann & Medeiros, 2018). Diante da imagem, nos deparamos com o enigma, com o desconhecido que nos é êxtimo e nos interroga.

Rocha e Iannini (2019) asseveram que a concepção freudiana de infamiliar tangencia a solidão, o silêncio e a obscuridade, exigindo um posicionamento diante da morte, do desamparo e do estrangeiro. Essa tríade convocatória emerge no processo criativo de Ai Weiwei, enlaçando suas materializações artísticas (prenhes de memórias e experiências de estrangeiridade) com a posição dos imigrantes. Morte, desamparo e a condição do estrangeiro transversalizam as criações de Ai Weiwei, e emergem de maneira pujante em suas obras concernentes à crise dos refugiados.

Morte, desamparo e estrangeiro remetem-nos também à dimensão do impossível que, como procuramos sustentar a partir da leitura lacaniana, não deve ser compreendida como impotência e resignação, mas como força criativa e transformadora. Mobilizadoras das condições constituintes e, por vezes, angustiantes do sujeito, a tríade aciona a necessidade do tracejo de contornos ficcionais que amenizem o mal-estar oriundo da inexorabilidade do tempo, do convívio com o outro e das forças indomáveis da natureza (Freud, 1930/2020).

Miriam Debieux Rosa (2018), acerca da nossa condição imanente de estrangeiros, afirma: “A dimensão trágica do migrante encena algo comum a todos, pois todos somos sujeitos exilados, desenraizados de nós mesmos, constituídos pelo desconhecimento enigmático da dimensão inconsciente” (p. 54). A figura do refugiado assombra aqueles que creem na constância da identidade como matriz mantenedora de um eu ideal: ideal de nação, raça, religião etc. Sua presença, invariavelmente, abala as coesões narcísicas, *desrecalca* o infamiliar que tão penosamente tentou-se expurgar. Diante do estrangeiro, sem terra e sem raiz, estamos diante da nossa estrangeiridade, lançados à vertigem da errância e da finitude, tal como o homem nietzschiano diante do abismo.

A arte entra em cena abrindo brechas nas fronteiras do narcisismo, transmutando eu ideal em ideal de eu, desdobrando sentidos unívocos em plurívocos. Nos trajetos políticos que percorre e naquilo que põe em ato, dá a ver que “o eu é um outro”, indeterminado e que, o sujeito, está permanentemente em um “entre”. Como nos fala Rivera (2018, p. 349-350): “(...) o sujeito só tem lugar na história. Seu lugar é sempre uma fronteira, ele nunca é parte de um território, mas deve se movimentar para dentro e fora em uma linha precária.” As obras de Ai Weiwei abrem caminhos elaborativos, buscando diluir fronteiras. Sua arte cria camadas ficcionais como forma de elaboração dos traumas dos refugiados, colocando em imagens e palavras, quinhões do não-dito. Busca, também, transformar sensibilidades como forma de abrir passagens, mostrando que somos inexoravelmente interdependentes em nossa condição de desamparo e, incontornavelmente, estrangeiros.

Nos deslocamentos entre as linhas ficcionais do oriente e do ocidente, Ai Weiwei reiteradamente assumiu a escolha pela vida, pela liberdade e pela criação, não cedendo de seu desejo. A escolha ética pela vida trata-se, no caso dos refugiados, da derradeira escolha em face da morte iminente. “A partida é sempre uma escolha – uma escolha forçada por viver, por construir um novo lugar para existir no mundo” (Rosa, 2018, p. 67). Lembremos que mesmo em situações onde o simbólico parece ter sido totalmente corroído pelo real da violência e da morte, como, por exemplo, nos campos de concentração nazistas, alguns (experiência do Primo Levi¹⁶) escolhiam sobreviver, recusando transformarem-se no mulçumano.

A dimensão trágica da existência impinge escolhas forçadas ao sujeito, radicalizando dilemas éticos. Lembremo-nos, por exemplo, do drama retratado no filme “A escolha de Sofia” (Pakula, 1982) (Figura 27), no qual a protagonista, uma mãe polaca, é impelida por um general nazista a decidir qual de seus dois filhos morrerá, caso contrário, ambos serão mortos. Dilemas desta ordem, ainda hoje, se fazem presentes na vida de milhões de pessoas que, face ao caráter incalculável da barbárie, decidem migrar na esperança de construir novos lares e sentidos à existência. No documentário *Human Flow* (Ai Weiwei, 2017), muitos destes dramas são narrados por imigrantes, apresentando ao espectador as diversas nuances subjetivas, sociais e políticas da crise dos refugiados, mostrando que para além dos ideais individualistas

¹⁶ Em uma série de livros-testemunhos, o químico e escritor italiano Primo Levi relata suas experiências no campo de Concentração de Auschwitz, onde passou 11 meses até ser libertado pelo Exército Vermelho. Em sua obra “É isto um homem?” (2013), ele discorre sobre a figura do mulçumano, termo utilizado nos campos pelos próprios prisioneiros para se referir àqueles que desistiram de sobreviver, assumindo uma obediência resignante e dirigindo-se às câmaras de gás sem resistir. O termo mulçumano parte de uma suposta etimologia da palavra, referente àquele que se entrega à Deus, denotando também aquele que se entrega ao sacrifício. Hoje, se discute a islamofobia de seu uso, mas ele foi analisado por muitos autores como Hannah Arendt e Giorgio Agamben para refletir sobre as dimensões éticas, políticas e subjetivas envolvidas em experiências extremadas de morte e dessubjetivação, como as promovidas pelos estados de exceção.

despolitizantes, estamos implicados nessa cena e, diante/dentro dela, devemos assumir a responsabilidade por sua transformação.



Figura 27. Cena de “Escolha de Sofia” (1982).

Fonte: Pakula (1982).

Em face da crescente estetização da política no século XX, cujo paroxismo se deu nos discursos e performances nazifascistas, a politização da arte apresentou-se como alternativa revolucionária. A estetização da política, segundo Benjamin (1936/1987), visava formar consensos, excluindo do campo de percepções e discussões qualquer forma artística e literária que não se coadunasse ao pensamento hegemônico (lembremo-nos da perseguição à arte degenerada). Já a politização da arte, cujo exemplo mais destacado é o cinema de Sergei Eisenstein (Figura 28), com sua montagem original e mensagens favoráveis à revolução russa, fomentava uma experiência estética inseparável do desejo de realizar transformações sociais, criando dissensos na cena política. Claro que mesmo o nazismo e outros regimes autoritários se valeram das ferramentas artísticas para transmitir uma mensagem e moldarem opiniões, como, por exemplo, o cinema explicitamente antissemita de Leni Riefenstahl. Na esteira da discussão benjaminiana, Adorno e Horkheimer (1944/2006) discutem as artimanhas da indústria cultural, sobretudo no cinema norte-americano, que assim como as produções culturais dos governos totalitários, visavam alienar as massas (agora, contudo, com o intuito de construir personalidades e instituir comportamentos adaptáveis ao capitalismo e sua crescente lógica de consumo).

Na atualidade, diante da estetização política dos discursos xenófobos, onde muros, cercas e guetos são apresentados como soluções formais para amenizar o “problema” da imigração e, assim aplacar a angústia e a paranoia dos que se sentem ameaçados pela presença do estrangeiro, portadores de notícias de terras arrasadas (Bauman, 2017), Ai Weiwei, bem

como diversos outros artistas, respondem com a politização da arte, denunciando o caráter demagógico e falho de tais discursos e, na esteira transformadora do cinema de Eisenstein, montando cenas capazes de alterar sensibilidades. As instalações de Ai Weiwei (Figura 29), cuja marca é a ocupação de grandes espaços, provocam o público com suas dimensões extraordinárias, perturbam as indiferenças e insensibilidades imperantes em uma sociedade imersa na enxurrada de imagens clichês, paralisada diante de mais do mesmo.



Figura 28. Cena de “O encouraçado Potemkin” (1925).

Fonte: Eisenstein (1925).



Figura 29. Instalação “F Lotus” (2016) no palácio Belvedere, em Viena (Áustria), expõe coletes salva-vidas abandonados por refugiados em Lesbos.

Fonte: Korea Herald (2016).

*O fogo da história passou.
Partiu como a fumaça dos crematórios,
soterrado junto com as cinzas dos mortos.
Isso significa que não há nada a imaginar por que não há nada
- ou muito pouco - a ver?
Certamente não.
Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico
é comparar o que vemos no presente,
o que sobreviveu,
com o que sabemos ter desaparecido.*

(Didi-Huberman, 2017, p. 40-41).

O título escolhido para essas considerações finais toca também nas travessias que restam na pesquisa e na escrita dessa dissertação. O que permanece latente como promessa de novos caminhos nas pesquisas que enlaçam psicanálise, criação artística e política? Quais questões permanecem nos interrogando nas obras de Ai Weiwei sobre os refugiados, mas também em suas criações com outras temáticas?

Como uma pesquisa embasada pela teoria e método psicanalíticos, buscamos nos guiar pelos princípios da atenção flutuante, da associação livre, da transferência e do amor à verdade – a verdade do sujeito do inconsciente, da castração, do que falta e nos lança a navegações metonímicas e ancoragens metafóricas - colocando em cena leituras que não visam alcançar um saber total, mas parcial, motor do desejo de novos enlaces. Inserida no híbrido território da psicanálise e cultura, desde Freud, um terreno fértil para os avanços, tanto da psicanálise, quanto dos campos aos quais ela foi aplicada e implicada, essa pesquisa se alicerça em teorias e pesquisas prévias, sobretudo as pautadas em um diálogo entre psicanálise e política, psicanálise e arte e, tal como tentamos sustentar na dissertação: psicanálise, arte e política, com enfoque na articulação entre psicanálise e arte contemporânea, campo estético onde Ai Weiwei situa-se. Destacamos como nomes essenciais a essa interlocução: Ana Marsillac e sua obra “Aberturas utópicas: psicanálise, arte e política”, essencial por nortear a análise das obras de arte como formações do inconsciente, bem como por aproximar o pensamento freudo-lacaniano das teorias de Didi-Huberman e, extensivamente, de Walter Benjamin; Edson Sousa pelas finas tessituras teóricas entre arte, objeto *a* e utopia; Vladimir Safatle pela abordagem dialética que torna pulsante e confluyente os 3 campos; e Tânia Rivera pela extensa literatura que versa sobre psicanálise, imagem e escrita, em trânsitos pelo cinema, arte moderna, contemporânea, poesia e literatura.

Como pesquisador e psicanalista, debruçando-me sobre a literatura e sobre as obras em análise, busquei manter vivo o princípio da atenção flutuante, escutando ditos e não-ditos, perscrutando imagens veladas e reveladas. Contudo, na posição de espectador e leitor, coloquei-me também em análise, entregando-me a associações livres. Nesse intermeio ou, melhor, nessa jornada *moebiana*, as posições de analista e analisando se mesclam e, na escrita-pesquisa, com sorte, somos “causados pelo” e causa do desejo.

Bourriaud (2009) pondera que a aura da obra de arte contemporânea é uma associação livre, e Rivera (2018), que a condição aurática implica a montagem singular de uma cena, onde a fantasmática do espectador agencia os sentidos e sem-sentidos da obra. Nessa montagem, novos arranjos significantes e enigmas vêm à baila, levando-nos à compreensão de que na pesquisa psicanalítica com obras de arte, a atenção flutuante é complementar a uma associação livre que orbita a obra, envolvendo o próprio pesquisador (seu aporte teórico, suas memórias, percepções singulares, fantasias, enfim, todos os elementos que tecem a relação aurática com a criação), o público de modo geral, crítica e artista.

Na releitura de Walter Benjamin, proposta por Didi-Huberman (2008, 2010), a aura possui uma relação inextrincável com a imagem dialética. A aura de um objeto artístico, nesse

sentido, constitui uma dialética visual onde olhante e olhando se veem e constroem uma trama singular. Diante da imagem, o olhante evoca outras imagens por meio da *mémoire involontaire* (memória involuntária), aproximando tempos de uma maneira anacrônica. “E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade ‘objetiva’: ou seja, todos os tempos nela estão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (2010, p. 149). A obra, por excelência, é obra inconsciente, no qual o passado não foi superado, mas permanece latente, produzindo imagens (oníricas, rememorativas) e sintomas. Ainda, por ser inconsciente, ressaltamos, com base em Lacan (1953/1998), que ela é transindividual, conjugando *eu* e outro, sujeito e Outro, bem como temporalidades heterogêneas. A obra, assim como o eu, não coincide consigo, não pode prescindir de um outro/Outro, posto que sua constituição é dinâmica, desdobra-se nas relações com o *socius*, a história, a política e as subjetividades. A obra de arte, sobretudo na arte contemporânea, é eminentemente descentrada, convocando arranjos e leituras singulares.

Apontamos que a discussão dos aspectos transferenciais e da associação livre articulada às discussões acerca da aura, da imagem dialética e da memória, restam como propulsores de discussões outras.

Compreendemos que essa pesquisa avança no campo interfacetado da psicanálise, criação artística e política, ao propor a aplicação de alguns métodos já consolidados em objetos de pesquisa, até então, pouco estudados pela psicanálise: as obras de Ai Weiwei que versam sobre refugiados. Outrossim, entendemos ter avançado, a partir de uma escrita singular, no estudo psicossocial dos refugiados, relançando questões sobre essa problemática por um viés estético-político.

Paralelamente ao processo de escrita da dissertação, escrevemos um artigo intitulado: “Bicicletas e Liberdade: dialética, limiar e as dimensões subjetivas e políticas de duas obras de Ai Weiwei”, no qual analisamos a obra “Forever Bicycles” e a campanha “Flores pelas Liberdade” (2013 – 2015) a partir de uma interlocução entre psicanálise e conceitos de Walter Benjamin. A escrita desse artigo, cujas obras analisadas antecedem as produções de Ai Weiwei acerca dos refugiados, permitiu-nos uma aproximação maior a aspectos da história do artista, incluindo suas memórias de infância, elementos históricos, políticos e culturais de seu país que assumiram relevância em suas contingências, sua inserção no universo da arte contemporânea, sua condição de estrangeiro e as vicissitudes de seu ativismo político. Componentes que se entrelaçaram e impulsionaram as jornadas do artista, transversalizando suas criações. Citamos esse artigo, pois cremos que juntamente com a dissertação, ele nos permite entrever e engendrar

novas pesquisas sobre as obras de Ai Weiwei, onde temáticas como a política de suas criações, as relações entre vida íntima, memória, experiência e arte possam ser desdobradas.

Chega-se ao momento da conclusão dessa pesquisa-escrita, e aqui, cabe mencionar os deslocamentos e novos arranjos significantes que correram em seu processo. Na narrativa singular dos procedimentos metodológicos, elenquei os significantes que sustentaram meu desejo de entrar e permanecer no mestrado: eu, outro, narcisismo, diferença, estrangeiro, refugiado, autoritarismo, fascismo, discurso e sujeito. No final deste percurso, o que resta me causa o desejo de dar continuidade à produção acadêmica no doutorado, bussolando-me por significantes que permitirão novos desdobramentos e nuances: memória, trauma, ficção, arte, processo e ato criativo, narrativa, experiência, elaboração, clínica intercultural e refugiados. Nesse trilhar por entre palavras, imagens e enigmas, tecem-se novos laços, renova-se o desejo e, coletivamente, coloca-se em cena uma esperança ativa, fazendo ponte entre passado, presente e esboços de futuro.

Referências

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1944/2006). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo (SP): Boitempo.
- Agamben, G. (2008). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Agência da ONU para refugiados. (2019). *Refugiados*. Brasília: ACNUR. Recuperado em <https://www.acnur.org/portugues/quem-ajudamos/refugiados/>
- Agência da ONU para refugiados. (2019). *Dados sobre Refúgio*. Brasília: ACNUR. Recuperado em <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/>
- Aguiar, F. (2006). Questões epistemológicas e metodológicas em psicanálise. *Jornal de Psicanálise*. 39 (70), 105-131. Recuperado em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100007&lng=pt&tlng=pt.
- Albuquerque, C. / DW Cultura (2017). *Os 80 anos de Guernica*. Recuperado em: <https://www.dw.com/pt-br/os-80-anos-de-guernica/g-38529677>
- Almeida, C. H. (2016, 14 fev.) *Refugiados ganham protagonismo no 66º Festival de Berlim*. Recuperado de <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/refugiados-ganham-protagonismo-no-66-festival-de-berlim-18670019>
- Almeida, N. (2018). *Ai Weiwei*. Recuperado em <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes.ai-weiwei,933545>
- Almodóvar, P. (Direção). (2019). *Dor e Glória* (Filme cinematográfico). Espanha: El Deseo/Universal Pictures.
- Arendt, H. (2013). *Nós, os refugiados*. Covilhã: Lusosofia. (Original publicado em 1943).
- Aristóteles. (2009). *A política*. (2a ed.). São Paulo: Edipro.
- Arrivé, M. (2001). *Lingüística y psicoanálisis: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan y otros*. México: Siglo vientiuno.
- Arroyo, F. (2018, 30 abril). *Giorgio Agamben: o estado de exceção se tornou norma*. Recuperado em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660_628743.html
- Artpil. (2017, 25 dezembro). *Law of the journey / Ai Weiwei: Through Jan. 7, 2018*. National Gallery Prague. Recuperado em <https://artpil.com/news/law-of-the-journey-ai-weiwei/>
- Bakhtin, M. (2008). *Problemas da poética de Dostoiévski*. (4a ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- Barry, K. (2019). Art and materiality in the global refugee crisis: Ai Weiwei's artworks and the emerging aesthetics of mobilities. *Mobilities*, 14:2, 204-217. doi: [10.1080/17450101.2018.1533683](https://doi.org/10.1080/17450101.2018.1533683)
- Bauman, Z. (1998). *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Z. (2017). *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BBC News Brasil (2020, 19 maio). *Coronavírus: o estudo que busca mostrar como a pandemia está afetando os sonhos dos brasileiros*. Recuperado em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52704871>
- Benjamin, W. (1931/1987) Pequena história da fotografia. In: W. Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (3ª ed.) (pp. 91 - 107). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1934/1987) Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: Benjamin, W. *Magia e técnica: arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 137-164). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1936/1987) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: W. Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (3ª ed.), (pp. 165 - 196). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1940/1987) Sobre o conceito de história. In: Walter Benjamin, *Magia e técnica: arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 222 - 234). São Paulo (SP): Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (2000). *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão*. São Paulo (SP): Iluminuras. (Original publicado em 1920).
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. (Original publicado em 1982).
- Benjamin, W. (2007). Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: W. Benjamin, *Passagens* (pp. 499 – 530). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Original publicado em 1982)
- Bergman, I. (Direção). (1976). *Face a Face* (Filme cinematográfico). Suécia: Versátil.
- Bhabha. H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Blanc, A., & Bosco, J. (Composição). (1979). *O bêbado e o equilibrista* (Produção Musical). Brasil: Gravadora WEA.
- Bloch, E. (1959/2004). *El principio esperanza [1]*. Madrid: Editora Trotta.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Breuer, J., Freud, S. (1996). Estudos sobre a histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 2, pp.13 - 332). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1893-95).

- Brito, C. (2019, 21 agosto). *CCBB-Rio inaugura exposição do artista chinês Ai Weiwei*. Recuperado em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/noticia/2019/08/21/ccbb-rio-inaugura-exposicao-artista-chines-ai-weiwei.ghtml>
- Butler, J. (2019). *Vida precária. Os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Cabas, A. G. (2010) *O sujeito na Psicanálise de Freud à Lacan: Da questão do sujeito ao sujeito em questão*. (2a ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Carvalho, L. (2021) *Civilização Nazca*. Recuperado em <https://mundoeducacao.uol.com.br/historia-america/civilizacao-nasca.htm>
- Chaves, E. (2019). Perder-se em algo que parece plano. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue* (pp. 153-172). São Paulo (SP): Autêntica.
- Cordeiro, A. M., Oliveira, G. M., Rentería, J. M., & Guimarães, C. A. (2007). Revisão sistemática: uma revisão narrativa. *Revista do Colégio Brasileiro de Cirurgiões*, 34(6), 428-431. <https://dx.doi.org/10.1590/S0100-69912007000600012>
- Costa, A. (2008) Litorais da Psicanálise. *Psicologia e Sociedade*. 21(ed. especial), 26-30, Recuperado em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v21nspe/v21nspe05.pdf>
- Coutinho, D. (2009). A construção do eu na modernidade: do projeto romântico ao impressionismo em Freud. *Ágora*, Rio de Janeiro, 12(2), 199-215. doi: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200003>
- Dantas, M. (2018). *Raiz Weiwei*. São Paulo: UBU.
- Dantas, M. (2019). *Exposição Ai Weiwei Raiz*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer (MON).
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (2a. ed.). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte (MG): UFMG
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Dunker, C. I. L. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma. Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo (SP): Boitempo.
- D. W. (2015, 15 junho). *Mundo vive a maior crise de refugiados desde a Segunda Guerra, diz Anistia*. Recuperado em <https://www.dw.com/pt-br/mundo-vive-maior-crise-de-refugiados-desde-a-segunda-guerra-diz-anistia/a-18518346>
- Eco, U. (1968/2016). *A definição da arte*. Rio de Janeiro (RJ): Record.

- Eisenstein, S. (Diretor) (1925). *O encouraçado Potemkin*. (Filme cinematográfico). União Soviética: Iakov Bliokh.
- Elia, L. (2004). *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fayal, D., Lhullier, L.A., Marsillac, A.L.M. (2017). Obra e arte na psicose. In: Lhullier, L. A. (Org.), *Psicanálise, invenção e arte: A obra, o autor, o sintoma* (pp. 15 – 24). Curitiba: Ed. CRV.
- Freire, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Freitas, A. S., & Sousa, E. L. A. (2015). Dobras de uma origem: clínica, criação e utopia. *Revista Barbarói*, 43(1), 104-118. doi: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v0i0.4743>
- Freud, S. (1895/1996) Projeto para uma psicologia científica. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 6, pp. 341 - 354). Rio de Janeiro (RJ): Imago.
- Freud, S. (1901/1996) Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 1, pp. 1 - 311). Rio de Janeiro (RJ): Imago.
- Freud, S. (1905/1996) Três ensaios sobre a sexualidade. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (J. Salomão, trad., Vol. 7, pp.119 - 232). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1912/1996). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 12, pp. 123-136). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1915/1996) O inconsciente. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 14, pp. 165 - 224). Rio de Janeiro (RJ): Imago.
- Freud, S. (1917/1996) Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 17, pp. 145- 156). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1919/1996) O estranho. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 17, pp. 235-276). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1921/1996) Psicologia de grupo e análise do ego. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 18, pp.75-148). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1923/1996). O ego e o id. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 19, pp. 15-84). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1927/1996) Fetichismo. In: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (J. Salomão, trad., Vol. 21, pp. 151-162). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1930/1996) O mal-estar na civilização. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 21, pp.67- 150). Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1937/1996) Análise terminável e interminável. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 23, pp. 225 - 274). Rio de Janeiro (RJ): Imago.
- Freud, S. (1939/1996) Moisés e o monoteísmo. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (Vol. 23, pp.15- 152). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2015). O poeta e o fantasiar. In: Freud, S. *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (pp. 53-68). Belo Horizonte: Autêntica. (Original publicado em 1908).
- Freud, S. (2015). Transitoriedade. In: Freud, S. *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (pp. 221-226). Belo Horizonte: Autêntica. (Original publicado em 1916).
- Freud, S. (2019). *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue*. São Paulo (SP): Autêntica. (Original publicado em 1919).
- Freud, S. (2020). O futuro de uma ilusão. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos* (pp. 233-298). São Paulo (SP): Autêntica. (Original publicado em 1927).
- Freud, S. (2020). O mal-estar na cultura. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos* (pp. 305-410). São Paulo (SP): Autêntica. (Original publicado em 1930).
- Foucault, M. (1996) *A ordem do discurso* (2a ed.). São Paulo: Edições Loyola.
- Foucault, M. (2004). *A arqueologia do saber*. (7a ed.). São Paulo: Editora Forense.
- Furter, P. (1974). *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GQ (2017, 15 março). *Ai Weiwei prepara escultura inflável de 70 m sobre crise dos refugiados*. Recuperado em <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2017/03/ai-weiwei-prepara-escultura-inflavel-de-70m-sobre-crise-dos-refugiados.html>
- Hobsbawm, E. (2007). *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo (SP): Companhia das Letras.
- Homero (2017). *A Odisseia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Original publicado no séc. VIII a. C.).
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita: Pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca (NY), United States: Cornell University Press.
- Júnior, A.M.; & Scarpa, G. (2015, 4 maio). *Ex-imigrante ilegal, Viz Muniz faz obra-protesto na Bienal de Veneza*. Recuperado em <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/05/ex-imigrante-ilegal-vik-muniz-faz-obra-protesto-na-bienal-de-veneza.html>

- Kehl, M. R. (2002). *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo (SP): Editora Schwarcz.
- Kiarostami, A. (2020). *Nuvens de algodão*. Belo Horizonte: Editora Âyiné
- Klayman, A. (Diretor). *Ai Weiwei. Never Sorry* (Filme Cinematográfico). Estados Unidos da América: United Expression Media.
- Koltai, C. (2000). *Política e psicanálise: o estrangeiro*. São Paulo: Escuta.
- Korea Herald (2016, 14 jul.) *Ai Weiwei's refugee life jackets in Vienna palace pond*. Recuperado em <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20160714000318>
- Kunsthall Charlottenborg (2017) *Ai Weiwei: Soleil Levant*. Recuperado de <https://kunsthallcharlottenborg.dk/en/exhibitions/ai-weiwei-soleil-levant/>
- Kurosawa, A. (Direção). (1990). *Sonhos* (Filme cinematográfico). Japão/Estados Unidos: Warner Bros.
- Levi, P. (2013). *É isto um homem?* São Paulo (SP): Rocco.
- Lacan, J. (1953/1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos* (pp. 238 - 324). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (1958/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos* (pp. 496-536). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (1965/1998). A ciência e a verdade. In *Escritos* (pp. 869 – 892). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (1966-67). *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre 14: la logique du fantasme*. Seminário inédito.
- Lacan, J. (1982). *O Seminário, Livro 20: mais, ainda (1972-73)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1985a). *O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1985b). *O seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise (1964)* (2a ed.). Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (1986). *O Seminário, Livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-54)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1992). *O Seminário, Livro 8: a transferência (1960-1961)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1992). *O seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise (1969-1970)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1995). *O Seminário, Livro 4: a relação de objeto (1956-57)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente (1957-58)*. Rio de Janeiro:

Editora Zahar.

- Lacan, J. (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In *Outros escritos* (pp. 198-205). Rio de Janeiro (RJ): Zahar. (Original publicado em 1965).
- Lacan, J. (2005). *O seminário, Livro 10: a angústia (1962-63)*. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, Livro 23: o sinthoma (1975-76)*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Lacan, J. (2008). *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (2008) *O seminário, Livro 16: de um Outro ao outro (1968-69)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2009) *O seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante (1970-1971)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan (2016). *Os não-tolos vagueiam (1973-74)*. Salvador: Espaço Moebius.
- Lanzmann, C. (Direção). (1985). *Shoah* (Filme cinematográfico). França: Les Films Aleph/Historia Films.
- Levi, P. (2013). *É isto um homem?* São Paulo: Rocco.
- Mannion, J. (2010). *O livro completo da filosofia* (6a. ed.). São Paulo: Madras.
- Mano, G. C. M., Weinmann, A. O., & Medeiros, R. H. A. (2018). A paixão pelo autômato: a condição maquina. *Psicologia em Revista*, 24(2), 506-523. <https://dx.doi.org/10.5752/P.1678-9563.2018v24n2p506-523>
- Mano, G., Corso, M., & Weinmann, A. O. (2018). Psicanálise e cultura pop: os mitos no contemporâneo. *Psicologia USP*, 29(1), 78-86. <https://doi.org/10.1590/0103-656420160115>
- Marsillac, A. L. M. (2011). *Aberturas utópicas: singularidades da arte política nos anos 70*. (Tese de doutorado). Recuperado em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/37341>
- Marsillac, A. L. M., Sousa, E. L. A. (2017) Conexões: Transformações do objeto de arte. *Ágora*, 20 (2), 321-335. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002003>.
- Marsillac, A. L. M. (2018). *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*. Curitiba: Appris.
- Marsillac, A. L. M. (2019). Estrangeiros no deserto. *Correio APPOA*, 286 (abr/2019). Recuperado em http://www.appoa.org.br/correio/edicao/286/estrangeiros_no_deserto/705
- Marsillac, A. L. M., Bloss, G. M., & Mattiazzi, T. (2019). Da clínica à cultura: desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 19(3), 787-808. Recuperado em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812019000300014&lng=pt&tlng=pt.

- Martins-Borges, L. (2013). Migração involuntária como fator de risco à saúde mental. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 21(40), 151-162. <https://dx.doi.org/10.1590/S1980-85852013000100009>
- Mezan, R. (2002). Sobre a epistemologia da psicanálise. In: *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mezan, R. (2018). *Sociedade, cultura, psicanálise*. São Paulo (SP): Blucher.
- MUMA. Le Havre (2021). *Monet and Le Havre*. Recuperado em <http://www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/impressions-sun/monet-and-le-havre>
- Nasio, J. D. (1995). *Lições sobre os 7 conceitos cruciais de psicanálise*. (7a. ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Nietzsche, F. (2011) *A gaia ciência* (2a ed.). São Paulo: Martin Claret.
- Pakula, A. J. (Diretor) (1982). *Sophie's Choice*. (Filme cinematográfico). Estados Unidos da América: Versátil Digital Filmes.
- Pasolini, P. P. (Diretor) (1976). *120 dias de Sodoma* (Filme cinematográfico). Itália: Alberto Grimaldi.
- PPOW (2019, 28 jan.). *Exposição “raiz” do artista chinês Weiwei*. Recuperado em: <https://www.ppow.com.br/2019/01/28/exposicao-raiz-do-artista-chines-weiwei/>
- Quinet, A. (2010). *Psicose e Laço Social* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2012) *Os Outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rancière, J. (2009) *O inconsciente estético*. São Paulo (SP): editora 34.
- Rancière, J. (2009) *A partilha do sensível: Estética e política*. (2ª ed.). São Paulo (SP): editora 34.
- Rancière, J. (2010). Política da arte. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1 (15), 45-60. doi: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102152010045>
- Rancière, J. (2010). O espectador emancipado. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1 (15), 107-122. doi: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102152010107>
- RFI (2020, 15 mar.) *Guerra na Síria entra no 10º ano com Bashar al-Assad refém de seus aliados*. Recuperado de <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/15/guerra-na-siria-entra-no-10deg-ano-com-bashar-al-assad-refem-de-seus-aliados.ghtml>
- Rivera, T. (2005) *Arte e psicanálise* (2a ed.). Rio de Janeiro: Zahar
- Rivera, T. (2007) O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*. 19 (1), 13-24. Recuperado em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v19n1/02.pdf>
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar.

- Rivera, T. (2018). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Sesi-SP.
- Rocha, G. M.; Iannini, G. (2019). O infamiliar, mais além do sublime. In: G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilingue* (pp. 173-198). São Paulo (SP): Autêntica.
- Rosa, G. (2019) *Grande sertão: veredas*. (22a. ed.). São Paulo: Companhia das letras. (Original publicado em 1956).
- Rosa, M. D. (2004). A Pesquisa Psicanalítica dos Fenômenos Sociais e Políticos: Metodologia e Fundamentação Teórica. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, 4 (2), 329-348. Recuperado em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482004000200008&lng=pt&tlng=pt.
- Rosa, M. D., & Domingues, E. (2010). O método na pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais e políticos: a utilização da entrevista e da observação. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 180-188. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822010000100021>
- Rosa, M. D. (2018). *A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento* (2a. ed.). São Paulo: Escuta.
- Roudinesco, E. (2000). *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro (RJ): Zahar.
- Rubin, N. (2015, 01 maio). *Vik Muniz lança barquinho de papel no mar de Veneza*. Recuperado em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vik-muniz-lanca-barquinho-de-papel-no-mar-de-veneza-16033456>
- Safatle, V. (2018). *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. (2a ed.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Safatle, V. (2019) *Dar corpo ao impossível. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Safatle, V. (2020). *Maneiras de transformar mundos. Lacan, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Shakespeare, W. (2004). *Coleção Os grandes dramaturgos volume 11 - Hamlet*. São Paulo: Peixoto Neto.
- Sousa, E. L. A. (2002). Por uma cultura da utopia. In: C. Boettcher (Org.), *Unicultura* (pp. 36-45). Porto Alegre: UFRGS Ed.
- Sousa, E. L. A. (2007). *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor.
- Sousa, E. L. A. (2013). Agulhas para desativar bombas. *Revista Polêm!ca*, 12 (3), 385-396. Recuperado em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/8007/5843>
- Sousa, E. L. A. (2015). Pós-fácio: faróis e enigmas – arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In: Iannini, G. (Ed.), *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas*, (pp. 317-336). Belo Horizonte: Autêntica.

- Tassinari, A. (2001). *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify.
- Velasco, S. (2017, 14 agosto). *Ai Weiwei fala de sua intimidade com a questão dos refugiados: 'Sempre fui visto como estrangeiros'*. Recuperado em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ai-weiwei-fala-de-sua-intimidade-com-questao-dos-refugiados-sempre-fui-visto-como-estrangeiro-21702268>
- Veloso, C. (Compositor). (1986). *Vaca Profana* (Produção Musical). Brasil: Philips Records.
- Weiwei, Ai (Direção). (2017). *Human Flow* (Filme cinematográfico). Alemanha: AC Films/Participant Media.
- Žižek, S. (1991). *O mais sublime dos histéricos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Žižek, S. (1996). Como Marx inventou o sintoma? In: S. Žižek (Org.), *Um mapa da ideologia* (pp. 297 – 332). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Žižek, S. (2008). *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo.
- Žižek, S. (2011). *Em defesa das causas perdidas*. São Paulo: Boitempo.
- Žižek, S. (2017). *Interrogando o real*. Belo Horizonte: Autêntica.