

Os limites do conceito de reparação de Klein e a antropofagia lacaniana na arte contemporânea

Fábio Augusto Rainer Dantas de Mello Silva *
Giselle Falbo Kosovski 

Universidade Federal Fluminense, Departamento de Psicologia. Niterói, RJ, Brasi

Resumo: Este texto tem como objetivo problematizar as elaborações teóricas de Melanie Klein acerca do conceito de reparação, dando destaque a Mignon Nixon, comentadora de suas obras na interface com a arte contemporânea. Esta historiadora compreende que, na atualidade, é necessária uma antropofagia dos conceitos focados no registro simbólico de Lacan, isto é, uma crítica de sua obra por meio do retorno às teorizações de Klein no âmbito da arte. Este retorno a Klein, apoiado na crítica do que seria o ensino de Lacan, suscita questões e exige uma reflexão cuidadosa. Conforme pretendemos indicar neste artigo, tal proposta cria ruídos e um impasse no interior de seu próprio corpo teórico, sobretudo no que concerne à criação vinculada à reparação. Além disso, buscaremos indicar eixos teóricos presentes em Lacan, como o da pulsão de morte, o gozo e a língua, que poderiam fazer face às questões levantadas por Nixon.

Palavras-chave: Klein, Lacan, Nixon, arte, reparação.

Problemáticas do retorno a Klein por Nixon

Quando eu tiver encontrado o alojamento da deusa, sem dúvida me transformarei em cervo, e vocês poderão me devorar.
(Lacan, 1964/2008, p. 185)

Este texto busca descrever e problematizar as elaborações teóricas de Klein (1929) acerca da arte, bem como as leituras contemporâneas desenvolvidas a partir de sua obra, dando destaque a Mignon Nixon (1995). Com este intuito, retornamos às principais construções teóricas de Klein no que se refere a sua postura diante da arte, para interrogar em que medida elas poderiam funcionar como instrumento para pensar os desafios impostos pela arte contemporânea. Traçamos este caminho de ida a Klein por meio de seus conceitos principais, na medida em que a psicanalista abre possibilidades de leitura da arte por meio de seu conceito clínico de reparação, empreendimento que encontra limites, sobretudo no que tange a certas produções da arte contemporânea.

Entre os autores que propuseram fazer uma leitura do uso de Klein (1929) no âmbito da arte contemporânea está Nixon (1995). Esta historiadora da arte compreende que um recorte específico da reflexão feminista e da prática artística, inspirado na psicanálise lacaniana,

no período entre 1970 a 1980¹, deu ensejo a uma leitura que privilegiou preponderantemente as temáticas do desejo e do prazer em detrimento de temas como o ódio e a agressão. Destacamos que a crítica dirigida a este enfoque não se restringe apenas ao pensamento da autora. Outros, como Jackeline Rose (1988) e Kobena Mercer (1994), refletem sobre esse aspecto nos campos da psicanálise, dos estudos culturais e das artes. Citando Mercer (1994), Nixon (1995) escreve: “Não há escassez de estudos centrados no prazer e no desejo, mas onde estão as análises da dor e do ódio como estruturas cotidianas dos sentimentos?” (p. 72, tradução nossa). Isto é, segundo Nixon, proliferaram-se no meio da reflexão estética e das práticas artísticas da década de 1980 abordagens influenciadas pelo ensino de Lacan (1953-1954/1986) em decorrência das quais as leituras das obras de arte se centraram, sobretudo nas temáticas do desejo e do prazer em detrimento a questões emblemáticas como o ódio e a agressão. Esse enfoque no desejo e no prazer, apoiado em leituras lacanianas, tem sido criticado por alguns historiadores e pensadores da arte que utilizam como alternativa e ferramenta crítica o referencial teórico kleiniano: “o modelo kleiniano tem sido recentemente usado e empregado criticamente por um número de artistas em relação aos trabalhos baseados em Lacan

1 Nosso objetivo com a apresentação desse recorte da autora é questionar o modo como a psicanálise é introduzida no contexto empregado, e não questionar ou discutir este recorte. Importante notar que esta mudança de temática entre prazer e ódio é um delineamento sublinhado por Nixon e que, entretanto, existem outros bem diferentes, como o de Amelia Jones em *Body Art: performing the subject*, de 1998.

* Endereço para correspondência: fabiorainersilva@gmail.com



de 1970 e 80” (Nixon, 1995, p. 75, tradução nossa). Para poder falar do ódio, portanto, Nixon propõe um retorno a Klein, apoiado no que ela e Jacobus (1990) se referem a uma antropofagia de Lacan: “como melhor representar este desejo canibalístico de comer Lacan, comendo suas palavras, se não por meio do retorno a Klein?” (Nixon, 1995, p. 72, tradução nossa). É por meio dessa estratégia que Nixon examina algumas produções artísticas feministas contemporâneas, como as de Rona Pondick, Louise Bourgeois e Janine Antoni.

Este retorno a Klein (1929), apoiado na antropofagia crítica do que viria a ser o corpo teórico lacaniano, suscita questões e exige uma reflexão que pretendemos desenvolver neste artigo. Para autores como Jacobus (1990), esse retorno às teorizações de Klein poderia ser lido como uma espécie de regressão, ou seja, uma mudança das investigações pautadas nas teorias pós-estruturalistas que se assentam sobre o significante e na diferença sexual, em direção a uma concepção que seria mais essencialista do corpo. Nixon (1995), por sua vez, entende esse movimento não propriamente como uma regressão, e sim como um reposicionamento ou uma crítica às abordagens feministas de inspiração psicanalítica lacaniana que marcaram a leitura de tais trabalhos nos anos 1970 e 1980. Conforme pretendemos desenvolver apoiados em considerações recentes de Abella (2010, 2016), este reposicionamento cria ruídos no interior do próprio corpo teórico kleiniano. Nesse sentido, este texto apontará algumas limitações quanto ao poder de leitura do conceito de reparação e frisarão possíveis elementos do aparato teórico lacaniano que não foram postos em jogo no campo de questões elencadas por Nixon.

Posição depressiva e reparação

Em 1929, Klein apresenta seu artigo “Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criador”. A obra é lançada na *International Journal of Psychoanalysis* e se constitui como um prólogo às teorizações estéticas seguintes na comunidade de analistas britânicos. Por se tratar do primeiro esforço em associar o conceito de reparação às obras de arte, o artigo é considerado de valor histórico. Assim, em ordem de compreender a força desse conceito atrelado ao universo artístico, será necessária uma breve digressão a respeito da trajetória teórica anterior de Klein.

Para Glover (2009), o percurso de Klein (1929) pode ser dividido em três momentos: a primeira parte vai de 1921 a 1932, com a fundação da análise de crianças; a segunda parte se concentra na formulação da posição depressiva (1934 – 1940); e a terceira, na posição esquizo-paranoide (1940 em diante). No prelúdio dessas formulações teóricas, a fantasia infantil se constitui como um importante material para formular e descrever processos psíquicos profundos cuja origem remonta os primeiros meses de vida. Diferente do ego elaborado por

Freud (1920), que surge como consequência do Id, Klein (1952) formula um ego arcaico presente na criança que é capaz de experimentar o trauma do nascimento e viver a pulsão de morte:

Diferencio-me de Freud pois postulo a hipótese de que a causa primária da angústia é o medo da aniquilação, o medo da morte, que surge pela ação da pulsão de morte dentro de nós. A luta entre as pulsões de vida e de morte emana do id e envolve o ego. O temor primordial de ser aniquilado força o ego à ação e engendra as primeiras defesas. (p. 1, tradução nossa)

Esse ego viverá estas experiências de modo tão intenso, que terá de criar mecanismos para lidar com a realidade:

Tenho sustentado durante muitos anos o ponto de vista expresso em meu livro, *Psicanálise de Crianças* (1932), de que o ego funciona desde o começo e que entre suas primeiras atividades está a de defesa contra a angústia, a utilização de processos como a introjeção e projeção. (Klein, 1952, p. 1, tradução nossa)

Em outra passagem: “Tenho defendido repetidamente, além disso, que o eu estabelece relações de objeto a partir dos seus primeiros contatos com o mundo externo” (Klein, 1952, p. 1, tradução nossa). Quanto a essas relações, Klein postula a existência de um coeficiente de agressão provindo da pulsão de morte dirigido ao corpo da mãe e aos objetos (seio, fezes, leite, outras crianças). Por meio da projeção da agressividade, estes assumem na fantasia uma postura agressiva e se voltam contra a criança. A criança, por sua vez, fantasia que esses objetos irão destruí-la, persegui-la, engoli-la com a mesma carga de agressividade sádica com que ela se relaciona com o corpo da mãe. Essas experiências provocadas pela prevalência da pulsão de morte produzem uma ansiedade tamanha que a criança terá de recorrer a mecanismos de defesa teorizados inicialmente, como *cisão* (seio bom e seio mau), *projeção* e *idealização*. O uso maciço desses mecanismos de defesa é característico da posição que será chamada de *esquizo-paranoide*.

Em contraste, nos primeiros cinco anos de vida surge a posição *depressiva*, que é a reconstrução da realidade objetal em sua completude, acompanhada do sentimento de perda do objeto bom:

Disse que a criança experimenta sentimentos depressivos que chegam a sua culminação antes, durante e depois do desmame. Este é um estado mental na criança que denomino “posição depressiva” e que sugiro que seja uma melancolia em estado nascente. O objeto do duelo é o peito da mãe e tudo o que o peito e o leite chegaram a ser

na mente da criança: amor, bondade e segurança. A criança sente que perdeu tudo isso e que está perdida como resultado de sua incontrolável voracidade e de suas próprias fantasias e impulsos destrutivos contra o peito da mãe. (Klein, 1940, p. 2, tradução nossa)

A posição depressiva coloca em marcha o desejo de restaurar, que pode se tornar criatividade e sublimação. Essa realidade ocorre com a percepção de sua própria agressão e o sentimento de remorso diante dela, algo que fundará a totalidade de seu ego. Essas formulações específicas nascem em 1935 com *Uma contribuição à psicogênese dos estados maniaco-depressivos* e são concluídas com *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides*, de 1946. Será nesse período que o conceito de reparação será desenvolvido como passagem da posição esquizo-paranoide (Ps) para a posição depressiva (D): “Eu descrevi este período primeiro como ‘fase persecutória’ e logo como ‘posição paranoide’ (posição esquizo-paranoide), e assegurei que esta precede a posição depressiva” (Klein, 1946, p. 2, tradução nossa). A partir disso, a criança começa a externalizar talento, energia, amor e criatividade para reparar o objeto vítima de seu sadismo, o que contribui para a própria integração do seu ego: “o impulso a reparar e proteger o objeto danificado prepara o caminho para relações de objeto e sublimações mais satisfatórias, aumentando por sua vez a síntese e a integração do ego” (Klein, 1946, p. 15, tradução nossa).

A reparação é o que surge da relação agressiva e do remorso subsequente entre o ego infantil e os objetos do corpo materno, aquilo que se transforma em ímpeto criativo. Em 1927, com o texto *Tendências criminosas em crianças normais*, há uma tentativa de descrição da reparação como tendência reativa:

Mas essa manifestação de tendências primitivas é invariavelmente seguida por angústia e por relações que mostram como a criança trata, agora, de fazer o bem e de consertar o que havia feito. Às vezes trata de reparar os mesmos homens, trens etc., que acaba de quebrar. Às vezes desenhar, construir etc. expressam as mesmas tendências reativas. (Klein, 1927, p. 6, tradução nossa)

Entretanto o conceito só se tornará um processo nuclear na vida psíquica a partir de 1929, com o exame de duas obras: uma ópera de Ravel, *A palavra mágica*, escrita como libreto por Colette, e a narrativa de Karin Michaëlis, com o caso de Ruth Kjår. Insistimos na descrição destas duas obras, pois, de acordo com Klein, elas assinalam uma angústia que é mais primitiva que a castração e que vale tanto para tensões edípicas femininas quanto para masculinas (Falbo, 2010).

No libreto da ópera de Ravel, lida por Klein (1929), a história gira em torno de uma criança cansada de estudar e frustrada com a dureza de sua mãe e que é levada por

um ímpeto destrutivo a quebrar objetos da sua casa. Conta-nos Klein (1929) sobre o apelo da criança:

Não quero fazer as lições estúpidas. Quero passear no parque, eu quero comer todos os bolos do mundo, ou puxar o rabo do gato ou puxar as penas do papagaio, eu gostaria de repreender todos, mais do que tudo, eu gostaria de colocar mamãe no canto dela. (p. 1, tradução nossa)

Ao que sua mãe responde: “você terá pão seco e chá sem açúcar” (Klein, 1929, p. 1, tradução nossa). Imediatamente, a criança se enfurece e, movida por essa fúria, quebra o copo e o bule da mesa, usa a pinça como arma, tenta furar um esquilo com sua caneta, rasga o papel de parede, bagunça o fogareiro etc. A respeito disso Klein (1929) sustenta: “Destruindo coisas, rasgando-as, usando a pinça como espada, isso representa as outras armas do sadismo da criança que usa seus dentes, unhas, músculos e daí por diante” (p. 2, tradução nossa).

Na sequência, para o horror do pequeno protagonista, aquilo que ele tratou de modo sádico ganha vida e se volta contra ele. A mesa, o sofá e a cadeira da casa se recusam a deixá-lo se sentar, dizendo: “para longe com esta criatura pequena e nojenta” (Klein, 1929, p. 2, tradução nossa), o fogareiro cospe faíscas nele, objetos entram em diálogo em chinês e etc. O menino tenta escapar para o parque, mas por onde vai há forças ameaçadoras e hostis contra ele, forças que decorrem da projeção interna de seu mundo sádico. O mundo da criança vai se tornando cada vez mais estranho e terrível, na medida em que animais da floresta brigam entre si para ver quem a morderá primeiro. O terror termina quando ela percebe um esquilo machucado e, diante do pequeno animal, se compadece e tenta curá-lo. Ao dizer “mama” (a palavra mágica), o mundo da criança se restabelece, as criaturas ameaçadoras e os animais se tornam amigáveis e gentis.

Klein (1929) nos relata essa história no intuito de mostrar que existe uma posição psíquica da criança, independentemente de seu sexo, que é anterior à fase anal, que corresponde ao tempo do Édipo e se manifesta paradigmaticamente como sádica em relação ao corpo materno:

Meus resultados me levam a concluir que a fase em que o sadismo está em seu apogeu, em todos os campos dos quais deriva, precede a primeira fase anal e adquire uma significação especial do fato de que também é neste estágio que ocorrem pela primeira vez as tendências edípicas. (p. 3, tradução nossa)

Sucedendo ao sadismo – e só por meio dele –, a criança é capaz de sentir amor, simpatia e pena em relação a si própria e ao mundo, como demonstrado pela postura da criança em relação ao esquilo. Embora ainda não haja essas formulações no texto de 1929, podemos

supor que o processo completo no qual a criança passa do sadismo para uma postura de cuidado e amor em relação aos objetos seria análogo à transição da posição esquizo-paranoide (Ps) para a posição depressiva (D). A percepção interna da agressão e do ataque destrutivo contra os objetos maternos atrelados à tentativa de reparação faz que a criança ascenda à completude do mundo e do seu ego. Isto é, o desejo pela vivência positiva com a figura protetora da mãe e o desaparecimento em parte de sua agressividade faz que a criança entre em contato com sua compaixão e amor (Vieira & Cintra, 2016).

Após a análise da obra de Ravel, Klein (1929) inicia a descrição do artigo de Karin Michaëlis, “O espaço vazio”, que narra o desenvolvimento da artista sueca Ruth Kjær. Vemos, pela primeira vez, um link entre o processo de reparação e a atividade criativa propriamente dita. Ruth não possuía talento artístico, não que seja mencionado. Era uma mulher que estava passando por uma fase depressiva e desesperadora na vida, que, no meio de sua felicidade, se irrompia uma melancolia profunda e suicida. Citando Karin Michaëlis, Klein (1929) descreve: “se ela pudesse se aperceber quanto a isso, ela provavelmente diria: ‘há um espaço vazio em mim, que eu nunca consigo preencher’” (p. 3, tradução nossa). Desse modo, ambas as autoras concordam que Ruth possuía um “espaço vazio” semelhante a um abismo, que ela nunca foi capaz de preencher (Falbo, 2010). Esse estado piora quando uma pintura é removida da sala de estar de sua casa, fazendo Ruth encarar literalmente o vazio. Um dia após a remoção do quadro, Ruth decide comprar os materiais necessários para preencher aquele espaço: pretendia pintar algo em seu lugar, embora não tivesse a menor noção dos aspectos materiais e técnicos necessários. Segundo o texto, quando o marido de Ruth chegou em casa e deparou com a pintura de uma negra nua diretamente na parede, não acreditou que a esposa o havia feito, tamanha a habilidade e sensibilidade artística. A partir daí, inicia-se a trajetória de Ruth como artista, algo que ela não abandona até o final da vida.

Klein (1929) reflete sobre o significado do vazio para Ruth, descrevendo que este se refere a “algo faltando no próprio corpo” da artista (p. 4, tradução nossa). Associa essa falta ao que ela chamou, no artigo de 1928, “Estágios iniciais do conflito edipiano”, de ansiedade mais profunda experienciada por meninas, equivalente à ansiedade de castração nos meninos:

Sente essa falta como uma nova causa de ódio contra a mãe, mas, ao mesmo tempo, seu sentimento de culpa a faz ver como um castigo. Isso torna mais aguda sua frustração e, por sua vez, exerce uma profunda influência em todo o seu complexo de castração. (Klein, 1928, p. 8, tradução nossa)

E não é só a maior ansiedade das meninas, como a maior de todas as ansiedades experimentadas. O desejo sádico de roubar todos os objetos bons do corpo da

mãe, origina a ansiedade de que a mãe irá retaliar com a destruição do seu corpo. Mais tarde, a ansiedade se modifica e se torna ansiedade de perder a mãe amorosa, ansiedade de abandono.

Mais para o final do artigo, Klein (1929) inicia uma análise dos aspectos formais das pinturas de Ruth. Duas chamam atenção em particular: a de uma idosa e a da própria mãe. A primeira representa seu desejo sádico e arcaico de destruição da mãe, a segunda é descrita como uma imagem magnífica, imperiosa, de queixo e olhar fortes. É por meio desta que Klein dirá que Ruth preencherá seu vazio, a reconstrução reparadora de sua mãe: “quando a representação de desejos destrutivos é sucedida por tendências reativas, descobrimos que o desenhar e o pintar são usados como forma de reparar as pessoas” (Klein, 1929, p. 5, tradução nossa). Portanto a ansiedade e o desejo de reparação em relação a si e ao corpo materno estão na origem do interesse de Ruth por pintar seus quadros.

Feitas essas considerações, percebemos o modo como Klein se concentra no processo de criação dinâmico e na função da arte em dado momento, focando-se menos nos símbolos individuais do artista. Em Colette e Ravel, o libreto da ópera é utilizado como referência do que ocorre nos estados infantis primitivos, descreve o que representa a brincadeira e a fantasia no universo infantil e como as relações objetais levam a uma criatividade reparadora para o ego da criança. Ali não se tenta descobrir se isso tem ou não a ver com o inconsciente de quem o criou. Em relação a Ruth, o relato de sua história se faz na medida em que ela exemplifica a respeito da ansiedade fundamental feminina atrelada ao desejo de reparação. Klein não se debruça em análise biográfica para dizer algo específico de Ruth, como sua relação com a mãe etc., demonstra, pelo contrário, algo genérico, uma situação fundamental da nossa condição.

O retorno de Klein e a crítica a Lacan

Em sua análise dos movimentos artísticos, Nixon (1995) e Walsh (2013) consideram que, a partir dos anos 1970 e 1980, as artes assumiram novas posturas. Influenciadas pelo movimento feminista, as leituras que fizeram das vanguardas europeias e americanas deram grande ênfase aos temas do desejo e do prazer. No que concerne aos textos críticos elaborados em torno dessas produções, em comparação aos projetos dos anos 1990, Nixon comenta:

Isso não é para sugerir uma divisão temporal ou teórica fixa entre os projetos feministas centrados no corpo de 1970 e 1980 e os projetos de 1990; de fato, as práticas artísticas de ambos os períodos são extremamente diversas. No entanto parece haver uma larga mudança da análise semiótica do corpo baseada no prazer e no desejo para uma análise das relações objetais do corpo na agressão e na pulsão

de morte em algumas obras recentes, e será este movimento que considerarei aqui. (Nixon, 1995, p. 73, tradução nossa)

Na leitura de Nixon (1995) sobre essa mudança de enfoque – dos anos 1970 e 1980, baseado no prazer e no desejo, para os anos 1990, em que o foco se torna a agressão e a pulsão de morte –, ela coloca em destaque um deslocamento que também concerne a contraposições entre as teorizações influenciadas pela obra de Klein (1929) e as marcadas pelo ensino de Lacan (1953-1954/1986). Para a autora, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, como correntes de pensamento, influenciaram de modo drástico o debate intelectual da época – anos 1970 e 1980 – em decorrência de uma grande ênfase na psicanálise francesa, especialmente dos discursos de inspiração lacaniana. Parecia promissor para a arte o retorno a um Freud sob as leis da linguística, uma vez que este permitia operar através de uma perspectiva menos abstrata e representativista.

Desse modo, na perspectiva de Nixon (1995), houve no campo das artes um deslocamento da estética reparativa dos pós-kleinianos para uma estética de caráter pós-estrutural influenciada por Lacan (1953-1954/1986). A partir da década de 1990, contudo, acentua-se, nos discursos artísticos, uma aproximação com o aspecto mais materializado da arte, em decorrência do esvaziamento das abstrações artísticas e um enfoque maior no corpo e nas suas manifestações emocionais primitivas. O feminismo inspirado por leituras psicanalíticas começa a se aproximar mais de questões diversas às do desejo, e o corpo é lido em sua relação com as pulsões primordiais, anteriores à estruturação da linguagem. Surge uma nostalgia pelo domínio pré-édipico, uma busca por leituras alternativas para a constituição do sujeito diversas das oferecidas por Freud (1910/1996) e pelos textos iniciais de Lacan. Nas palavras de Scott (1990), “este é o domínio que psicanalistas feministas, na busca de uma alternativa ao complexo de Édipo freudiano ou da lei do pai lacaniano, têm por vezes invocado nostálgicamente” (p. 161, tradução nossa).

Em um recorte mais específico, como na psicanálise inglesa dessa época, discutiam-se mais as relações psicóticas que as neuróticas, o pré-Édipo em vez do Édipo, o pré-verbal em detrimento do verbal, a plenitude do corpo – plenitude da mãe, como fonte de todas as coisas boas em Klein (1929) – ao invés da falta – do falo como significante privilegiado em Lacan (1953-1954/1986) – (Scott, 1990). Nesse cenário, Klein surge novamente como possível chave de leitura para a arte contemporânea, uma vez que sua teoria enfatiza a vida psíquica como fantasia inconsciente moldada por experiências corporais. Essas fantasias não necessitam de regressão para serem acessadas e operam como posicionamento possível diante das contingências da vida. Basta lembrar o sujeito descrito por Klein como não linear, a-histórico, definido por relações objetais não

fixas (Nixon, 1995). É nesse contexto que deve ser lido o projeto da década de 1990 de retorno a Klein.

Esse projeto não se limita apenas a Nixon (1995), vemos o mesmo esforço em nomes de peso como Ann Scott (1990), Mary Jacobus (1990) e, com maior ênfase, em Kristeva (1982). Entretanto será Nixon uma das primeiras teóricas a trazer a discussão do retorno a Klein para a arte contemporânea no contexto da década de 1990. De acordo com a autora, tal retorno seria correlato a uma mudança de ênfase do eixo das neuroses para as psicoses e da sexualidade em direção à pulsão de morte, tal como operado por Klein (1940) nas décadas de 1940 e 1950. Assim, ao invés de interpretar essa “passagem” do significante, da dimensão temporal linguística e do Édipo, para o corpo como uma regressão, ela propõe se basear “na teoria da fantasia de Klein, produzida por movimentos corporais” (Nixon, 1940, p. 73, tradução nossa), formulação que permitiria operar no “campo atemporal da experiência infantil” (p. 73, tradução nossa), não como “um trabalho da mente inconsciente, mas como operação corporal” (p. 73, tradução nossa).

Por meio dessa abordagem, ela examinará a obra de Louise Bourgeois, *The destruction of the father* (1974). Nixon (1995) lê a obra como referida às fantasias oral-sádicas que considerariam, assim, a posição agressiva do sujeito. Para ela, tal interpretação da obra em termos da fantasia oral-sádica de devorar o pai, de comer, tomaria o lugar de nomear “em substituição do sadismo oral por uma fala que é ao mesmo tempo kleiniana e antilacanianas” (Nixon, 1995, p. 74, tradução nossa); e, desse modo, faz das palavras que acompanham os objetos de Bourgeois uma crítica às formulações lacanianas em torno do pai.

Remetendo-se ao caso Dick, analisado por Klein (1929) e relido por Lacan no *Seminário I: os escritos técnicos de Freud* (1953-1954/1986), a autora entenderá que a solução de Bourgeois é análoga à do menino. O mesmo poderia se dizer da obra *Gnaw* (1992), de Janine Antoni, em que a artista morde repetidamente grandes blocos de chocolate e banha, cuspidando os bocados e coletando a gordura e o chocolate expulsos para produzir tubos de batom e caixas de doce em forma de coração. Em sua opinião, as análises de obras dessa natureza pecaram por não discutir os atos agressivos de morder e cuspir segundo uma lógica mais kleiniana, abordagem que possibilitaria examinar as obras tanto por meio do universo da agressão quanto no âmbito de sua contenção.

Por outro lado, Nixon (1995) afirma que as análises de obras de arte que se baseiam em Klein (1929) são vistas muitas vezes como regressivas e essencialistas, algo que, para a autora, não é completamente verdadeiro. Tais problemáticas surgem por uma dupla via: existe em Klein uma ênfase pré-édipica nas pulsões, na experiência não verbal, uma indiferença aos efeitos das estruturas sociais; cada vez mais surgem artistas que propõem obras de arte que são hostis ao próprio significante. Em relação a esses pontos, é preciso tecer um comentário a respeito

do conceito de reparação em Segal (1995). Esta autora entende que a reparação é a criação do símbolo própria à posição depressiva: “o que é único na criatividade artística é que a totalidade do ato reparador reside na criação do símbolo” (p. 155, tradução nossa). Essa atividade se apoia sobretudo no acesso que o artista tem a um mundo interno perdido, no qual imperavam as forças destrutivas da posição esquizo-paranoide. O meio pelo qual o impulso criador se manifesta é a unidade entre a experiência do “belo” e do “feio”. A reparação, portanto, está ligada a uma experiência estética, e “os meios para alcançar tal intento têm a ver com o equilíbrio entre elementos ‘feios’ e ‘belos’” (Segal, 1995, p. 154, tradução nossa). Segal (1995) descreve a tragédia grega como paradigma de tal equilíbrio:

Em meu artigo de 1952, considero como um paradigma da criatividade a tragédia clássica. Pode-se dizer que em seu conteúdo está incluído amplamente o feio. . . . a arrogância, traição, parricídio, matricídio – a destruição e a morte do protagonista. Há também um contrapeso para a violência pelo caminho oposto: o ritmo de poesia e suas unidades aristotélicas oferecem uma forma harmoniosa e, em especial, estritamente ordenada. (p. 148, tradução nossa)

Para Segal (1995), os elementos destrutivos e caóticos no universo das obras de arte só são componentes necessários na medida em que coexistam aspectos formais de beleza e de vida. Entretanto, como Abella (2010) aponta,

A feiura e a agressão fornecem uma enorme importância para a beleza e a vida, que são expressas na obra de arte. A arte contemporânea, pelo contrário, prevê múltiplos exemplos de obras que expressam intencionalmente apenas ou preponderantemente a destruição. (p. 6, tradução nossa)

Segundo Abella (2010), para Segal (1995) apoiada em Klein (1929), a experiência artística se baseia na “vitória da reparação sobre a destruição” (p. 6, tradução nossa), contudo a arte contemporânea não parece perseguir tais objetivos, “pelo contrário, pode perseguir a mais intensa, eficiente e poderosa expressão através de meios formais que frequentemente incluem a mais crua feiura, a violência e a desordem” (Abella, 2010, p. 6, tradução nossa). Nesse sentido, conforme estamos tentando demonstrar, a arte contemporânea parece interrogar o conceito de reparação: como se valer desse conceito, tendo em vista a preponderância, em obras iconográficas, desses aspectos que, sob o prisma de Klein, são associados apenas a aspectos destrutivos?

Diante de uma arte na qual impera a exposição de elementos preponderantemente destrutivos, o conceito de reparação parece ameaçado. A arte pensada como

modalidade de reparação é desafiada, uma vez que a arte contemporânea solicita outras leituras. Nesse contexto, certa porção da arte atual impõe questionamentos para aqueles que trabalham na interface da psicanálise de Klein (1929) com a arte: até onde é possível tencionar o conceito de reparação para que este esteja mais afinado com os fenômenos da arte contemporânea? Existem alguns autores que ofereceram respostas a tais temáticas, por meio do afastamento mais ou menos intencional do conceito. Se a reparação do corpo materno foi usada até a exaustão não só como genealogia da arte, mas como a própria formação da linguagem, coube um abandono progressivo do conceito, na medida em que se privilegiam novas perspectivas no próprio corpo teórico kleiniano.

Nixon (1995), por sua vez, não abandona completamente a temática reparativa de Klein (1929), mas também não se detém em aspectos que perpassam o eixo da posição esquizo-paranoide. Em suas reflexões, a ênfase incide nos objetos parciais e nos aspectos agressivos que perpassam a construção das obras que, no entanto, não se dirige a um estacionamento, mesmo que pontual, em uma posição depressiva ou esquizo-paranoide. Em relação a tal postura teórica, nota-se certa dissonância com a própria teoria de Klein. Essa dissonância provém de três possíveis elementos: em Klein, há uma oscilação entre as posições depressiva e esquizo-paranoide, mas só existe oscilação na medida em que há um ponto de apoio em uma posição ou outra, conforme apresentamos anteriormente. A aproximação demasiada da posição esquizo-paranoide para analisar as obras de arte se mostra igualmente problemática para a autora, na medida em que tais análises são recebidas pelo meio acadêmico como *essencialistas*, isto é, privilegiam elementos fora da cultura, que hostilizam o significante que, no entanto – como Nixon mesmo aponta – é uma das posturas de Klein. Além do mais, há, mesmo que de forma tímida, uma aproximação com o conceito de reparação, que se revela problemático à luz da arte contemporânea. Desse modo, para se manter fora do essencialismo – que seria uma postura de aproximação com aspectos preponderantemente esquizo-paranoide –, e não se aproximar de uma análise que utiliza demasiadamente o conceito de reparação – que seria focar-se na posição depressiva –, Nixon se afasta tanto no que se refere à posição esquizo-paranoide quanto à posição depressiva. Tal posicionamento não nos parece propriamente kleiniano.

Como alternativa a esses impasses, Nixon (1995) propõe – junto a Jacobus (1990) – uma espécie de antropofagia dos conceitos lacanianos associados a Klein (1929): “o retorno atual a Klein. . . parece como comer as próprias palavras. . . ou, para colocar de outro modo, parece como comer Lacan” (Nixon, 1995, p. 2, tradução nossa). Tal aproximação exigiria maior aprofundamento, que extrapola os objetivos deste trabalho, mas nos indica uma crítica que abre à reflexão.

Inviabilidade de um retorno e a antropofagia necessária

Por meio do percurso que fizemos neste artigo, nos foi possível situar dois pontos que gostaríamos de destacar, neste momento, a título de conclusão. A crítica que Nixon (1995) dirige às reflexões teóricas acerca da arte – fundamentadas nos primeiros tempos do ensino de Lacan (1953-1954/1986) –, que colocam ênfase excessiva no prazer e no desejo, nos parece ser uma contribuição muito importante da autora. Isso porque há obras de artistas como Orlan, Marina Abramović, Chris Burden, entre outros, nas quais é nítida a presença de outras dimensões além daquelas que se recortam por termos como desejo e prazer. A arte, como Lacan mesmo destaca, coloca em jogo a economia do gozo e este não se satisfaz necessariamente pelas vias e contornos estabelecidos pelo prazer. Em Lacan, portanto, as obras de arte nos possibilitam adentrar o campo da Coisa freudiana e interrogar os paradoxos do desejo e das satisfações humanas dando-nos acesso à satisfação além do princípio do prazer em sua relação com a pulsão de morte. Nesse sentido, ler as obras de arte apenas pelas vias do prazer e do desejo é efetivamente uma redução que, inclusive, não faz jus ao ensino de Lacan e decorre de um uso e de leituras bastante parciais de sua obra.

Em *O seminário livro 7: a ética da psicanálise*, por exemplo, Lacan (1959-1960/1997) retoma a discussão sobre a sublimação usando como eixo reflexivo o próprio texto de Klein, *Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criador*, (1929). Na leitura de Lacan, Klein dá uma solução imaginária para o mistério da sublimação na arte, se trataria, na leitura da psicanalista, no artista, de uma necessidade imaginária de reparação do corpo da mãe. Toda a questão é paradoxal, na medida em que o objeto, na arte, se eleva a um patamar para além do objeto na sua dimensão imaginária ou simbólica, como função de Coisa. A sublimação concerne ao imaginário, mas visa algo que está para além dele. Isso que vai para além da dimensão imaginária, pode carregar marcas cada vez menos veladas da Coisa, sair do jogo do princípio do prazer (que coloca o significante em marcha) e se apresentar de um modo mais cru. A questão pareceria então estar para além do significante, mas o segredo, como diz Lacan, reside no modo como o homem manipula, modela, cria, na arte, o significante único e esvaziado de sentido que posteriormente, em suas construções teóricas, irá se aproximar mais do conceito de letra. O vaso modelado pelo oleiro, por exemplo, pode presentificar o vazio e seus cacos, quando encontrados nas escavações arqueológicas, indicar que ali houve a presença do humano, uma presença ausente. A modelagem empreendida pelo oleiro nos dá notícias sobre a introdução no real de um furo, uma abertura.

Se a arte concerne à Coisa, e esta nos dirige para além do prazer como princípio, a criação não necessariamente se faz em direção ao que é bom ou belo, ainda que a beleza – na dimensão do ultraje – possa funcionar como o último anteparo ao real. Como nos adverte Lacan (1959-1960/1997),

“Toda obra é, por si mesma, nociva” (p. 150), em outras palavras, a questão da criação também diz respeito à pulsão de morte em seu esforço de recomeçar por novas vias. Por essa razão, Lacan (1959-1960/1997) conclui: “a sublimação . . . nem sempre se exerce obrigatoriamente no sentido do sublime” (p. 194).

Nesse sentido, destacamos que a omissão de conceitos e noções que possam circunscrever as dimensões apontadas de maneira bastante perspicaz por Nixon (1995) não decorre da falta de aparato teórico fornecido pelo ensino de Lacan (1975/2007). Nota-se, contudo, que, na teorização lacaniana, a agressividade e o ódio, embora inerentes ao humano e ao processo de constituição subjetiva, não são abordados do mesmo modo nem têm o mesmo valor e sentido conferidos a eles por Klein (1929). Para Lacan (1959-1960/1997), a agressividade está estreitamente relacionada ao eixo imaginário, ou seja, aos embates da relação dual. O objeto “mau” – ou a mãe “má” – a qual Nixon enfatiza em seu artigo, sobretudo no título “Bad enough mother”, já se localiza no plano das relações de objeto, ou seja, já são predicáveis e não estão no mesmo plano do objeto no nível de *das Ding*. Em outras palavras, a agressividade só é correlativa à pulsão de morte pelo viés do narcisismo.

Assim, se a proposta fosse colocar o acento no ódio e na agressividade, um caminho por intermédio de Lacan seria discorrer sobre as relações imaginárias e o surgimento do real no registro do imaginário, tendo em vista que, quando o objeto não predicável – como nos ensina Lacan (1959-1960/1997) – surge no plano das predicáveis, ele emerge como estranho, hostil, tal como situado por Freud (1919/1996). Outros conceitos centrais, para colocar em foco os temas destacados por Nixon, talvez fossem, como já dissemos, o gozo e a satisfação além do princípio do prazer, sobretudo no que concerne às fronteiras que encontram seus limites através da dor.

Além desse primeiro aspecto, Nixon (1995) também nos oferece marcações de cunho clínico, na leitura que faz da obra de Louise Bourgeois por meio do Caso Dick. Tais marcações são importantes, pois apontam um caminho muito interessante a ser percorrido: empreender uma releitura do Caso Dick pelo viés do último ensino de Lacan (1975/2007), mas que infelizmente extrapola os limites deste artigo. É importante marcar, no entanto, que, mesmo neste primeiro seminário, no qual o psicanalista ainda não conta com um referencial teórico mais robusto para examinar as questões clínicas postas pelas psicoses – e que se sedimentarão definitivamente em *O sinthoma* (1975/2007) – para ele, o que está em jogo em Dick é o estabelecimento de um enodamento dos três registros que dê sustentação ao sujeito. Ali não se trata, portanto, de discutir se a criança dispõe ou não de um aparato linguístico ou que ela não possa fazer entrada na linguagem: “que eu lhes trouxe da última vez a propósito de um caso particularmente significativo, porque mostra de maneira reduzida o jogo recíproco dos três grandes termos que já tivemos ocasião de mencionar – o imaginário, o simbólico e o real” (Lacan, 1954, p. 89).

Em relação à antropofagia do pai, tal como lida por Nixon (1995), é preciso dizer que a questão do pai em Lacan (1975/2007) não se restringe à dimensão simbólica. O pai é também aquele de que nos fala Freud em *Totem e tabu* (1913-1914/2006), ou seja, imperativo de gozo, estreitamente relacionado à satisfação além do prazer e diversa dos contornos estabelecidos pelo desejo. O pai, ao qual a autora se refere na análise que Lacan (1953/1986) faz do Caso Dick, enfoca a inscrição simbólica e está centrada em uma passagem clínica importante de Dick, o que não quer dizer que Lacan – ao longo de seu ensino – não se refira a outras dimensões do pai. Apenas com o intuito de elencar algumas, poderíamos citar aqui a pai-versão, o pai como *sinthoma* (1975/2007) ou como sublimação (1959/1997). Essas pontuações oferecem linhas de pesquisa sobre o tema, que infelizmente não cabem dentro do recorte deste trabalho. Do mesmo modo, entendemos que seria bastante interessante que se fizessem análises das obras de arte também pelas vias destacadas por Nixon, que considerassem a relação com o corpo e que não fossem diretamente referidas ao Outro estruturado como linguagem, ou seja, ao inconsciente, e sim à lalíngua e às pulsões como ecos do dizer sobre o corpo.

Para finalizar, entendemos que, para fazer face às dificuldades enfrentadas por Nixon (1995) – a dificuldade de aproximação de leituras por meio da posição esquizo-paranoide sem que se caia em um essencialismo, bem como a localização de alternativas ao conceito de reparação –, um encaminhamento possível seria a efetiva antropofagia de Lacan (1975/2007), mas que se valesse de seu último ensino. Consideramos que, com este, podemos dispor de recursos que não apenas a referência ao significante e ao simbólico, em abordagens que se aproximam mais da experiência da linguagem na psicose do que da neurose e que apostam em outras possibilidades de amarração para a entrada na cultura. Nota-se que há autores que são próximos de Nixon, tal como Hal Foster² (1996), que já apostam nessa interlocução da arte contemporânea com o último ensino de Lacan. Colocá-los em diálogo textual talvez fosse um caminho possível que trouxesse um pouco de luz aos empasses aqui apresentados. Quem sabe a “antropofagia” de Lacan não seria bem-vinda?

2 Hal Foster é teórico da arte e editor da revista de crítica de arte *October*, assim como Nixon. Ambos os autores publicam periódicos na *October*, sendo que os textos aqui abordados fazem parte da chamada “segunda década” de publicações.

The limits of Klein's concept of reparation and the Lacanian anthropophagy in contemporary art

Abstract: This article discusses Klein's theoretical elaborations on reparation, especially Mignon Nixon, a critique of his works in the field of contemporary art. Nixon understands that, today, an anthropophagy of the concepts focused on Lacan's symbolic register is needed, in other words, it is a critique of his own work by returning Klein's theorizations to the field of art. This return to Klein based on criticism of Lacan's teaching raises questions and demands careful reflection. As we intend to indicate in this article, such a proposal creates problems and a deadlock within its own theoretical framework, especially with regard to creation linked to reparation. In addition, we try to indicate theoretical aspects present in Lacan, such as the death drive, jouissance, lalangue, that could address the issues raised by Nixon.

Keywords: Klein, Lacan, Nixon, art, reparation.

L'anthropophagie lacanienne et les limites du concept de réparation de Klein dans l'art contemporain

Résumé : Ce texte a pour objectif problématiser les élaborations théoriques de Klein sur la réparation, mettant en évidence Mignon Nixon, commentatrice de ses œuvres d'art dans l'interface avec l'art contemporain. Cette historienne comprend qu'actuellement, on a besoin d'une anthropophagie des concepts centrés sur le registre symbolique de Lacan, c'est-à-dire, une critique de son œuvre par le retour aux théories de Klein dans le domaine de l'art. Ce retour à Klein, basé sur la critique dirigée de ce que serait l'enseignement de Lacan, suscite de questionnements et exige une certaine réflexion. Selon ce que nous voulons montrer dans cet article, une telle proposition dérange et crée une impasse au sein de son propre corps théorique, notamment en ce qui concerne la création liée à la réparation. D'autre part, nous chercherons à indiquer des axes théoriques présents dans Lacan, tels que la pulsion de mort, la jouissance et la lalangue, qui pourraient faire face aux questionnements de Nixon.

Mots-clés : Klein, Lacan, Nixon, art, réparation.

Los límites del concepto de reparación de Klein y la antropofagia lacaniana en el arte contemporáneo

Resumen: Este texto tiene como objetivo problematizar las elaboraciones teóricas de Klein sobre el concepto de reparación, destacándose a Mignon Nixon, quien comenta sus obras en el contexto del arte contemporáneo. Esta historiadora entiende que, en la actualidad, es necesaria una antropofagia de los conceptos centrados en el registro simbólico de Lacan, es decir, una

crítica de su obra por medio del retorno a las teorizaciones de Klein en el contexto del arte. Este retorno a Klein, apoyado en la crítica dirigida a la enseñanza de Lacan, suscita cuestiones y exige una reflexión cuidadosa. Conforme pretendemos indicar en el presente artículo, esa propuesta crea ruidos y un impase dentro de su propio cuerpo teórico, principalmente en lo que concierne a la creación vinculada a la reparación. Además, buscaremos indicar las bases teóricas presentes en Lacan, como la pulsión de muerte, goce, lalengua, que podrían hacer frente a las cuestiones planteadas por Nixon.

Palabras clave: Klein, Lacan, Nixon, arte, reparación.

Referências

- Abella, A. (2010). Contemporary art and Hanna Segal's thinking on aesthetics. *The International Journal of Psychoanalysis*, 91(1), 163-181. doi: 10.1111/j.1745-8315.2009.00203.x
- Abella, A. (2016). Psychoanalysis and the arts: the slippery ground of applied analysis. *The Psychoanalytic Quarterly*, 85(1), 89-119. doi:10.1002/psaq.12059
- Falbo, G. (2010). O espaço vazio: reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 13(1), 109-120. doi: 10.1590/s1516-14982010000100008
- Foster, H. (1996). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, MA: Mit Press.
- Freud, S. (1996). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 11, pp. 59-125). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1910)
- Freud, S. (1996). O estranho. In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 17, pp. 275-321). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (2006). Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Totem e tabu e outros trabalhos (J. Salomão, trad., Vol. 13). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1913-1914)
- Glover, N. (2009). *Psychoanalytic aesthetics: an introduction to the British school*. London: Karnac Books.
- Jacobus, M. (1990). "Tea daddy": Poor Mrs Klein and the pencil shavings. *Women: A Cultural Review*, 1(2), 160-179. doi: 10.1080/09574049008578036
- Klein, M. (1927). Tendencias criminales en niños normales. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Klein, M. (1928). Estadios tempranos del conflicto edípico. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Klein, M. (1929). Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Klein, M. (1935). Contribucion a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Klein, M. (1940). El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Klein, M. (1946). Notas sobre algunos mecanismos esquizoides. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Klein, M. (1952). La influencia mutua en el desarrollo del yo y el ello. *Biblioteca Melanie Klein: Obras Completas*. Recuperado de <https://bit.ly/3csfCp2>
- Kristeva, J. (1982). *Pouvoirs de l'horreur*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1986). *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Lacan, J. (1997). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sinthoma, 1975*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Mercer, K. (1994). Fear of the black penis. *Artforum*, 32(8), 80. Recuperado de <https://bit.ly/2U12ocw>
- Nixon, M. (1995). Bad enough mother. *October*, 71, 71-92. Recuperado de <https://bit.ly/3gNyD93>
- Rose, J. (1988). Sexuality and vision: some questions. In H. Foster (Ed.), *Vision and visuality* (pp. 115-130). Seattle: Bay Press.
- Scott, A. (1990). Melanie Klein and the questions of feminism. *Women: A Cultural Review*, 1(2), 127-134. doi: 10.1080/09574049008578032
- Segal, H. (1995). *Sueño, fantasma y arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vieira, M., & Cintra, E. M. (2016). O trabalho criativo: perda, luto e metáfora. *Gerai: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 9(1), 50-66. Recuperado de <https://bit.ly/2AzAhu6>
- Walsh, M. (2013). *Art and psychoanalysis*. London: IB Tauris.

Recebido: 07/02/2018
Revisado: 15/09/2019
Aprovado: 18/05/2020