

A arte como objeto *petit a*

Art as objet petit a

Patrícia Ferraz de Carvalho Miranda

Resumo

A arte nos impacta de diversas formas. A experiência estética nos seduz ou nos confronta. A obra de arte evoca em nós sensações e desejos que estavam guardados, e momentaneamente podemos tocar em algo que sempre almejamos e muitas vezes não conseguimos nem nomear. Este texto vem apresentar indagações se a arte seria capaz de causar o desejo e, utilizando de conceitos psicanalíticos, pensar em arte como objeto *petit a* e como isso poderia acontecer.

Palavras-chave: Arte, Objeto *petit a*, Psicanálise, Desejo, Pulsão.

Introdução

Ao assistir a uma ótima peça de teatro, se fez presente o desejo de escrever alguma coisa sobre arte e desejo, que deslizou para *desejo arte* – assim como está escrito. Lembrei-me da teoria do objeto *petit a*. Logo surgiu o título deste trabalho.

Trata-se de uma peça *Master Class*, escrita pelo norte-americano Terrence McNally. O enredo é baseado nas aulas magnas [*master classes*] ministradas pela diva da ópera mundial Maria Callas na conhecida escola de música Juilliard School, em Nova York, nos anos 1971 e 1972.

Foram realizadas 23 sessões, nas quais Maria Callas trabalhou com 25 jovens cantores líricos, que passaram por um processo de seleção para participar do curso.

A primeira montagem desta peça foi realizada na Broadway com muito sucesso e em vários países, inclusive no Brasil, onde Maria Callas foi interpretada por Marília Pera. Agora, em nova montagem, Callas está sendo interpretada por Cristiane Torloni.

Na peça, Maria Callas atende alguns alunos e, em determinado momento do espetáculo, um aluno chamado Tony, que é tenor – um jovem muito seguro de si –, anuncia

que vai cantar *Recondita Armonia*, da ópera *Tosca*, de Puccini.¹

Callas pergunta ao tenor se ele conhece o personagem que vai interpretar, e ele responde que não conhece muito bem o personagem ou o que dá origem à cena. Então, Tony canta sem muitos encantos. Nesse momento, Callas o questiona se ele sabe o que aconteceu na noite anterior e no dia do personagem. Ele fala que não.

Então, Callas conta que, na noite anterior, o personagem esteve junto a sua amada o tempo todo. No outro dia, estava a pintar na igreja, declarando seu amor à amada com toda a sua emoção vivida naqueles momentos intensos, quando os amantes puderam se encontrar.

Após Callas fazer essas observações – nutrido o seu aluno com os significantes do amor presentes na pessoa do personagem –, ele repete o canto e dessa vez canta como se

1. *Tosca* é uma ópera em três atos de Giacomo Puccini, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseado na peça de mesmo nome de Victorien Sardou. A ópera é situada em Roma, em 1800, no clima pós-revolucionário: os amantes Tosca, uma cantora de ópera, e Mario Cavaradossi, um pintor, acabam entrando acidentalmente em uma infame intriga política do poder conservador abafando a revolução.

estivesse contaminado por alguma coisa vinda de Callas. Ele desfruta do discurso de Callas e se apropria de sua significação. Como resultado, a plateia fica extasiada com tanta emoção provocada pela força e pela intensidade da voz do tenor. Essa intensidade que emana de Callas como um instrumento de discurso e de pulsão invocante, continua na voz do tenor, que se apropria do discurso e o interpreta com a maior vivacidade, chegando finalmente à plateia, agraciada com toda a liberdade de expressão, que estava reclusa e, por efeito de uma aposta de Callas em seu aluno, pôde vir à tona com muita intensidade. Essa aposta não acontece de forma tranquila. Callas imprime muita intensidade ao que faz e cobra do outro a mesma disponibilidade. Caso o outro não se apresente com total entrega, ela não hesita em dispensá-lo muitas vezes com um humor ácido.

A grande questão dessa cena para mim – por me tocar profundamente – foi uma força causadora de desejo que Callas soube identificar em seu aluno. Ela percebeu essa força causadora de desejo, que estava contida nessa primeira ária da ópera *Tosca*, uma força que podemos identificar como pulsão invocante e, impulsionado por ela, seu aluno passou a entrar no circuito, evidenciando efeitos dessa pulsão aos olhares da plateia.

A questão que eu gostaria de colocar à reflexão de todos os leitores é a seguinte:

A arte, funcionando no lugar de objeto *petit a*, seria capaz de causar o desejo, tal como se pensa na psicanálise? Senão de causar, pelo menos de afrouxar ou mesmo de cortar as correntes que o aprisionam? Como isso pode acontecer?

Refletindo sobre essas questões, passo a fazer algumas considerações teóricas.

Fonte da atividade imaginativa

No texto *Escritores criativos e devaneios* ([1908/1907] 1996), Freud apresenta a seguinte questão: “Será que deveríamos procurar já na primeira infância os primeiros traços de atividade imaginativa?” Freud

compara o brincar da criança com o processo criativo de um escritor.

Freud fala sempre do escritor (aqui será usado o termo “artista”) acreditando que se pode estender as mesmas conclusões para os demais artistas. Freud fala que a criança e o artista criam um mundo próprio, um mundo de fantasia com grande investimento de emoção. O caráter irreal do artista tem consequências em sua arte podendo se tornar uma fonte de prazer para a plateia.

Freud afirma que a obra do artista é uma continuação ou um substituto do que foi o brincar infantil. Então essa afirmativa responde à pergunta que Freud apresenta no início desse texto. Ele apresenta outra questão: “Como o escritor criativo consegue em nós os efeitos emocionais provocados por suas criações?”. Essa pergunta vem ao encontro dos questionamentos apresentados neste trabalho: primeiro, a arte funcionando no lugar de objeto *petit a*, e segundo, como isso pode acontecer. No final da narrativa, Freud conclui como ele percebe essa experiência de satisfação e de prazer.

Assim, Freud ([1908] 1996, p. 158) afirma:

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha. Isso nos leva ao limiar de novas e complexas investigações.

O objeto *petit a* e suas faces

No momento em que Freud desenvolve o conceito de pulsão, um dos quatro elementos dessa pulsão é o objeto, e esse objeto é indiferente, de modo que qualquer objeto pode ocupar o lugar de objeto da pulsão.

Lacan ([1964] 1988, p. 170), no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, diz que o

[...] objeto *a* é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importar que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, a minúsculo (*petit a*).

Em um primeiro entendimento, podemos considerar o objeto *petit a* como um objeto faltoso ou como uma busca por um objeto sempre perdido, que o sujeito procura reencontrar. Em continuidade a esse entendimento, pode-se dizer que se trata de um objeto que só existe na forma de um buraco, de um vazio. Então, é preferível dizer que o objeto *petit a* é causador do desejo e não objeto do desejo, pois apresenta uma relação estrita com a falta. O objeto *petit a* é causa da própria estrutura do desejo.

O objeto *petit a* faz um percurso do objeto da fantasia do banquete de Platão com sua valência imaginária, para o seu estatuto de real como objeto causa do desejo.

Sobre o objeto *petit a* Patrick Valas (2001, p. 70-71) afirma:

O objeto *a* não é de subsistência, mas de existência do sujeito. Isso está de acordo com a teoria de Freud segundo a qual as pulsões se constituem a partir das necessidades do corpo para separar-se deles na sua função erótica. É por isso que a própria definição do objeto parcial na psicanálise reside não em que esse objeto seria uma parte do corpo, mas porque ele representa parcialmente a função orgânica pela qual produz.

Por exemplo:

- Na *pulsão oral*, o objeto *a* é o seio na medida em que ele oferece o prazer da sucção (sua falta como objeto perdido e causa de desejo), além da função de alimentação que cabe a esse órgão;
- Na *pulsão anal*, o objeto *a* só é o cíbalo na medida em que é o lugar-tenente daquilo que

o sujeito retém ou expulsa, para o seu gozo (o *petit a* como função de *mais-de-gozar*), mesmo tendo que aborrecer o Outro ou dar-lhe prazer;

- Na *pulsão escópica*, olhar como objeto *a* é da ordem da mancha (causa de desejo e gozo de olhar). Não deve ser confundido com o olho situado no campo da visão;
- Na *pulsão invocante*, a voz como o objeto *a* é afônica, separada daquilo que se ouve; é o corte da enunciação que faz escansão no texto, dando-lhe o seu sentido de verdade porque ela é a do sujeito.

Outra característica do objeto *petit a* (ou, simplesmente *a*) é que ele apresenta duas faces: a face “causa do desejo” e a face “mais-de-gozar”. E essas duas faces se alternam. No *Seminário 10: a angústia*, Lacan ([1962-1963] 2005, p. 197 e 199) nos fala como essas faces interagem: “[...] só o amor permite ao gozo condescender ao desejo” e “[...] o amor-sublimação permite ao gozo condescender ao desejo”. Então, o amor é a chave, para que o objeto *petit a* se transmute da face mais-de-gozar para a face causa do desejo.

Um exemplo que mostra como a arte pode funcionar como causadora de desejo usando o veículo da voz é a trajetória do pequeno Hans.² Segundo Vivès (2012), Hans se tornou o primeiro diretor de ópera, cargo que não existia. A ópera passava por uma revolução estética feita pelo diretor alemão Max Reinhard, então Hans decidiu seguir esse caminho. Hans, que esteve próximo da psicanálise, resolveu transformar a encenação da ópera.

2. O caso clínico *O pequeno Hans*, foi publicado em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos* (1909) e, apesar de ter sido relatado por S. Freud como tivesse sido o psicanalista do pequeno Hans, na verdade, o autor esteve numa posição de supervisão do pai dessa criança de 5 anos. O pai de Hans, através dos relatos da sua esposa sobre a psicanálise, decidiu escrever a S. Freud a propósito dos comportamentos do seu filho Herbert Graf (1903-1973), mais conhecido por *O pequeno Hans*.

Para Vivès (2012, p. 68):

[...] inventar a encenação da ópera equivaleria a pôr em jogo, de modo particular, os objetos pulsionais olhar e voz.

Na ópera, Hans consegue articular o olhar e a voz, que estavam desarticulados nos seus sintomas vividos no desencadeamento da fobia.

Vivès (2012, p. 75) nos diz:

Onde antes havia fuga, demarca-se uma aproximação que vem dar sentido e nome ao real inominável.

Pode-se comparar o lugar do analista com o objeto *petit a* e ainda com a obra de arte. Diante da obra de arte, o sujeito fala e associa.

Vivès (2012, p. 79) afirma:

A representação da ópera realiza, a partir disso, o enlace do real introduzido pela presentificação do objeto voz, mas também do olhar, do imaginário (que corresponde à leitura induzida pelos figurinos, os cenários, os códigos...) e do simbólico (corte criado pela interpretação).

Nesse relato, apresentamos como hipótese de que a arte seria capaz de funcionar como uma causadora de desejo, com um anseio de amarração do real, do simbólico e do imaginário, como Jorge (2017, p. 106), apresenta

O encontro amoroso na análise é um encontro faltoso regido pela égide do real – face causa do desejo do objeto *a*.

A arte seria um catalisador a levar o sujeito a fazer o percurso do objeto *petit a* da face do mais-de-gozar para a causa do desejo.

Pode observar toda a força da arte nas considerações que Alain Didier-Weill faz no texto *Nota azul*. O que ele diz se encaixa com a experiência vivida na apresentação da peça

de teatro, que o aluno tenor é investido por Maria Callas e, por consequência, ele dá tudo em seu canto.

Weill (1997, p. 58) apresenta o conceito de *nota azul*:

A nota de música que em nós acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma, no sentido em que será disparada tanto de uma simples cantiga quanto do piano de Mozart ou do sax de Lester Young.

Ele apresenta que a ideia de que a audição da música – ao inverso do chiste –, é instântanea entre Um e Outro. Os quatro tempos da dialética do chiste, comparando com a Nota Azul, ocorrem de forma simultânea. No chiste: o 1º tempo, apreensão do desejo do Outro; o 2º tempo, produção do chiste; o 3º tempo, resposta do Outro como ouvinte, o riso; o 4º tempo, resposta do sujeito ao 3º tempo: riso.

O sujeito músico, além de tocar o desejo no inconsciente, traz a presença do desejo do Outro na questão – *Que queres?* Pergunta angustiante, que nos remete a algo que está perdido para nós desde bebês. Nesse momento, ocorre a subjetivação em ato, pois não ocorre a objetivação do sujeito. Weill apresenta o ponto culminante dessa resposta no 4º tempo da *Nota azul*.

Assim, Weill (1997, p. 7) afirma:

A magia desse instante parece depender de que ele concretize o fato de que o único encontro possível entre o Outro e o Sujeito está em conjugar através desse instante de suspensão temporal seu único denominador comum: o objeto *a*; como se eles não pudessem encontrar-se senão para comemorar, no reconhecimento do dom do que não tem, a impossibilidade de qualquer moeda de troca entre eles. O que há de inestimável no achado da “Nota Azul” é que, para a insaciabilidade da Demanda, ela é a única resposta que sabe não ser nem sim nem não: ela é comemoração de

um ato psíquico fundador, de um nascimento. É nisso que o renascimento para o qual a música nos convida deve ser compreendido como uma autêntica transmutação subjetiva.

Conclusão

Quando Maria Callas escuta a voz de Tony, seu aluno tenor, ela escuta o que há de mais singular em sua voz, seu timbre, e sabe que as demais características da sua voz, tais como altitude (*hertz*), potência (decibéis) e duração (segundos) são passíveis de aperfeiçoamento, mas o timbre não pode ser modificado. O timbre é a identidade da voz! Então, como professora, ela faz uma aposta colocando-se no lugar de objeto *petit a* para seu aluno, sendo cúmplice de evocação e emergência do desejo musical nele, operando a partir de uma abordagem dos recursos que a música possui em seu enlaçamento com o teatro – a cena, a intenção do compositor, o desejo da direção da peça, etc. O aluno é fisgado! Ele, então, canta com toda a força do seu desejo, estimulado pela sua pulsão invocante, ao mesmo tempo sustentado por um Outro não surdo, capaz de escutá-lo como descreve Vivès (2012). Assim, o aluno passa a funcionar desde o lugar de objeto *petit a* para a plateia que, ouvindo-o, escuta algo de mágico, como é descrito por Alain-Didier Weill em seu livro *Nota azul Freud, Lacan e a arte* (1997).

Vivès (2012) apresenta os efeitos da voz do Outro no sujeito como um canto peculiar, que é também verdade no processo analítico, pois podemos escutar coisas com as quais não sabemos o que fazer porque não é possível interpretá-las, trazendo algo de real e, nesse caso, só podemos acolher esse real e velá-lo.

Para a autora deste artigo, quando somos sensivelmente tocados pela arte, ocorre uma reminiscência de satisfação profunda de alguma experiência do passado, às vezes bem precoce. Uma experiência estética que muitas vezes não há como nomear. Faz com que a pessoa tangencie algo que está marcado em seu inconsciente, registrado e esvaziado, vivido depois como falta, uma experiência de

falta no ser do sujeito, melhor dizendo, no sujeito em sua falta-a-ser (LACAN, [1959-1960], p. 353) que no campo do Outro a arte aí dá condição de ser revelada.

Abstract

Art affects us in different ways. The aesthetic experience seduces us or confronts us. The work of art evokes in us sensations and desires that were kept and that we can shortly touch something that we always long for and often cannot even name. This text comes to present inquiries if the art would be able to cause the desire and using of psychoanalytical concepts to think in art as an object petit a and how could this happen.

Keywords: Art, Object *petit a*, Psychoanalysis, Desire, *Trieb*.³

Referências

FREUD, S. Escritores criativos e devaneio (1908 [1907]). In: _____. “*Grádiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Direção geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 135-143. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).

FREUD, S. Os instintos e suas vicissitudes (1915). In: _____. *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Direção geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 123-144. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan, v. 1: as bases conceituais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan, v. 3: a prática analítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

3. Optou-se por traduzir os termos da língua portuguesa: pulsão por *trieb* (alemão) e objeto *a* por *objet petit a* (francês) por expressar melhor os termos psicanalíticos.

LACAN, J. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LACAN, J. *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Campo Freudiano no Brasil).

VALAS, P. *As dimensões do gozo* (2001). Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

VIVÈS, J. M. *A voz na clínica psicanalítica* (2012). 2. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contracapa, 2018.

VIVÈS, J. M. *Seminário A voz na clínica psicanalítica: Desdobramentos*. Youtube, 17 ago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rPXBHqTY_ts&t=100s>. Acesso em: 01 jul. 2018.

WEILL, A. D. *Nota azul Freud, Lacan e a arte* (1997). Tradução de Cristina Lacerda (parte I) Marcelo Jacques de Moraes (parte II). 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

Recebido em: 09/05/2019

Aprovado em: 20/06/2019

Sobre a autora

Patrícia Ferraz de Carvalho Miranda

Graduada em Engenharia Civil.
Candidata da Formação em Psicanálise no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais (2º Tempo).
Participante do Grupo de Estudos e Produção no CPMG, coordenado por Messias Eustáquio Chaves, psicanalista e sócio do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais e do Círculo Brasileiro de Psicanálise, como parte da formação em psicanálise.

Endereço para correspondência

E-mail: <patriciaferrazcm@gmail.com>