



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
revistaaffectiosocietatis@udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
Colombia

Tipo de documento: Artículo Corto

2023

Carolina Carvalho Dutra da Silva & Heloisa Caldas

Femininos na arte latino-americana

Revista Affectio Societatis, Vol. 20, N.º 39, julio-diciembre de 2023

Art. # 09 (pp.1-18)

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

ARTÍCULO CORTO



FEMININOS NA ARTE LATINO-AMERICANA

Carolina Carvalho Dutra da Silva¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

linacarvalhodutra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5775-782X>

Heloisa Caldas²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

helocaldasr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6264-1223>

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.affs.v20n39a09>

Resumo

O presente artigo aborda como tema uma pesquisa em andamento na interface arte e psicanálise. Fundamentado na leitura dos textos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, parte dos pressupostos estabelecidos na interface entre arte e psicanálise. Apoiando-nos nas ideias desenvolvidas pelos autores sobre a posição feminina, seis trabalhos de artistas latinas serão tomados neste texto como fio condutor com o intuito de discutir se haveria relação entre es-

sas obras e o impossível da representação simbólica do feminino. O objetivo não é determinar uma forma de olhar para o trabalho dessas artistas nem se tratará nunca de uma tentativa de explicar suas criações, mas a intenção é percorrer algumas produções artísticas buscando o que estas podem nos ensinar sobre a questão do feminino.

Palavras-chave: artistas latino-americanas, feminino, gozo, real

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Participante da Escola Brasileira de Psicanálise – EBP.

2 AME – Analista Membro da Escola Brasileira de Psicanálise – EBP e da Associação Mundial de Psicanálise – AMP. Professora Associada do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ.

FEMENINOS EN EL ARTE LATINOAMERICANO

Resumen

El tema que se aborda en el presente artículo es una investigación en curso sobre la interfaz entre arte y psicoanálisis. El estudio se fundamenta en la lectura de los textos de Sigmund Freud y Jacques Lacan, y parte de los presupuestos establecidos en la interfaz entre arte y psicoanálisis. A partir de las ideas desarrolladas por los autores sobre la posición femenina, se tomarán como hilo conductor en este texto seis obras de artistas latinas para discutir si existe una relación

entre estas obras y lo imposible de la representación simbólica de lo femenino. No se pretende determinar una forma de ver la obra de estas artistas, ni se tratará, en ningún momento, de explicar sus creaciones, sino que se pretende recorrer algunas producciones artísticas buscando lo que nos pueden enseñar sobre la cuestión de lo femenino.

Palabras clave: artistas latinoamericanas, femenino, gozo, real

FEMININE IN LATIN AMERICAN ART

Abstract

This paper addresses ongoing research on the interface between art and psychoanalysis. The study is based on the reading of Sigmund Freud's and Jacques Lacan's texts and the assumptions established in the interface between art and psychoanalysis. From the ideas developed by the authors on the feminine position, this paper will consider six works by female Latin artists to discuss whether there is a relationship between such

works and the impossibility of the symbolic representation of the feminine. The aim is not to determine a way of understanding these artists' works or explaining their creations. The aim is to go through some artistic productions in search of what they can teach us about the question of the feminine.

Keywords: Latin American artists, feminine, *jouissance*, real

LES FÉMINISMES DANS L'ART LATINO-AMÉRICAIN

Résumé

Cet article traite d'une recherche en cours sur l'interface entre l'art et la psychanalyse. L'étude est basée sur la lecture de textes de Sigmund Freud et de Jacques Lacan, et part des hypothèses établies dans l'interface entre l'art et la psychanalyse. À partir des idées développées par les auteurs sur la position du féminin, six œuvres d'artistes latino-américaines serviront de fil conducteur à ce texte afin de discuter de l'existence d'une relation entre ces œuvres et l'impos-

sibilité de la représentation symbolique du féminin. Il ne s'agit pas de déterminer une manière de voir le travail de ces artistes, ni à aucun moment d'essayer d'expliquer leurs créations, mais plutôt de parcourir quelques productions artistiques à la recherche de ce qu'elles peuvent nous apprendre sur la question du féminin.

Mots clés : artistes latino-américaines, féminin, jouissance, réel.

Recibido: 02/09/2023 • Aprobado: 14/11/2023

Introdução

Ao escrever sobre o mal-estar na cultura, Freud assinala que a arte precede a psicanálise: “Diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas” (Freud, 1987/1928, p. 205). Com essa assertiva, Lacan corrobora afirmando que “a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede” (Lacan, 2003/1965, p. 200). Desse modo, é ressaltada a importância da arte – a de nos deixar ensinar por ela.

A arte possibilita, por vezes, visibilizar aquilo que pode ser insuportável para uma cultura. Em geral, aquilo que escapa à norma fálica. Assim, o que se experiencia diante de uma obra de arte pode ser da ordem do estranho, esplendoroso ou até devastador, sendo constituída por algo infamiliar que a destina a antecipar o fazer dos analistas.

Em *O estranho* (1987/1919), Freud traz uma subversão da ideia de reconhecimento de si e do mundo das representações, posto que o mais profundo é tratado como estranho e familiar. Lacan trata dessa excentricidade radical, do máximo de intimidade, a partir da ideia de *extimidade*. O êtimo, neologismo forjado pelo psicanalista, sugere que o sujeito se constitui em relação a uma “exterioridade íntima” (Lacan, 1997/1959-1960, p. 173) da qual a arte nos traz notícias. J.-A. Miller (2010) descreve a *extimidade* de modo alicerçado ao objeto *a* e nos aponta que ele se encontra recoberto pelos envoltórios da *extimidade* que a tomam pela geometria clássica que distingue e opõe o fora e dentro. Ele exemplifica o envoltório político como sendo a servidão voluntária; o envoltório religioso como aquilo que situa todo o poder e saber em Deus; o amoroso pela via do amor cortês, que mantém a dama inalcançável; o psicológico com a teoria do eu mau; e até mesmo o psicanalítico com o Isso.

Para Miller (2010), Lacan saiu desse emaranhado – que confunde a humanidade com seus conceitos de fora ou dentro –, ao destacar o sujeito das instâncias freudianas do Eu, Supereu e Isso, que podem

ocupar um lugar de *extimidade* imaginário, discursivo ou de gozo. Diferentemente dessas maneiras de experimentar a *extimidade* como fora ou dentro, o sujeito abre a pergunta de sua implicação com o que lhe ocorre. A vivência dessa divisão subverte identificações e envoltórios, abrindo a brecha para criações. As identificações imaginárias do Eu, os imperativos do Supereu e o gozo invasor são pontos dos quais não se pode excluir a responsabilidade do sujeito. Neles reside o íntimo e o alheio na própria divisão. Na arte, a promoção da resposta do sujeito é um bem-dizer no sentido de que o artista se responsabiliza pelo que mostra e exhibe algo até então ilegível, invisível, inaudito. É nesse ponto, em uma acepção psicanalítica, que a arte nos ensina e se articula ao feminino.

O feminino em psicanálise, especialmente com Lacan, não equivale ao corpo feminino anatômico ou a uma expressão de gênero. Ao apontar um gozo que ultrapassa o domínio do gozo fálico, Lacan (2008/1972-1973) aponta nos corpos, sejam quais forem, um excedente de gozo que escapa ao domínio da linguagem com o qual se opera o gozo fálico. Certamente, devido ao domínio patriarcal, que conferiu aos homens maior poder, às mulheres foram destinados papéis bem delimitados, como os de dona de casa e mães. As ondas do movimento feminista têm modificado esse panorama. Dessa forma, a arte criada por mulheres pode ser lida como uma expressão forte que advém dessa fonte, do que não se sabe nem se domina ainda a respeito do feminino.

Desde a segunda metade do século XX, artistas mulheres começaram a explorar novos discursos sobre o feminino a partir dos quais contestavam as formas de representação corporal bem como a linguagem artística visual e conceitual. Nesse período, num contexto de pós-guerra, o empenho pela igualdade social e de direitos das mulheres se intensificou, emergindo uma série de lutas sociais ligadas ao questionamento a respeito das formas de submissão e desigualdade que enfrentavam.

O trabalho dessas artistas causou, no cenário cultural, um profundo impacto. O corpo feminino, há séculos cercado por tabus face às convenções tradicionais e restritivas, passou a operar como um

elemento constitutivo no trabalho dessas artistas mulheres, tanto no que se refere à possibilidade de autorrepresentação quanto de apresentação de uma diferença crítica perante concepções convencionais de gênero e identidade sexual.

A partir das décadas de 1960 e 1970, as artistas mulheres desafiaram as normas estabelecidas com o uso do corpo, buscando um território onde pudessem subverter as relações de poder que se evidenciavam nos âmbitos do sexo, gênero e dominação, e que se apresentavam tanto sob o colonialismo quanto no mundo capitalista (Fajardo-Hill, 2018, *apud* Giunta & Fajardo-Hill, 2018). Ao considerar as artistas mulheres em questão, entendemos que, independentemente de terem seus trabalhos articulados às teóricas feministas, as obras dessas artistas estão atravessadas pelas coordenadas discursivas da época, explicitando o enfrentamento dos parâmetros estéticos e assimilando, com o intermédio de diferentes suportes, interseções com suas distintas posições e trajetórias pessoais.

Consideradas como contribuições dessas artistas estão o desenvolvimento de ferramentas iconográficas que expressam a experiência corporal e a subjetividade femininas; a ação performática com seus próprios corpos; a crítica das relações patriarcais com a natureza; o questionamento de divisões fixas e estereotipadas de gênero; e o uso frequente de séries como forma de promover novas narrativas e modos de experimentar o tempo e o corpo (Reiman, 2018, *apud* Giunta & Fajardo-Hill, 2018).

Esse corpo, até então escondido e fixado, ligado a tradições estabelecidas, vinculado a estruturas patriarcais, atado ao estereótipo do heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado e, assim, novas representações começaram a surgir na arte. Assim, vem à tona um corpo redescoberto no campo das representações artísticas a partir de uma virada no modo como o corpo feminino havia sido representado (Giunta, 2018, *apud* Giunta & Fajardo-Hill, 2018).

No presente artigo, nossas considerações serão baseadas em alguns trabalhos das seguintes artistas: Leonora de Barros (Brasil), Leticia Parente (Brasil), Ana Mendieta (Cuba), Eugenia Vargas Pereira

(Chile), Liliana Maresca (Argentina) e María Evelia Marmolejo (Colômbia). As produções dessas artistas configuram-se como parte de uma pesquisa que explora materiais, substâncias e linguagens novas, abalando os sistemas de representações até então existentes. Temas como o autorretrato, erotismo, corpo performático e resistência à dominação surgem como questões abordadas em seus trabalhos, convertendo, dessa forma, suas obras em dispositivos de poder.

Tal processo não estava atrelado a uma pauta unificada, mas sim foi formulado pautando-se em diferentes estratégias culturais. O corpo passava a estar, então, no centro das preocupações políticas, culturais e estéticas; o corpo torna-se ruptura. O discurso sobre a feminilidade, marcado pela construção sexista que encapsula a mulher nas esferas sociais de esposa, mãe ou dona-de-casa, passava a transitar em outro terreno, em busca de novas formas de ser.

Vale lembrar que a arte depende da sublimação, mas nem toda sublimação resulta em arte. O que importa para a clínica psicanalítica da sublimação não é tanto seu resultado como objeto de arte, mas como a sublimação trata o mal-estar. Nesse sentido, o corpo da mulher pode ser retirado do seu sentido comum para ser tomado pela sua estranheza. No mesmo gesto, cria-se a moldura e o objeto emoldurado, improvisando uma janela e uma tela. A janela circunscreve o real e a tela protege do furo que se abre ao vazio; isto, sem escamotear esse furo como o objeto da fantasia pretende fazer. O objeto de arte se aloja no furo não para tampá-lo, mas para indicá-lo.

A fantasia neurótica busca velar o que a sublimação atesta: o espanto diante de *das Ding* e \bar{X} mulher. Lacan sublinha que a *Vorstellungrepräsentant* freudiana é tomada como tal na sublimação: logo o objeto cai, em seguida à sua criação, devido à contingência de sua apresentação na arte (Lacan, 2008/1968-1969). Retirado da fixidez fálica e reinante do patriarcado que o domina há séculos, o corpo d \bar{X} mulher se distingue do objeto que a fantasia fixa. Não se trata de fantasia recalçada, mas de sublimação. A esse propósito, Lacan chega a dizer que “o sujeito como neurótico está fadado ao fracasso da sublimação” (p. 253). Lemos essa afirmação não como um psicodiagnóstico daqueles que sublimam como sujeitos necessariamente fora da estrutura

neurótica, mas indicando que, quando se sublima, não se está sob a força do recalque, não se pretende obturar o enigma com uma versão fantasiosa. A estratégia assemelha-se à da fantasia ao propor, no campo do Outro, no seu ponto de furo, um objeto. Um objeto que precisa ser inventado para que o sujeito dele se separe e não se lance ao vazio; ele precisa ser deixado cair, esquecido, perdido, em um trabalho de ganho e perda que não se esgota jamais (Caldas, 2014).

As artistas

A relação entre arte e psicanálise, dois campos bem delimitados culturalmente, passa pela tentativa de explicitar algo do feminino a que ambas nos convocam. Andrea Giunta afirma que a pesquisa artística pode engendrar resultados tão intensos que as artistas feministas e o feminismo artístico, por exemplo, foram responsáveis pela maior transformação iconográfica do século xx (Giunta, 2018 *apud* Giunta & Fajardo-Hill, 2018).

Convém sinalizar que ficaram estabelecidas como artistas feministas aquelas que, de maneira deliberada e sistemática, tentaram construir um repertório e uma linguagem artística feminista, enquanto o termo feminismo artístico foi cunhado mais tarde por estudiosos de arte tomando como referência uma pauta feminista.

Questionando o essencialismo biológico, as obras produzidas por artistas mulheres refletiam as preocupações com a identidade e diferença que viriam a ganhar força, desestruturando as representações normativas dos corpos. A transformação iconográfica surge quando fica evidente que suportes utilizados anteriormente não davam conta de representar o que seria próprio do feminino, sendo o corpo material e agente, objeto e sujeito.

A dissolução do caráter de objeto da obra em prol de uma maior incidência no processo de construção; a utilização de materiais, como o corpo e a paisagem, que subvertem a valorização tradicional; a revisão dos conceitos de autoria e originalidade; e o questionamento

da univocidade canônica ocidental em relação a outras tradições são algumas características do trabalho dessas artistas.

Na tentativa de alcançar uma representação do feminino, um excesso fica sem contorno. O feminino está no centro da questão da arte que, por estrutura tenta articular o que vem do campo fálico, do campo do significativo, com aquilo que é inominável, o enigma. Assim, a arte incita modos distintos de expressão, como a presença corporal das artistas, conferindo outras possibilidades dessa arte ser tomada.

O corpo das artistas entra em cena como material expressivo, corpos vibrantes emergindo em marcada oposição à atmosfera opressora da época. Lenora de Barros (1953) é uma artista brasileira que nasceu e viveu em São Paulo. Em 1970, formou-se em linguística pela Universidade de São Paulo e em seus trabalhos aparecem as interseções entre a poesia e a arte visual. Destacamos *Poema* (1979), uma série de fotografias que mostram a língua da artista interagindo com o mecanismo de uma máquina de escrever.

Brasileira, nascida em Salvador, Leticia Parente (1930) ficou mais conhecida por seu trabalho com videoarte. Em 1975, criou seus primeiros vídeos, que prenunciaram temas que permaneceram fundamentais em sua produção artística, como o corpo, a subjetividade e o feminino. Em *Marca Registrada* (1975), a câmera acompanha a artista enquanto ela borda na sola do pé, com agulha e linha, “Made in Brasil”. A artista critica a condição feminina em uma cultura sexista, focando de modo irônico nos papéis tradicionais atribuídos às mulheres, espaços domésticos e atividades como passar, costurar, maquiagem.

Nascida em Havana, em 1948, Ana Mendieta chegou aos Estados Unidos como exilada cubana em 1961. Sua produção centrou-se em temas como o corpo, o feminino, o deslocamento cultural e a transformação. Seus trabalhos em vídeos e fotografias alinham-se também com a *land-art*. Em sua série *Siluetas* (1973-1980), o corpo é observado na sua ausência, explorado em suas performances a espiritualidade e o apagamento das mulheres.

A artista performática chilena Eugenia Vargas Pereira, nascida em Chillán em 1949, descreve a década de 1970 como o período em que, por ter encontrado o movimento feminista, encontrou a consciência de seu corpo. Em sua série *Sem título* (1986), criou imagens de seu corpo nu coberto com materiais orgânicos para sugerir noções de vida, nascimento e feminino.

Nascida em Buenos Aires, a artista argentina Liliana Maresca (1951) se torna uma figura proeminente de uma geração jovem e entusiasmada com o retorno da democracia. Sua produção parte não apenas de componentes de dejetos, restos da sociedade que ela transformava em objetos apreciados, mas também de seu corpo performático, que se apresentava como baluarte de um ativismo. Sendo uma mulher comprometida com seu contexto social, em obras como *Liliana Maresca com sua obra* (1983), encontra o suporte ideal para apontar e denunciar situações de violência social e de gênero.

A artista colombiana María Evelia Marmolejo nasceu em 1958 em Pradera, na Colômbia. Focou sua produção artística em performances que tratavam de temas urgentes como opressão política, condições sociais e econômicas, questões ambientais e de gênero. Em sua primeira apresentação *Anônimo 1* (1981), homenageia torturados e desaparecidos, pretendendo denunciar a violência política que prevalecia na época.

As obras dessas artistas latinas nos ensinam sobre a alteridade do feminino. Conforme buscamos marcar, estabelecendo um deslocamento da crítica da arte bem como do argumento feminista, os trabalhos dessas artistas podem ser lidos como perguntas em torno do singular do feminino que parte do corpo.

Femininos

É evidente que as reivindicações feministas despertam um progresso ético e político, sendo uma ferramenta fundamental para a conquista de direitos e reconhecimento. Porém, o que é chamado de empode-

ramento feminino não resolve nem o mal-entendido sexual nem o impasse da feminilidade. Se nos seres humanos não existe uma masculinidade ou feminilidade pura que possa ser encontrada, *nem num sentido psicológico nem num biológico* (Freud, 1987/1905), ser macho ou fêmea no mundo humano supõe, para cada um, um ponto opaco na existência (Leguil, 2016).

Nesse sentido, tanto para a teoria psicanalítica quanto para a teoria feminista – arriscamo-nos a aproximar, uma mulher não pode ser resumida a um corpo biológico nem a um programa exclusivamente cultural. Assim, a transferência de poder reivindicada por essas artistas na esteira dos movimentos feministas da época, embora fundamental, não seria suficiente para dar conta da feminilidade, pois para tratar da questão do feminino é preciso um passo a mais do que se pode operar pelo discurso. O empoderamento revê o discurso fálico sobre o gozo, mas ainda resta problemático o gozo uma vez que a lógica fálica deixa furos e restos (Caldas, 2016, p. 4).

No final dos anos 1960, o tema do feminino foi colocado em pauta como não havia sido antes. Essas artistas iluminaram uma variedade de perspectivas, inspirando mudanças. A iconografia e as linguagens experimentais empregadas defendiam a premissa de que a representação de um corpo político e emancipado seria central para pensar o feminino.

Na América Latina, durante o período de repressão política e social em vários países latino-americanos, a noção de corpo político apresenta uma multiplicidade de investigações artísticas radicais e experimentais realizadas naquele momento. Novas linguagens artísticas, tais como performance, vídeo e arte conceitual surgiram, e esse deslocamento foi um importante agente contra a repressão governamental.

As artistas buscavam um caminho potente entre as múltiplas estratégias e abordavam a politização do corpo feminino e sua liberação, denunciando atos de violência social, cultural e política, questionando o cânone artístico e os sistemas institucionais dominantes. Muitas delas trabalharam em contextos de repressão política ou dificuldade econômica extremas. E, embora algumas artistas se organizassem em torno de uma elaboração abertamente feminista, muitas priorizaram

um diálogo amplo com o contexto da história da rica comunidade artística latina.

Se nas artes foi possível constatar essa virada iconográfica, é possível verificar que foi também em meados dos anos 70 que a questão da sexualidade e do gozo feminino se tornou um ponto de referência e elaboração constantes para Lacan. Na orientação lacaniana, a pergunta sobre a feminilidade e o gozo feminino abre o campo do gozo do Outro, do gozo como alteridade, no qual se opera outra lógica (Bassols, 2021).

Com a psicanálise, a condição de ser mulher e de ser homem passa por uma rubrica que nem a diferença sexual biológica nem a construção social dos gêneros podem evidenciar, pois se constitui a partir de sua relação com o desejo e o gozo. Acrescenta Clotilde Leguil (2016) que o gênero que se busca vem no lugar de uma inquietante estranheza, pois “confronta cada um, em suma, com o que ele não sabe – pelo menos com o que ele não pode saber antecipadamente sobre ele mesmo” (p. 62).

A imagem do corpo não sendo simbolizada de todo, comporta um real indizível que atormenta o sujeito e, desse modo, o acesso às posições feminina e masculina é aberto a todos independentemente da forma anatômica de nascimento. A abordagem psicanalítica, cuja teoria situa a relação do sujeito com seu desejo, tira o foco da anatomia e da adequação social, subvertendo as concepções que restringem o sexo a uma atividade instintual que visaria à reprodução, abrindo assim uma maior compreensão sobre a sexualidade humana.

A singular manifestação da posição feminina é disposta por Freud no centro da cena analítica não apenas como um objeto do saber científico, mas a partir de um sujeito que fala, que deseja e que produz saber sobre seu próprio sintoma. Nos termos lacanianos, entra em cena a relação com a linguagem e, conseqüentemente, a relação com o Outro, sendo esta a maneira como um corpo, enquanto sexuado, entraria no registro do simbólico (Leguil, 2016).

Embora ao longo da história os significantes *mulher* e *homem* estivessem a serviço de uma armadilha que privilegia a dominação

masculina, da qual é fundamental extrair consequências, ao colocar a construção singular da feminilidade em questão, a teoria psicanalítica ensina que nenhuma norma pode enquadrar os sujeitos e definir o modo de se engajar para ser mulher ou homem, pois, “para Lacan, precisamente, o significante mulher é daqueles que não devem ser significados; daqueles que conduzem cada um a se confrontar com uma lacuna” (Leguil, 2016, p. 53).

Ainda que seja imperiosa a luta política das mulheres, imprescindível para a conquista de direitos, de educação, de inserção profissional assim como a liberação sexual, entre demais matérias importantes e urgentes, o impasse da feminilidade, tal como entendido pela psicanálise, mantém-se, pois o que se evoca da posição feminina não tem um limite preciso.

É notório que o discurso feminista produz um efeito subversivo na civilização. Motivadas por uma causa, com a intenção de fazer conjunto, as mulheres feministas têm produzido transformações no lugar que ocupam na sociedade. O questionamento das normas e dos modos de vinculação existentes, em diferentes momentos da história, permitiu valiosas mudanças nas condições de vida das mulheres. No entanto, a psicanálise localiza o feminino como algo a ser inventado na relação singular de cada sujeito com seus modos de gozo.

A indicação precisa de Gabriela Camaly em relação à conversação a respeito do feminino lembra que: “Temos tentado traçar o litoral entre a política do feminismo e a política da psicanálise, entre a igualdade de direitos entre um gênero e outro e a diferença radical entre os modos de gozo. Não se trata de uma fronteira em que se possa estar de um lado ou de outro” (Camaly, 2018, *apud* Rodríguez, 2018, p. 107, tradução nossa³). Neste litoral, de identificações e gozo a mais, situa-se o mar aberto da originalidade da posição feminina.

3 “Hemos intentado trazar el litoral entre la política de los feminismos y la política del psicoanálisis, entre la igualdad de derechos entre un género y otro y la diferencia radical entre los modos de gozar. No se trata de una frontera en la que se pueda estar de un lado o del otro” (Camaly, 2018, *apud* Rodríguez, 2018, p. 107).

Em *Lituraterra* (2003/1971), Lacan recorre à caligrafia japonesa para se referir a um espaço limítrofe entre saber e gozo. Apresenta o conceito de letra, como litoral, espaço em que se fisga algo do real sem se tornar significante. O que das obras dessas artistas latinas surge como litoral, interrogando essa escrita no corpo como presença do real?

Em *O Seminário: livro 20, Mais, ainda* (2008/1972-1973), Lacan apresenta uma fórmula com dois tipos de gozo: o fálico e o não-todo. O gozo feminino, referido ao indizível, não se pode delimitar; é não-todo passível de ser enlaçado pelo universo significante. A mulher não existe, afirma Lacan, inaugurando uma lógica sobre o feminino. Nesse campo, mais além da lógica fálica, a função da letra permite abordar e escrever o que não pode ser simbolizado pelo significante na parte fálica. Nem o sol nem a morte podem ser olhados de frente, afirma Lacan (1988/1955-1956, p. 361). Nessa trilha, o feminino parece se situar como mais um elemento que não é passível de ser encarado, resistindo à significação.

Considerações finais

O ser humano é também um organismo e um agente social em sua relação com a linguagem e, conseqüentemente, em sua relação com o Outro: “Um sujeito é, portanto, o vazio no qual irá deslizar a cadeia de significantes. No entanto, uma vez que a pulsão passa pela linguagem, essa cadeia remete também ao real da pulsão servindo ao gozo” (Manso & Caldas, 2013, p. 111).

A problemática dos gozos, que teve seu início na década de 1960, foi desenvolvida por Lacan em *O Seminário: livro 20, Mais, ainda* (2008/1972-1973) através da lógica da sexuação. O quadro com as fórmulas da sexuação ilustra de maneira gráfica algo dos gozos que se evidencia na impossibilidade do encontro. Sendo uma ferramenta que permite trabalhar com configurações sexuais diversas, que fundamentará a questão da feminilidade, essa escritura é constituída por matemas.

A diferença sexual proposta, embora presente à estrutura da linguagem dois modos de gozo distintos, não se restringe a um bina-

risimo de gênero. Esse Outro gozo é, portanto, alheio à regulação das normas de identidade fixadas pela tradição e pelo sentido permitido pela ordem fálica. Isto porque o gozo não-todo diz respeito “não só às mulheres, mas também à segunda metade de qualquer sujeito” (Vinguerra, 2014, p. 22, tradução nossa⁴).

Essa partição feminina, relativa ao gozo, apontaria o gozo fálico por um lado, da ordem do possível de ser dito, e o Outro gozo, aquele que por efeito de estrutura é da ordem do não dito: “Não é porque ela é não-toda na função fálica que ela deixe de estar nela de todo. Ela não está lá não de todo. Ela está lá a toda. Mas há algo a mais” (Lacan, 2008/1972-1973, p. 80).

É importante ressaltar que o sujeito que se posiciona do lado feminino, sendo não-todo inscrito na função fálica, está em parte igualmente inscrito nessa função, sendo tal condição o que o permite estar inserido no mundo simbólico, da cultura. Por sua vez, o gozo feminino seria a expressão daquilo que não é capturado pelo significante. Examinando os trabalhos dessas artistas latinas que estão inseridas no debate sobre a feminilidade, percebemos que acabaram por evidenciar a dimensão do gozo não-todo.

Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1998/1957), a teoria lacaniana apresenta o modo de funcionamento do inconsciente como uma linguagem depois de ocorrer o processo de inscrição psíquica de uma marca. Desse modo, apresenta o inconsciente estruturado como uma linguagem, afirmando que o inconsciente funciona de acordo com as leis do significante. Nesse momento de seu ensino, define como letra o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem.

Lacan, em *O Seminário sobre A carta roubada* (1998/1955), analisa o conto de Edgar Allan Poe colocando no lugar do vazio a carta e, assim, o real passa a ser abordado de outro modo, sendo o início de uma

4 “non seulement des femmes mais aussi la deuxième moitié de tout sujet” (Vinguerra, 2014, p. 22).

elaboração possível para o real (Regnault, 2001). Nesse escrito, a letra ainda aparece em seu aspecto de endereçamento. Porém, o que Lacan destaca é seu caráter diferencial que depende de um traço distintivo, o que vigora tanto na fala, com o fonema, como na escrita, com o grafema (Manso & Caldas, 2013).

Em *Lituraterra*, (2003/1971), a partir da metáfora de um litoral, Lacan através da arte da caligrafia japonesa aponta para uma escrita que imprime o gozo, a letra como via de acesso ao real. Na caligrafia da língua japonesa, os traços se unem e formam uma escrita por traços sem sentido, esvaziados de significação, ao invés de uma rede de significantes em que deslizam os significados. A partir dessa perspectiva, a caligrafia nos ensina sobre uma escrita que não se presta ao sentido, diferentemente de como acontece quando falamos das letras do alfabeto. A letra é, assim, o próprio limite entre o gozo do sentido e o gozo fora do sentido. De um lado veicula um gozo que se pode articular ao Outro na cadeia significante, um gozo de mensagem e uma mensagem de gozo. Por outro lado, é o ponto limite do que se pode endereçar, dizer do gozo, é a borda de um campo no qual o gozo permanece impossível ao saber (Caldas, 2002, p. 69).

Nesse ponto, Lacan aproxima a letra da arte: “eu diria, ao fato de que a pintura demonstra aí seu casamento com a letra, muito precisamente sob a forma da caligrafia” (Lacan, 2003/1971, p. 20). Letra como operação de gozo e não de sentido. A função do singular da mão é destacada, tendo o gesto do calígrafo um papel importante no efeito de gozo promovido por sua escrita. Se o modo singular da mão esmaga o universal, como afirma Lacan (2003/1971), então o gesto entra na operação de encontro entre saber e gozo, colocando em questão um *saber-fazer*.

Se na própria prática do gesto se encontra a dimensão real, a aposta é que algo possa aparecer da opacidade do gozo. É na possibilidade de uma prática com o gozo, de um *saber-fazer* tendo a letra como operador entre real e simbólico, que tomamos o ponto de nossa articulação com a arte. Ao modo caligráfico, que evidencia um *saber-fazer* com a letra, apostamos que há uma escrita no corpo dessas artistas que se emprestam como tela branca para suas obras.

Referências

- Bassols, M. (2017). *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Grama Ediciones.
- Caldas, H. (2002). Psicanálise e literatura: entre a descoberta e a invenção. *Presença*, 2, pp. 66-73.
- Caldas, H. (2014). Da cifra à letra: uma leitura do inefável no corpo. Em A. Costa & D. Rinaldi (Comp.), *Linguagem e escritas do corpo* (pp. 99-109). Companhia de Freud/PGPSA/IP/UERJ.
- Caldas, H. & Laia, S. (2016). Violência e agressividade: Diferenças a partir da linguagem e do inominável da feminilidade. *Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 16(3), 972-992. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812016000300017
- Falbo, G. (2016). Sexualidade, gênero e corpo. *Opção Lacaniana Online*, 7(20), pp. 1-10. <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero20/texto4.html>
- Freud, S. (1987/1905). Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. Em J. Strachey (Ed.) e J. Salomão (Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. VII, pp. 123-134). Imago Editora.
- Freud, S. (1987/1919). O estranho. Em J. Strachey (Ed.) e J. Salomão (Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XVII, pp. 273-315). Imago Editora.
- Freud, S. (1987/1928). Dostoiévski e o parricídio. Em J. Strachey (Ed.) e J. Salomão (Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI, pp. 203-224). Imago Editora.
- Freud, S. (1987/1932). Feminilidade. Em J. Strachey (Ed.) e J. Salomão (Trad.), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XXII, pp. 139-166). Imago Editora.
- Giunta, A. & Fajardo-Hill, C. (2018). A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. Em A. Giunta & C. Fajardo-Hill (Eds.), *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980* (pp. 29-34). Pinacoteca de São Paulo.
- Lacan, J. (1998/1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. Em V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 238-324). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1998/1955). O Seminário sobre a carta roubada. Em V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 13-66). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1998/1957). A instância da letra ou a razão desde Freud. Em V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 496-533). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1998/1960). Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina. Em V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 734-748). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1988/1955-1956). *O seminário, livro 3: As psicoses*. Em A. Menezes (Trad.). Jorge Zahar Ed.

- Lacan, J. (1997/1959-1960). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (A. Qui-
net, Trad.). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (2003/1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento
de Lol V. Stein. Em V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp. 198-205). Jorge
Zahar Ed.
- Lacan, J. (2003/1971). Lituraterra. Em V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp.
15-28). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (2003/1972). O aturdido. Em V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp.
448-497). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (2008/1968-1969). *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro* (V. Ri-
beiro, Trad.). Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (2008/1972-1973). *O seminário, livro 20: Mais, ainda* (Magno, M. D.,
Trad.). Jorge Zahar Ed.
- Leguil, C. (2016). *O ser e o gênero: homem/mulher depois de Lacan*. EBP Editora.
- Manso, R. & Caldas, H. (2013). Escrita no corpo: gozo e laço social. *Ágora*,
XVI, 109-126. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000300008>
- Miller, J.-A. (2010). Extimidad. Em Miller, J.-A. (Ed.), *Los cursos psicoanalíticos
de Jacques-Alain Miller* (pp. 25-42). Paidós.
- Regnault, F. (2001). *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Contra Capa.
- Rodríguez, P. A. (2018). *Feminismos: variaciones, controversias*. Grama
Ediciones.
- Vinciguerra, R. P. (2014). *Femmes lacaniennes*. Editions Michèle.