

A MEMÓRIA NO SINAL DE ANGÚSTIA: APROXIMAÇÕES COM OS AZULEJÕES DE ADRIANA VAREJÃO

Marcela T. França de Almeida

Em 2001, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, a exposição *Azulejões* (NERI, 2001), de Adriana Varejão, chama a atenção de desavisados e nenhuma informação específica era oferecida aos que entravam. No entanto, ali se encontrava a possibilidade de compartilhar, com um sujeito desconhecido, o *afeto* mais íntimo dos seres de linguagem, a saber, o limite da experiência do *sinal de angústia*.

Frente à sua obra, o desconforto se instaura em forma de estranhamento (FREUD, 1990a). Sua técnica e pesquisa detalhada em rica matéria – diversificada em tela, alumínio, madeira, espuma de poliuretano, pele animal, linho, isopor, porcelana, prata, vidro, ferro, elementos que implicam a visão numa aproximação com a precariedade dos limites da pele e da cultura – marcam a experiência de quem se depara com seus *azulejos*. Em seu trabalho intitulado *Azulejões* e, em específico, numa parte desse trabalho nomeada “Línguas e cortes” (1995–2005), Varejão apresenta paredes de azulejos abertas em ferida, como se a argamassa fosse a própria matéria humana. Daquilo que se utiliza para construir a vida urbana que comporta as relações sociais em sua materialidade, escorre sangue. Há porções de sujeito nas paredes erguidas para diferenciar a *original* tensão entre sujeito e sociedade.

É frente a essa experiência que o fundamento deste trabalho acontece: como um grande incômodo. Incômodo que se mantém na tensão entre aquilo que se apresenta ao conhecimento e o que permanece a movimentar porque não se dá a ver, mas contorna com o olhar um mundo estranhamente familiar, distante, lá exposto e, ao mesmo tempo, interno, íntimo e próprio.

Em suas telas, que não são telas comuns, mas construções que trabalham com o jogo do *como se fosse*, azulejos são arranhados como se unhas ou garras anunciassem a saída de algo, um corte abre a visão para o que não poderia se encontrar ali, por detrás das paredes: vísceras. Azulejos como pele convocam o olhar e instauram um mal-estar nas pessoas que pensavam que apenas viveriam a fruição de uma obra de arte.

A queda do olhar, que se pode traduzir pelas bocas abertas e pelas perguntas feitas aos companheiros de visitaço: “Isso é bonito?”, “Que coisa horrível, não?”, “Isso é obra de arte?”, mantém o sujeito preso à cena criada pela artista. O desarranjo e a falta de chão no sujeito demandam uma resposta, um suporte, uma verdade esclarecedora – que não há. O que é possível é o encontro com esse jogo do *como se fosse*, jogo que quase apresenta o que deveria ser a resposta, mas que permanece como uma artificialidade e, portanto, como incômodo pelo que se encontra fora de lugar.

Segundo os conselhos de Sigmund Freud (1990b, p. 254) quanto ao interesse psicanalítico pelas obras de arte, o que nos prende é a intenção do artista em “(...) despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar”. Contudo, o que resta da intenção, o que escapa à ordem e ecoa num compartilhamento disso que Freud chama de “atitude emocional” é o que interessa ao presente trabalho. Entendendo que o sujeito frente à obra se depara com os fragmentos da experiência compartilhada.

O que desse impulso resultou foi uma pesquisa teórica psicanalítica dos caminhos criados pelo sujeito para a construção dessa artificialidade, desse *como se fosse* o real que tenta dar conta do que resta inapreensível – como uma saída alternativa para aquilo que não se acessa como centro da experiência humana. Essa idéia geral, da retomada de um afeto não sabido, possível de ser vivida na experiência com as obras de Adriana Varejão, ganha uma especificidade no constructo de *sinál de angústia*.

Pensado, nessa relação, como um teor de memória vivida no limite do compartilhamento das experiências humanas.

O trabalho de psicanálise e a arte, como produções culturais, podem aproximar-se da experiência de angústia que ressurge como o indizível da memória e que antiteticamente antecede o recalque, mas só por ele pode advir. Assim, Lacan (2003) aponta para angústia nesse momento da entrada do sujeito na ordem simbólica e que, ao mesmo tempo, marca a impossibilidade de simbolizar. Dessa forma, a aproximação dessa experiência, pelo trabalho de psicanálise e pela arte, se realiza não por uma abordagem direta da angústia, mas por meio de um contorno da mesma – criação do sujeito compartilhada com o outro num deslizamento de significantes, na cultura.

O psicanalista, ao ocupar o lugar de quem escuta o que o outro tem a compartilhar, assume a postura testemunhal. E o que insiste em retornar tem no outro um ponto de encontro. Tem-se a construção de um espaço que permite a experiência de compartilhamento do desamparo original (FREUD, 1990c), ponto traumático de reencontro com o afeto de angústia que não desaparece da memória, mas a funda. Pois, apesar de todas as defesas psíquicas formadas para negá-lo, o afeto de angústia é fundamento do psiquismo ao convocar a inscrição psíquica a partir de sua insuportável vivência caótica. Essa inscrição é marca de uma invasão do simbólico do Outro – num tempo que antecede o simbólico do sujeito (LACAN, 1998a) – no mundo fragmentado de um novo ser que habita na queda daquilo que posteriormente será reconhecido como corpo e que apenas poderá ser instaurado por meio da cultura.

O que implica dizer de um acontecimento que antecede a inscrição psíquica e que ganha, num segundo momento, um traço que o apresenta como o que é originado na falta de inscrição, na ausência de limite de um tempo instaurado no desamparo original

e, posteriormente, marcado por um bordejar significativo. O que impulsiona a reflexão, aqui proposta, acerca da *angústia como efeito do contorno da memória*.

Entende-se que, apesar de a angústia se referir a tempos que antecedem uma inscrição psíquica, a memória guarda seu efeito numa inscrição *a posteriori*, referida a uma lógica de sucessão. Antes de ser bordejada pelo traço, essa experiência não é lembrança, mas compõe a memória. Sua possibilidade de se inscrever como memória está num tempo posterior a seu acontecimento. Num *só depois*, o traço diz do que não fez marca em tempos de intensidades que posteriormente ecoará nas inscrições que surgem como convocações do corpo em pedaços.

Assim, a inscrição dada num segundo momento aponta para a entrada do sujeito no mundo de uma organização da imagem que já se constitui em concomitante entrada no mundo da linguagem, a introdução na ordem simbólica. O que significa que passa a haver a delimitação de um espaço de organização, ou melhor, o sujeito se organiza ao nomear a falta.

A introdução na ordem simbólica advém do Outro como limite que traça uma divisão interna ao sujeito a que Jacques Lacan nomeia *separação* (LACAN, 2005, p.259). A partir dessa divisão por dentro, o desejo, compreendido dialeticamente, é orientado por isso que seria o desejo do Outro. A divisão por dentro é o destino, orienta o sujeito dividido no percurso do desejo que lhe é sempre desconhecido e que regride não em função dos órgãos, mas no que de suas erotizações restou em significantes. Regressão não em órgãos, mas em significantes. Nesse ponto, a carne aberta é uma regressão a um tempo sem órgão específico, de pura fragmentação, isto é, sem imagem, anterior a uma inscrição que retoma a angústia no desamparo original.

Nomear a falta é contornar o vazio (LACAN, 2005). Ou seja, O furo é o *contorno do vazio* que se apresenta em contraposição à idéia de uma *construção do*

vazio. E é nesse sentido que a arte de Varejão orienta este trabalho, como bordejamento do vazio na materialização da carne. Dialeticamente, a artista apresenta a carne de forma externalizada em seu excesso. Na exuberância da carne materializada em vísceras e sangue, advém a tentativa de representação do irrepresentável, do excesso que permanece em falta e que dá notícia via corte. A carne e o corte são aqui tomados como significantes que auxiliam a retomada da experiência por carregarem conteúdos arcaicos, mas que, independentemente de seu arcaísmo, ou de sua potência significante, não conseguem nomear o tempo da angústia, que permanece como ponto de atração da pulsão.

A obra freudiana guarda em sua lógica um movimento que aponta para um só *depois* da experiência. Em sua impressão, o acontecer psíquico é um *re-viver* que se dá numa inscrição posterior ao acontecido, num só depois que inicialmente é ausência de traço. Contudo, a experiência é a confirmação de que já há uma impressão, e só por ela o que fora vivido antes da inscrição poderá ser retomado por meio da função delimitadora do traço. O sujeito vive e se constitui numa posterioridade da experiência que marca um primeiro momento em que, na criação do contorno, a falta se apresenta.

Portanto, é do corte e não das vísceras que surge uma aproximação com a dialética do desejo. Desse sujeito dividido por dentro é que a *ana-tomia* (LACAN, 2005) se abre em destino. O sujeito dividido pelo corte se abre para o desejo do desconhecido e bordeja pela pulsão o vazio que aponta a existência de um furo que é mais do que a apresentação da falta, é uma criação em torno dela, uma vacilação que liga o sujeito ao objeto *a*, reconhecida como fantasia.

A fantasia permite que o sujeito fite o objeto *a* sem ser por ele imobilizado como um espaço de falta intransponível. Assim, um furo se apresenta e por ele se olha o destino sem efetivamente vê-lo, pois algo escapa ao olhar, algo se perde. O olho

excluído em sua função repete sua sina no destino do sujeito: de olhar o objeto que ocupa o lugar da falta, mas nunca a falta em si (LACAN, 1998b). Inominável, a falta é a abertura, o corte que incomoda e mantém o sujeito em direção ao seu destino. Acontece a construção de uma memória ficcional que apenas será nomeada num *só depois* de sua experiência, *como se fosse* o real.

A arte em questão neste trabalho diz de uma resistência simbólica como aquilo que resiste à totalidade e à abordagem direta. Ela apenas acontece no movimento pulsional por sua ação circundante, sustentada na fantasia, responsável por velar a falta primordial. Não há um encontro com a totalidade da memória, por ser impossível tal retorno. Entretanto, pode-se dizer de uma ilusão criada a partir de elementos da realidade, na tentativa de reencontrar o que do passado se faz presente por meio de fragmentos de traços. Dessa forma, os traços estarão submetidos aos arranjos sofridos para as montagens e citações, como se encontra no *Projeto* de Freud, que dependem de um circuito pulsional e de seus caminhos reordenados.

De certa forma, ao encobrir parte da experiência vivida, a lembrança retoma fragmentos e reconstrói outros caminhos enquanto (des)constrói a retomada de um único caminho para a totalização da imagem. Tal movimento reitera a postura anti-naturalista do pensamento psicanalítico e aponta para um teor de artificialidade do homem e da cultura.

Nesse sentido, o trabalho de Varejão lida com a percepção e a inquietação no limite dessa artificialidade, buscando-a na materialidade, que é visível. Azulejos em telas se apresentam *como se fossem* corpos pintados e compartilhados em sua artificialidade. A denúncia de que algo resta como não representado se dá na abertura em corte. A pele é vivida como contato e, paradoxalmente, como contenção. E no limite

de função continente ela representa o risco permanente de incontinência da ordem imaginária e simbólica. Isso que seria a expressão de um encontro com o real.

É possível viver a experiência do indizível, do inimaginável, nisso que compõe o *como se fosse de Línguas e cortes* (Varejão). Nisso que dela se aproxima do resto inalcançável, impossível até mesmo em arte, e que se sustenta por não ser a coisa (*das Ding*), mas convoca o simbólico a trabalhar em parte para um movimento não-caótico de organização dos elementos que compõem essa experiência de retomada e compartilhamento do afeto de angústia que promove o caos e convoca o limite, a borda.

E na reconstrução de um espaço comum, mais uma vez, restará esse algo restaurador de mal-estar. Um ponto indissolúvel que é a presença do humano, sujeito do inconsciente, da ordem da linguagem e, por conseguinte, do desejo. Mal-estar universal, não porque todos os homens o vivam, mas por possibilitar que todos os homens sejam, a saber, sujeitos de linguagem.

BIBLIOGRAFIA

NÉRI, L. (org.) **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001.

FREUD, S. O estranho. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1990a.

_____. O interesse científico da psicanálise. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v.12, Rio de Janeiro: Imago, 1990b.

_____. O projeto para uma psicologia científica. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v.1, Rio de Janeiro: Imago, 1990c.

LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real. In: **Cadernos Lacan**. Porto Alegre: Associação de Psicanálise de Porto Alegre, 2003. [Publicação não comercial]

_____. LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Jorge Zahar, 1998a.

_____. **O seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.

_____. **O seminário. Livro 10: a angústia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOBRE A AUTORA:

Marcela T. França de Almeida. Doutora em Psicologia Clínica e Cultura (UnB); Professora efetiva do curso de Psicologia da UFG. Esse artigo é parte da tese de doutorado *A memória nas órbitas do real: o afeto de angústia na psicanálise e na arte*, defendida em dezembro de 2009. Membro do Núcleo do Corpo Freudiano de Goiânia.