



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**NAYARA LEITE DE QUEIROZ SÁTIRO**

**ORLAN: A IMAGEM ENCAR(NADA)**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2015**

NAYARA LEITE DE QUEIROZ SÁTIRO

ORLAN: A IMAGEM ENCAR(NADA)

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como exigência para a obtenção das titulações de bacharelado e licenciatura em Psicologia.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jailma Belarmino Souto**

CAMPINA GRANDE – PB  
2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S861o Sátiro, Nayara Leite de Queiroz.  
Orlan [manuscrito] : a imagem encar(nada) / Nayara Leite de  
Queiroz Sátiro. - 2015.  
35 p. : il. color.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e  
da Saúde, 2015.  
"Orientação: Profa. Dra. Jailma Belarmino Souto,  
Departamento de Psicologia".

1. Psicanálise. 2. Corpo. 3. Imagem. 4. Orlan. I. Título.  
21. ed. CDD 150.195 7

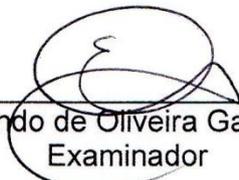
NAYARA LEITE DE QUEIROZ SÁTIRO

**ORLAN: A IMAGEM ENCAR(NADA)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Programa de Graduação em Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para à obtenção do título de Bacharela e Licenciada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jailma Belarmino Souto

Aprovada em 03/12/2015.



Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio / UEPB  
Examinador



Prof. Ms. Jorge Dellane da Silva Brito / UEPB  
Examinador



Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jailma Souto de Oliveira da Silva / UEPB  
Orientador

## ORLAN: A IMAGEM ENCAR(NADA)

*“Não dormes sob os ciprestes,  
Pois não há sono no mundo.  
O corpo é a sombra das vestes  
Que encobrem teu ser profundo.  
Vem a noite, que é a morte,  
E a sombra acabou sem ser.  
Vais na noite só recorte,  
Igual a ti sem querer.  
Mas na Estalagem do Assombro  
Tira-te os anjos a capa:  
Segues sem capa no ombro,  
Com o pouco que te tapa.  
Então Arcanjos da Estrada  
Despem-te e deixam-te nu.  
Não tens vestes, não tens nada:  
Tens só teu corpo, que és tu”*

Fernando Pessoa (1932).

SÁTIRO, Nayara Leite de Queiroz<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho pretende problematizar o corpo e o estatuto da imagem, e suas concepções na psicanálise de orientação lacaniana, tomando a obra da artista francesa ORLAN, cujo objeto artístico é o seu próprio corpo. Buscou-se, nesse artigo, estudar o estatuto do corpo, tal qual propõe Lacan (1973) referindo-se ao sujeito como *fa/asser*, para articular a relação de saber e gozo, o que inclui o corpo vivo na redoma dos significantes, bem como, a relação deste com a concepção da imagem e do estatuto do objeto na arte contemporânea. Parte-se da teoria lacaniana, e assim como fez o próprio Lacan, retorna-se à obra freudiana, que é fundamental na distinção do corpo para a psicanálise. Na arte de ORLAN encontramos a invenção singular do sujeito artista na sua construção de um corpo e imagens, e a sua relação com o objeto da arte: o seu corpo. Desta forma, interrogam-se as novas modalidades de gozo do sujeito contemporâneo, em um cenário em que o poder da imagem já não se encontra na eficácia simbólica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicanálise; Corpo; Imagem; ORLAN.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Psicologia, pela Universidade Estadual da Paraíba – Campus I  
E-mail: nayarasattiro@gmail.com

## 1 INTRODUÇÃO

A evidência pulsante do corpo para além do biológico é um fato que remonta às origens e a constituição da psicanálise. Freud compreendeu que os sintomas histéricos tinham menor relação com a fisiologia médica, visto que o uso do discurso médico para a explicação desses sintomas era insuficiente e não atingia o alcance necessário para solucionar a sintoma manifestado no corpo das histéricas. O corpo, para além do orgânico, foi um marco diferencial na obra freudiana que a partir dessa constatação, sustenta uma interrogação e se propõe a escutar a sintomatologia para além da nosografia médica da época. “As histéricas freudianas são chamadas a dizer o que sabem, mas, sobretudo, o que não sabem, para daí produzirem um saber sobre suas manifestações corporais” (MONTEIRO, 2012, p. 33).

Freud (1894-1894), ao tratar um dos seus casos célebres de histeria, o caso clínico da Sra. Emmy Von N, logo no começo da constituição da psicanálise, constata que a causa da paralisia manifesta residia na inacessibilidade de uma das extremidades do corpo, pontuando que o membro paralisado teria relação direta com a lembrança do trauma. Nesse sentido, para Freud (1894- 1894), o sintoma histérico se originaria por meio do recalçamento de uma ideia, uma forma de se defender da cena traumática, que para ele inicialmente de fato teria o acontecido. Posteriormente, Freud abandona a ideia da cena traumática como fato e introduz a fantasia, que resultaria no recalçamento dessa ideia – afeto- que assim persistiria como um “traço mnêmico, resultando em uma inervação sintomática” (FREUD, 1893-1894, p. 27).

Em referência à relação do corpo com os sintomas, Freud demonstrou, ao longo de sua obra, algumas mudanças de entendimentos sobre a questão. Antes de 1920, compreendia que o sintoma, da mesma maneira que o sonho remete à realização de um desejo, cujo caráter, por excelência, é sempre sexual. Nesse período, Freud entendia que, no processo analítico, visava-se tornar consciente o inconsciente, sendo o sintoma, portanto, posto a ser decifrado.

O ponto chave para a mudança do entendimento freudiano sobre essa relação surge na obra *Além do Princípio do Prazer*, de 1920, na qual Freud inaugura o termo “pulsão de morte”. A experiência da clínica, aliada à construção do conceito de pulsão de morte permitiu a Freud perceber uma parte do sintoma que não era

possível decifrar. Anos depois, na sua releitura da obra de Freud, Lacan aponta a parte indecifrável do sintoma, àquilo que é inominável e indizível para o sujeito, o que resta: o real.

A psicanálise, desde a sua invenção por Freud, propõe, pelas palavras escutar o ser que fala acometido de sofrimento psíquico que ressoa no corpo. Com isso, inaugura o termo pulsão, na obra intitulada *As pulsões e suas vicissitudes*, em que vem falar de algo que estaria entre o biológico e o somático:

Se agora nos dedicamos a considerar a vida mental de um ponto de vista biológico, uma pulsão nos aparecera como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcança a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (FREUD, 1915, p. 142-143).

É fato que desde sua constituição, não há análise sem que haja um sujeito sobre a égide da transferência, a utilizar o recurso da linguagem, para falar aquilo que afeta o corpo. Para Guégué (2015), a psicanálise fala do corpo, diferentemente do recurso médico que faz intervenção física no corpo. Constata-se dessa forma, uma inauguração no campo da fala, que desde Freud, sustenta que a fala produz efeitos sobre o corpo. É visto na obra freudiana, todo um esforço para distinguir esse corpo biológico do corpo dito somático, acrescentando que:

Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico [...] o que distingue as pulsões entre si e as dota de propriedades específicas é a sua relação com suas fontes somáticas e seus alvos. A fonte da pulsão é um processo excitatório num órgão, e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico (FREUD, 1901-1905, p. 157-158).

Em *Inibições, sintoma e ansiedade* (1926-1925), Freud enfatiza a relação que se estabelece entre a angústia e o corpo. Enfatizando como tal a angústia afeta o órgão, refere-se a Freud:

A angústia se faz acompanhar de sensações físicas mais ou menos definidas que podem ser referidas a órgãos específicos do corpo [...] Os mais claros e mais frequentes são ligados aos órgãos respiratórios e ao coração. (FREUD, 1925-1926, p. 155-156).

Freud introduz esse corpo pulsante, que foi negligenciado por alguns pós-freudianos, de acordo com Guéguen (2015), estes se preocuparam mais com agressão, frustração e regressão, deixando de lado a descoberta freudiana e sua radicalização no inconsciente. Lacan propõe o que ele mesmo denomina de retorno à obra freudiana, tentando abarcar a sua grande descoberta, a radicalidade do inconsciente. Quanto ao corpo, Lacan (1972-1973), em seu último ensino, retoma a Freud, articulando o acontecimento do corpo através da sua inserção na cadeia dos significantes, o corpo vivo e pulsante.

Forbes (2012) propõe a divisão do ensino de Lacan em dois momentos, primeira e segunda clínica. A primeira clínica de Lacan é caracterizada essencialmente pelo retorno à obra freudiana, em que há uma primazia do Simbólico, que confere o sintoma como sendo uma metáfora. Destaca-se, nesse contexto, o aspecto responsabilizador de um deciframento para alcançar a verdade do sintoma, uma vez que utiliza as estruturas como canais organizadores: neurose, perversão e psicose, que se referem aos modos como o sujeito se organiza diante do Complexo de Édipo.

Para o sujeito que se estrutura na perversão, o meio de negação é o desmentido, possibilitando o retorno no simbólico através do fetiche. No caso do neurótico, aquilo que é negado por meio do recalque tem seu retorno no simbólico em forma de sintoma. Na psicose, o sujeito situa-se preso ao primeiro tempo do edípico, submerso ao desejo materno, não entrando um terceiro que possa funcionar enquanto Nome-do-Pai. O sujeito psicótico, dessa forma, não terá o suporte do simbólico, retornando no real em forma de delírio.

De acordo com Machado (2003) não é possível afirmar com segurança o momento exato da transição entre a primeira e a segunda clínica lacaniana. Sobre o que caracteriza a segunda clínica de Lacan, a autora disserta que a esta clínica não interessa em definir a estrutura em questão, mas a relação do sujeito frente ao gozo. Ademais, esta clínica sustenta-se na primazia do real. O que confere assim uma mudança radical na clínica psicanalítica lacaniana, visto que o sintoma agora deriva essencialmente de uma criação que responde a algo que não funciona, nem pode ser aferido ou modificado: o real (VERAS 2010).

É tratando desse real, que se apresenta como um imperativo nas novas configurações que se apresenta na clínica que Lacan ousa a criar uma nova teoria,

que é acompanhada pela compreensão das novas modalidades, isso impulsiona na criação de neologismo, para dar conta – *falasser* é uma forma de experimentar o inconsciente, que para Lacan (1979) vem a renomear o inconsciente Freudiano. Na medida em que o sujeito do inconsciente é representado de um significante para outro significante (LACAN, 1972-1973, p. 152), ao passo que, referindo-se ao inconsciente como *falasser*, inclui, segundo Miller (2004) acontecimentos no discurso que faz traço, marcando o corpo.

Acerca da relação do sujeito com seu corpo, disserta Lacan (1975):

É preciso sustentar que o homem tem o corpo, isto é, que fala com o seu corpo, ou em outras palavras, que é *falasser* por natureza. Assim, surgido como o cabeça da arte [tête de l'art], ele ao mesmo tempo se desnatura, com o que toma por objetivo, por objetivo da arte [...] (p. 567).

Foi preciso que a arte, ao longo da história, atravessasse diversos momentos e criasse pelos mais diferentes ângulos, as variadas ideias de beleza e suas relações com o corpo, ora levando a uma beleza inalcançável, endeusada e sublime, ora atirando grotesco, ao real.

Na relação intrínseca entre a arte e a psicanálise, percebe-se que a arte, desde Freud, antecede a psicanálise. Naquilo que se refere à arte contemporânea, ela antecipa o objeto e às formas de gozo do seu tempo. Para Pinheiro (2015), a arte vem justamente cavar um vazio, na medida em que tanto para a arte quanto para a psicanálise, há uma via de acesso ao real através do objeto.

O corpo como objeto de arte está presente na obra de ORLAN desde a origem de sua produção artística, que se deu no início nos anos 70. A artista francesa utiliza da imagem do seu próprio corpo para fazer sua arte, criou diversas obras com o uso de imagens, com fotografias, pinturas, esculturas e performances. Na década de 1990, ORLAN passa a utilizar das tecnologias científicas para submeter seu corpo a cirurgias que permitiram à artista lidar com os recortes na própria carne, unindo a arte e o real num estado único e carnal. Dessa maneira, ORLAN passa por diversas modificações no próprio corpo, modificando, também, a sua imagem, lançando sua arte àquilo que a própria artista define como “*ready-made modificado*”.

O *corpus* de análise deste trabalho é constituído pela entrevista realizada por Jacques-Alain Miller à artista francesa ORLAN, no ano de 2008, publicada na Revista da Delegação Paraná-Aleph (MILLER, 2012). No decorrer da análise do

caso são apresentadas transcrições de recortes da fala da artista, essenciais na articulação entre a obra assinalada e a problemática do corpo na psicanálise lacaniana.

Faz-se necessário pontuar que o trabalho consiste em investigar e interrogar o que se apresenta como inominável. Para Lacan (1975-1976) o Real “é sempre um pedaço, um caroço” em torno do qual o *falasser* divaga. A rigor, ele concebe o real, “o real como tal”, como aquilo que “[...] consiste em não se ligar a nada” (LACAN, 1975-1976, p. 120).

## 2 EU/NOME/CORPO/OBRAORLAN<sup>2</sup>

Mireille Suzanne Francette Porte, ORLAN, nascida no dia 30 de maio de 1947, ficou conhecida no mundo através das suas obras-performances, nas quais utiliza o próprio corpo como objeto, por excelência, da sua arte. O corpo está em questão como objeto da sua arte desde seus primeiros trabalhos. Suas primeiras performances artísticas foram na década de 1970, aos seus 23 anos, período em que a artista indicava que a arte era intimamente ligada às ideologias sociais e políticas. Seu trabalho, imerso no seu tempo e à frente dele, dialogou fortemente com o movimento feminista, focando naquilo que tange ao corpo, principalmente ao corpo da mulher.

*“Sou um mulher e uma homem”*

Segundo a própria ORLAN, a faixa “Sou um mulher e uma homem” estava escrita sobre o seu peito nas lutas feministas. No que se refere à relação da sua arte e o contexto social do feminismo, ORLAN esclarece:

Comecei a praticar as ações Orlan-Corpo (*Orlan Corps*), e a fazer performances na rua, considerando que trabalhar sobre o corpo era colocar juntos a intimidade e o social, sendo que as lutas feministas levaram no meio dos problemas históricos e evidências que o corpo é político. Tornei-me cada vez mais feminista, enquanto que dizia que estava antes de mais nada contra todas as discriminações (MILLER, 2012, p. 100-101).

---

<sup>2</sup> Título encontrado no texto de Greco (2008) em seu texto *ORLAN: a carne se faz verbo*, para enfatizar a não separação da obra e do sujeito artista.

Em seu trabalho, a artista questiona as marcas deixadas, ao longo dos tempos, no corpo da mulher, que para ela são as que mais enfrentam as transformações do discurso social, desde a religião até a ascensão das tecnologias médicas. Em entrevista concedida ao psicanalista Jacques-Alain Miller, ORLAN declara que a arte foi explorada pelo universo publicitário, que se apropriou dela para fins de propaganda religiosa (cristã). O que inquietava a artista, nessa época era, principalmente, a posição do corpo da mulher.

As criações artísticas de ORLAN, desde o advento da sua aparição, conversam com os enigmas do corpo, sobretudo, do corpo feminino que se apresenta à artista desde muito cedo como um corpo estranho. Miller (2012) interroga o que há de desconecto no corpo da artista, uma vez que ORLAN ressalta uma relação de exterioridade com o seu corpo, relatando ora como maquinário inapropriado ora como político, mas sempre de maneira a expressar essa exterioridade com o seu corpo e um forte rechaço de seu corpo de mulher. ORLAN relata que quando adolescente houve uma repulsa quanto aos fenômenos que ocorriam com o seu corpo, quando, por exemplo, seus seios começaram a crescer a artista enfatiza: “eu não tinha vontade de ser Mulher” (MILLER 2012, p.116).

Há um rechaço, uma desconexão em ORLAN com a imagem do seu corpo, como se a artista não contasse com significante primordial para unificar a imagem do corpo. Para Miller (2008) a imagem do corpo próprio traduz sempre a relação do sujeito com a castração. Nesse sentido, o suporte fundamental da imagem do outro e da imagem do corpo próprio é o significante primordial – Nome-do-Pai. Algo se apresenta desconexo no corpo de ORLAN, fadado a um gozo que não se introduz no gozo fálico, mas um gozo que a invade completamente, tomando seu corpo e a sua imagem como estranhos.

Ao considerar as imagens atuais, Holguin (2015) esclarece que estas colocam o corpo em evidência ultrapassando assim a barreira da imagem amada, contrariamente ao que postula Lacan (1975-1976), quando pontua a relação de adoração que o *façasse* estabelece com o seu corpo, acreditando que o tem. Holguin (2015) questiona que já não se trata de um corpo adorado, mas de um corpo aberto, o que expõe cada vez mais o resultado fragmentado do corpo, assim como faz a artista.

Musachi (2015) ressalta que o que está em jogo na obra de ORLAN, é, por um lado, a busca de uma identidade, ou seja, uma imagem que faça borda, a esse

corpo que se apresenta desconectado e, por outro lado, uma negação da diferença sexual – *um mulher e uma homem*.

*“Eu dei meu corpo à arte”*

Em sua obra, intitulada *Le baiser de l'artiste* (1977), ORLAN utiliza desses dois estereótipos que, para ela, engendram a mulher, a santa e a puta, para questionar esse corpo político da mulher. A performance contava com uma superfície plana ligada ao chão, uma espécie de palco, que acima dele encontrava-se duas imagens. De um lado, há uma imagem que a artista chamou de Santa ORLAN, a qual se podia comprar uma vela e acendê-la para velar a santa. Do outro lado, havia um busto com a imagem da artista colocado sobre uma superfície intitulada de *ORLAN CORPS*, a qual poderia colocar uma moeda de 5 francos e obter um beijo da artista. Nessa obra, a artista empresta sua boca, sua língua, e começa assim uma série da sua arte a qual empresta o seu corpo, dando no sentido literal da palavra, o seu corpo à arte. A artista enfatiza: “Passo de objeto a sujeito, de sujeito a objeto” (MILLER, 2012, p.105).

Figura 1: O Beijo da Artista



Fonte: <http://www.orlan.eu/biography/>. Acessado em 20/05/2015.

Pouco a pouco, seu trabalho foi atingindo um valor artístico e conceitual diferente daquilo que era produzido no seu tempo, de maneira que pode ser visto como a arte à frente do seu tempo. A arte de ORLAN corresponde a uma enxurrada de imagens, que concernem à imagem da própria artista, utilizando os mais diversos recursos tecnológicos.

A partir da década de 1990, ORLAN inicia performances que rompem com todos os limites entre o corpo e a arte já vistas. Em suas performances a artista utiliza-se de intervenções cirúrgicas, que são intituladas como: *Arte Carnal (Art Charnel, Carnal Art)*, movimento pioneiro na história da arte. Escreve a artista no seu manifesto: “A Arte Carnal é um trabalho de auto-retrato no sentido clássico, mas munido dos recursos tecnológicos que são os do seu tempo”. ORLAN, por meio dos seus trabalhos artísticos, consagrados desde a década de 70 até os dias de hoje, expõe os limites que sua arte é capaz de romper, limites estes que desconstroem e reinventam as fronteiras da própria arte.

Em suas performances cirúrgicas, ORLAN transita pela dramaturgia, levando atores, coreógrafos, músicos e intérpretes para o cenário. Ademais, a artista, enquanto submete-se às cirurgias, apresenta-se diferente daquilo que se espera de um paciente. Os médicos se vestiam de acordo com o tema. A paciente, que seria um objeto na maca, durante o ato cirúrgico, passa a ser a protagonista como ressalta Greco (2005):

Na Arte Carnal não é a estética do corpo que está em jogo ou o resultado da cirurgia, mas o próprio processo cirúrgico. Se o paciente, no ato cirúrgico, se reduz provisoriamente à condição de objeto, na performance cirúrgica de Orlan, o paciente desmistifica o ato cirúrgico, já que muda seu corpo como sujeito da ação em posição de se servir da mestria da Ciência para questionar a própria Ciência (GRECO, 2005, p. 109).

A ideia da artista é manter-se acordada durante toda a performance, tomando anestesia local, em baixa quantidade, garantindo que a mesma não sinta dor durante todo o procedimento cirúrgico. Segundo ORLAN (MILLER, 2012), a dor é um ponto que diferencia a Arte Carnal da *Body Art*, onde os artistas submetem-se à dor e à resistência do corpo. ORLAN refere-se à dor como sendo antiquada. No que tange à existência atual das tecnologias mais avançadas, sobretudo aquelas relacionadas ao setor farmacêutico, a artista francesa declara:

Perdão se devo fazê-los sofrer, mas 'eu não sofro', exceto como vocês, no momento em que vejo as imagens [...] a Arte Carnal acha anacrônica e ridícula o famoso 'tu parirás na dor' [...] agora nós temos a peridural e os múltiplos anestésicos, além dos analgésicos, viva a morfina! Abaixo a dor! (ORLAN apud GRECO 2005, p.110).

As performances são gravadas e até mesmo transmitidas, via satélite. Em *Omniprésence*, 1993, contabilizou-se sua sétima performance cirúrgica. ORLAN contava com recursos tecnológicos que permitiram a transmissão ao vivo, para outros lugares, tais como Toronto e Paris. Nessa transmissão, estavam presentes - situados do outro lado da tela - estudiosos da arte e intelectuais que faziam perguntas para a artista enquanto a mesma era cortada por bisturis. Foi na *Omniprésence* que ORLAN reuniu partes fragmentadas dos rostos de figuras femininas consagradas, da mitologia e da arte, no seu próprio rosto. A artista discorre que a escolha desses fragmentos não teve como critério a beleza dos seus corpos, mas pela figura que cada um representa, enquanto figuras do feminino.

*“Sempre quis que isto estivesse encarnado”*

Fatos bastante comuns durante as performances cirúrgicas de ORLAN são as declamações, por parte da artista, de passagens de livros durante o processo artístico-cirúrgico. Os livros, assim como todos os detalhes das performances, eram escolhidos pela artista. Como maneira de contextualizá-los com as cirurgias, os livros que entravam em cena eram os que se referiam excepcionalmente ao corpo, dentro das perspectivas literária e psicanalítica.

Dentre os autores escolhidos por ORLAN, chamou a atenção a psicanalista francesa Eugénie Lemoine Luccioni, especialmente o capítulo intitulado “A segunda pele”.

Em entrevista (MILLER, 2012), ORLAN fala sobre o texto da psicanalista, frisando que a forma com a qual discorre sobre o corpo a deixou irritada. Na opinião da artista, o texto aliava-se ao pensamento cristão, o qual a artista faz uma forte crítica, que se sustenta na proibição de “tocar a carne”. Partiram daí as suas questões e inquietações, que resultaram no *Le manifest de l'art Chanel*.

Segundo Greco (2005), o texto desencadeou uma incomum “passagem ao ato”. Passar ao ato implica, necessariamente, colocar o corpo em ato, assim o faz a artista, pondo a presença do seu corpo no ato artístico. Parece que a obra de

ORLAN diz muito mais de uma modalidade criacionista do sujeito, que passa pela via do sintoma, e não da sublimação.

Esse sintoma seria uma forma de dar tratamento a Coisa não esvaziada de seu gozo pela castração, uma tentativa de lidar com esse gozo que a invade e, já que possivelmente se está diante da ausência do significante que poderia contê-lo, faz-se aí o uso do recurso da arte (QUINET, 2009). O resultado dessa concepção artística é a performance no real, encarnado na própria carne.

Musachi (2015) ressalta o curioso recurso adotado pela artista nas suas performances cirúrgicas de ler livros cujo tema sempre relaciona ao corpo. O excêntrico recurso da leitura de textos estaria relacionado, segundo a autora, ao saber inconsciente da artista, de que é preciso da linguagem que vem do Outro, esse Outro como portador dos significantes para fazer assim um corpo.

Visto que para Lacan (1977) as palavras fazem corpo, somos seres falados, constituídos por esse Outro que nos vai dando significantes para se fazer um corpo. Miller (2008) observando uma criança em Granada acrescenta que a imagem do próprio corpo é dada primeiramente da imagem do corpo do outro, ou seja, é a partir do corpo do outro que se introduz o gozo do corpo e *lalíngua* para constituir o *falasser*.

*“Rebatizar-me, inventar-me a mim mesma”.*

A psicanálise não só chegará à artista pelo viés da leitura ou do encontro com a autora do livro *La Robe*. ORLAN procurou análise porque a mesma afirmava necessitar – tinha crises de urticárias sobre todo o corpo (MILLER, 2012). Sua análise durou cerca de sete anos e meio e foi a partir do encontro com o analista que a artista construiu um nome. “Esse nome, não católico, efetivamente – de todas as maneiras, não fui batizada, mas tive um nome paterno – é produto de uma psicanálise” (MILLER, 2012, p. 98).

A artista relata em entrevista como se deu a construção do seu nome, ORLAN (grafado desta forma), tal nomeação foi extraída a partir da sua assinatura, derivada do seu nome de registro: Mireille Suzanne Francette Porte. Nomeação essa que se dá na situação de análise:

No transcurso da segunda ou da terceira sessão, esse psicanalista me disse: “dá próxima vez você não me pagará mais com cheque, você me pagará em dinheiro.”... A sessão dava voltas em minha cabeça eu não chegava a entender. Depois deste momento desgastante, justo antes de voltar, fui comprar sapatos, a questão era a de sentir-me cômoda em meus

sapatos (*être bien dans mês pompes*). E no momento em que assino o cheque, vejo o que ele havia visto (ORLAN, 2008, p. 99).

ORLAN continua destacando o momento em que endereça ao Outro da análise a possibilidade de saída da pulsão de morte, a partir da reinvenção do seu nome:

Você sabe, busca-se a assinatura mais bela possível, com a qual alguém vai identificar-se, alguém vai reconhecer-se. Eu havia feito páginas e páginas com diferentes assinaturas, até que encontrei a melhor, aquela à qual me identificava totalmente e que me fazia assinar, porque haviam letras que saltavam de uma maneira muito clara: “morta” (morte)... nem eu mesma havia visto que desde muitos anos eu assinava “morta”. Então, voltei dizendo: “Bem, hoje eu te pago em dinheiro (cash), pois não estarei nunca mais morta.” Comecei a crer na psicanálise e quis encontrar um nome pra mim, rebatizar-me, inventar-me a mim mesma (MILLER, 2012, p.99).

Contudo, a construção de um nome paterno, como pontua a artista, não foi suficiente para que ela se sustente nessa invenção. A continuidade dada foi na carne, no corpo, que a escapa continuamente. Uma vez que para ORLAN, a imagem do corpo próprio não é, para ela uma borda. Através de cirurgias que se transforma em arte, ORLAN se posiciona construindo e reconstruindo na arte a sua própria imagem, *ad infinitum*.

A partir disso, é possível citar o escritor James Joyce, ao que Lacan em seu seminário 23 (1975-1976) apresentará como a escrita funciona de modo a situar o escritor fora do desencadeamento psicótico. Joyce guarda uma particularidade na sua relação com a escrita, quando este não fecha uma data para as suas produções, para que esta escrita seja analisada, ele deixa a possibilidade sempre em aberto. Lacan (1975-1976, p. 161) explica: “[...] Joyce reservou a função de ser seu escabelo. Porque desde o começo, ele quis ser alguém cujo nome, muito precisamente o nome, sobrevivesse como nunca [...]”. Joyce faz o seu nome o seu *sinthoma*.

ORLAN atira a sua imagem, na tentativa de encontrar a consistência de habitar o próprio corpo, passou a incluir o corpo na sua arte, buscando por vários meios “fazer um corpo”, uma imagem, um autorretrato. Na tentativa de atacar o corpo, identifica-se “a favor das sociedades nômades, mutantes e em movimento”, possibilitando, assim, a sua invenção interminável. A artista faz da sua imagem uma série de construções e reconstruções, sem colocar barreiras ou impor restrições. A

invenção da imagem, para ORLAN, é possível através do aparato tecnológico, permitindo as mais diversas formas de montar a sua própria imagem, seja na carne ou nas imagens fotográficas, que permitem à artista moldar o seu rosto em molduras infinitas.

“O verbo e a carne...”.

Quando Lacan introduz a linguística na psicanálise, e, no contexto da época no qual faz toda uma investigação da obra de Saussure, foi no momento em que se encontrava no Simbólico a primazia, o que permitiu articular que o ser humano nasce na linguagem o que vem a postular o inconsciente estruturado como linguagem. Nesse momento do seu ensino, sustentando que: “[...] se o inconsciente não fosse linguagem, não haveria espécie alguma de privilégio, de interesse no que se pode designar, no sentido freudiano, como o inconsciente” (LACAN, 1967, p. 34).

De acordo com Monteiro (2012), Lacan tenta recuperar o valor do que se estrutura sob a égide de Freud, defendendo que linguagem é condição do inconsciente, uma vez que para Lacan sem linguagem não haveria inconsciente.

Quando Lacan introduz o neologismo *lalíngua*, por volta dos anos 60, podemos pensar que o último Lacan traz a todo instante novas construções na sua teoria. É importante frisar, que a primazia já não se encontra, nesse momento, no Simbólico, mas sim, no Real. Para tentar dar conta de uma língua formulada a partir do não representável o que levará o mesmo a nomear como o real da língua.

Podemos dizer que *lalíngua*, por referir-se à parte não representada da língua, é, em última instância, uma “língua de gozo”, ou seja, que não se presta à significação, mas ao que é da satisfação da pulsão, imperando o gozo fora-de-sentido (MONTEIRO, 2012).

[...] alíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de alíngua, essa alíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, alíngua dita materna, e não por nada dita assim (LACAN, 1972-1973, p. 188).

Faz-se necessário, nesse momento, situar a palavra *Sinthoma* (grafada com *th* para diferenciar da palavra sintoma) visto que foi a partir dessa nova concepção que a clínica lacaniana pode tomar novas configurações a partir da introdução de gozo e *lalíngua*, que implica juntar o corpo vivo na redoma dos significantes.

O *Sinthoma* é um termo designado por Lacan (1975) para falar da invenção subjetiva de cada um, através do sintoma como acontecimento de corpo e que enoda os registros: Real, Simbólico e Imaginário. Para Sobral (2008), o registro do Real corresponde ao campo do impossível, o que escapa à significação. O Simbólico seria o campo da linguagem, da lei. O Imaginário corresponde ao campo da imagem, lugar o qual se encontra o eu das identificações. O quarto nó, corresponde ao *sinthoma*, nó que possibilita a singularidade da invenção de cada sujeito. Para Lacan (1975):

Na medida em que o inconsciente se enoda ao *sinthoma*, que é o que há de mais singular no indivíduo, podemos dizer que Joyce, como ele escreveu em algum lugar, identifica-se com o individual. Ele é aquele que privilegia ter chegado ao ponto extremo de encarnar nele o sintoma, através do qual ele escapa de toda morte possível, deixa de se reduzir a uma estrutura [...] (LACAN, 1975-1976, p.).

Nesse momento do seu ensino, o qual toma como ponto de partida o *sinthoma*, Lacan (1975-1976) vai mudar completamente a concepção da clínica das psicoses. Segundo Nieves (2008), é possível situar o estudo da psicose na psicanálise a partir de dois paradigmas: paradigma Schreber e paradigma Joyce.

A partir do paradigma Schreber, caso estudado por Freud (1911) através do livro escrito por Schreber "*Memórias de um doente dos nervos*" (1903), também estudado por Lacan (1955-1956), no Seminário III, intitulado *As Psicoses*. Nesse momento, a psicose era contextualizada a partir da norma neurótica, da norma edípica, pensava-se a psicose como déficit do mito edípico, uma falha nos tempos de Édipo onde o Nome-do-pai não se inscreve, como ordenador. O desencadeamento era considerado, assim, o déficit no simbólico, o surgimento do "Um-pai" onde o sujeito não contava com esse aparato, havendo assim o rompimento do imaginário e a perda da realidade ocorrendo o desencadeamento da psicose.

No que se refere ao *paradigma Joyce*, que se trata de um segundo momento do ensino de Lacan (1975-1976), a psicose deixa de ser vista como um déficit no Édipo e passa a ser mensurada a partir do modo pelo qual o sujeito consegue enlaçar os três registros: Real, Imaginário e Simbólico (agora escrito dessa forma, sinalizando a primazia do registro real). A partir dessa mudança, tomou protagonismo a clínica borromeana. Com a perspectiva borromeana se abrem

possibilidades de tratamentos para as psicoses (NIEVES, 2008). A partir desse momento, portanto, o que vai interessar na clínica é como o sujeito se situa diante das suas possibilidades de gozo.

Interroga-se a partir do paradigma de Joyce, os confrontos da clínica frente ao convite que nos faz Lacan (1975-1976) para não retroceder frente à clínica da psicose, e pensar a clínica a partir desse paradigma. Miller (1996-1988) refere-se a essa nova concepção de pensar a psicose proposta por Lacan como a “clínica diferencial das psicoses”, sustentando que o diagnóstico das psicoses nos orienta na clínica das neuroses, propondo uma clínica que toma como fundamento de que todos deliram, visto que o discurso, independente da estrutura nada mais é do que defesas contra o real que se apresenta para o sujeito.

O presente trabalho propõe investigar a arte de ORLAN não pelo viés que rege a primeira clínica estrutural, sendo razoável admitir que a obra da artista francesa, por si só, coloca-se na perspectiva da segunda clínica, que não se prende às estruturas clínicas, mas busca enxergar a relação do sujeito com a sua invenção frente ao real.

O que ORLAN faz, na verdade, é uma possível tentativa de construir o seu autorretrato, a imagem do corpo próprio, uma imagem que unifique, que faça borda a esse corpo fragmentado que apresenta-se na sua fala como algo externo a ela. Mesmo com as inúmeras transformações, tanto na carne como na imagem, esse corpo permanece estranho, e segue a modificá-lo, identificando-se com as sociedades nômades para justificar a sua incoerência em ter o corpo e adorá-lo, colocando o seu corpo a modificações intermináveis. Lacan em seu seminário 23 discorre o que concerne ao ter o corpo e adorá-lo:

O falasser adora o seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é a única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante (LACAN, 1975-1976, p.64).

Parece que a artista não consegue dar essa consistência mental ao seu corpo, o que fica ainda mais evidente quando ORLAN lança esse corpo na arte sem menor barreira do dentro de do fora. Para Lacan (1975-1976), ainda no seminário 23, a consistência seria o que “mantém junto” simbolizada como a superfície, a pele, por exemplo, é pela pele que sentimos o corpo como consistência, uma borda que delimita o dentro e o fora.

Na medida em que o ser falante crê que tem o corpo estabelece uma relação de adoração, por ser essa única consistência, sobretudo, mental (LACAN, 1975-1976, p. 64), há uma incoerência, poderíamos pensar no que concerne à crença de ter o corpo para ORLAN, uma vez que seu corpo não é para ela uma consistência, o que faz com que esse corpo que para o *fa-lasser*, escapa o tempo todo, para ORLAN, é externo. Fazendo da arte uma possibilidade, um discurso possível para o que se apresenta desconectado no seu corpo, apresente-se como o “entre” possibilitando à artista fazer um corpo, tão somente, pela arte.

A arte possibilita uma excêntrica suplência, que passa pelas imagens infinitas na própria carne para tentar dar conta da inconstância que apresenta para ela a sua própria imagem, permitindo que seja aberta e mutável.

“O belo e o feio, o bem e o mal...”.

A arte de ORLAN caminha a contramão daquilo que, ao longo da história da arte, se afirma como o belo. Lacan (1960), em seu seminário *A Ética da Psicanálise* discorre a função singular do belo, pondo este como a última barreira que nos separa da coisa *Das ding*. “O Belo tem a sua função de cobrir de velar o que se apresenta como a podridão da vida” (LACAN, 1960, p. 276).

Os objetos da arte contemporânea conseguiram romper estruturas tradicionais, visto que, a arte por muito tempo teve seu movimento entrelaçado com a bela forma e a unificação, configurando um sentido sublime. Ao passo que a arte contemporânea traz em seu objeto da arte uma nova concepção artística que refaz as ideias da arte como véu que serve para encobrir o horror da pulsão destrutiva, e que cada vez mais se relaciona com o fora de sentido.

ORLAN denuncia na sua arte, esse novo estatuto, colocando-se como objeto da própria arte a ser esculpida, desvelando-se, a artista redefiniu o próprio objeto da arte, sendo este a sua carne e a sua subjetividade, não há, assim, a separação entre o corpo da artista e o objeto da sua arte.

Brousse (2008) considera que ao longo do tempo a arte rompe com vários paradigmas, posto que o artista traz na arte os modos de gozo da sua época, rompendo, radicalmente com a barreira do belo, como também, outras barreiras (BROUSSE, 2008, p. 175-176):

- 1- A barreira entre o corpo, no sentido da imagem global, pivô da dimensão do imaginário e o organismo, pivô da dimensão do real;

- 2- A barreira do dentro-fora que aí é correlacionada, abolida tanto em relação ao espaço em que são situadas as obras quanto o interior-exterior do corpo, o íntimo e o não íntimo, a subjetividade e a objetividade. Essa abolição tem um efeito dinamite sobre as diferentes versões do discurso do mestre, particularmente sobre aquele que se inspira no discurso da ciência. Disso resulta que a arte contemporânea é uma máquina de guerra contra a psicologia, ao mesmo tempo em que a psicanálise;
- 3- A barreira entre o sentido próprio e o sentido figurado, o que produz um efeito de interpretação metafórica cujo valor ético é buscado pelo artista, mas também um efeito “psicose”;
- 4- A barreira entre símbolo e referente, produzindo um entrecruzamento entre simbólico e real, de tal modo que o efeito produzido é do tipo “índice levantado” e não explicação;
- 5- A barreira entre significante e semblante, produzindo um entrecruzamento no interior do simbólico;
- 6- A barreira entre o objeto da arte e objeto comum, manifesta na diversificação dos modos de fazer da arte como na natureza dos objetos, produzindo um entrecruzamento entre objetividade e objetividade no sentido que Lacan dá a esse termo no seminário *A Angústia*”.

A autora questiona o que seria, nesse sentido, o objeto da arte contemporânea, articulando que esse corresponde ao objeto que está fora de sentido, foge a qualquer ordenador fálico, apresentando uma ruptura com o que concerne ao sentido. O que a mesma pontua como tendo a arte contemporânea um *efeito psicose*, que para ela “a única consistência que essa arte toma é a consistência irônica, toma o viés de uma metonímia aleatória, aproximando-se da *lalíngua com o inconsciente real*” (BROUSSE, 2008, p. 177).

Encontra-se, na arte, o *objeto a tal qual* Lacan o formula como objeto causa, mas também como objeto caído. A autora reconhece que, por esse lastro de real que a arte contemporânea porta, esta se aproxima do último ensino de Lacan, uma vez que este também se distancia da relação metafórica, do sentido. Nas palavras de Brousse (2008):

A arte deixou para trás o sentido que a representação ordenava e que as três dimensões (imaginário, simbólico e real) nela se encontram modificadas. O objeto da arte não está mais em uma relação metafórica

com o sentido e, portanto em ruptura com a realidade: Ela é Real (BROUSSE, 2008, p.176).

Para que se possa compreender a peculiaridade do *objeto a* lacaniano e o que difere do objeto comum, é preciso lançar-se ao exemplo dado por Brousse (2014), a autora faz uma interessante alusão entre *objeto a* de Lacan e o cabelo, afirmando que o cabelo dentro da sua imagem unificada, dentro da imagem corporal, assume um lugar de importância. No entanto, no momento em que se visualiza o cabelo fora da imagem do corpo – a autora dá como exemplo o cabelo caído no ralo – essa imagem causa repulsa. Ou seja, quando o objeto não compõe uma imagem unificada, quando está fora do corpo assume o seu valor de real. Brousse (2008) sustenta que o objeto da arte contemporânea, pode “ser: voz, excrementos, vestígio e resto é em si o *objeto a* de Lacan, pelo efeito que produz no *falasser*” (BROUSSE, 2008, p. 175).

Em *Arte Carnal*, o pós-cirúrgico também entra em cena, ORLAN separa o material tirado do seu corpo, “o seus restos carnis e faz disso pequenos relicários, onde escreve: este é o meu corpo” (MUSACHI, 2015). Expõe seus restos de pele, algodão e outros materiais utilizados em suas performances cirúrgicas, colocando seu corpo à arte. Daí se infere que é esse o valor dos objetos da arte contemporânea. Trata-se do valor de objeto enquanto resto real, não passando pelas leis da significação, sem compor uma imagem fálica e compositora do corpo, mas uma imagem do vazio, fora da unificação. Situa-se, dessa maneira, no ilimitado gozo.

É fundamental discutir as ideias do belo na arte a partir dos conceitos de Sublimação e Escabelo. Sublimar diz respeito à libido objetal e consiste no fato da pulsão se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade sexual (FREUD, 1914, p, 111), sendo essa uma saída, um recurso neurótico. O conceito de escabelo é articulado em Miller (2015), tomando emprestado o conceito designado por Lacan ao falar de Joyce, para quem o Escabelo é aquilo sobre o qual o *falasser* se ergue, permitindo que este se eleve à dignidade a Coisa.

O Escabelo, para Miller (2015), corresponde à Sublimação, quando esta se situa ao lado do gozo da fala, que inclui o sentido. Entretanto, o gozo do *sinthoma* não inclui o sentido, estando ligado ao gozo do corpo. A obra de ORLAN não se constrói para a bela imagem, nem tampouco sua arte é feita para sublimar, ou para

encobrir o caótico do organismo enquanto real, mas confere um lugar que ultrapassa a barreira do belo e atira o corpo, na sua crueza, desvelado. Esse é o estatuto do objeto de arte contemporânea. Contudo, nenhum artista até agora atingiu a esse estatuto tal qual ORLAN o fez, personificando o real na medida em que ele o é, impossível de significação, na carne.

Tal Real, que Lacan (1972-1973) trata como sendo um mistério do corpo, um mistério do inconsciente. Na arte, sempre há aquilo que não pode ser visto, e nem sempre de fácil transmissão. O enigma, tal como se apresenta o corpo para o ser falante. Apesar das discussões acerca do caráter pessoal na arte de ORLAN, sobre sua subjetividade e se esta arte seria o seu *sinthoma* ou seu escabelo. A arte de ORLAN ultrapassa as barreiras, rediscute objeto da arte e qual o seu valor artístico, além das relações do sujeito contemporâneo com o gozo. Para Lacan (1975), aquilo que nos dá acesso ao artista é o lugar do que não pode ser visto – e resta ainda nomeá-lo.

Figura 2: *Omniprésence*, 1993.



Fonte: <http://www.orlan.eu/biography/>. Acessado em 20/05/2015.

### 3 O CORPO, A IMAGEM E CONTEMPORANEIDADE

Lacan (1948-1949) retoma, relendo a obra freudiana, as concepções do corpo na sua elucubração da teoria do estágio do espelho, para situar que o corpo é dado pela imagem. Imagem essa, que assim sendo, representada pela aquisição da imagem do Outro através da mediação simbólica (GUÉGUEN,2015). É no estágio do

espelho que Lacan (1948-1949) vai sustentar a interrogação entre imagem e real, tomando pois a elaboração da criança situada em frente ao espelho, apontando, que a criança em uma fase bem inicial enfrenta sensações que residem consequências no real, “a criança experimenta sensações múltiplas, sem unidade, nomeadas por Lacan de corpo fragmentado [...] trata-se então de um conjunto caótico de sensações orgânicas” (BROUSSE, 2014, p.3).

Podemos articular a partir de Miller (2008), observando também uma criança em Granada, percebe que o corpo da criança, nesse estágio inicial, corresponde a um conjunto sensações orgânicas, que goza de sua totalidade. Uma vez que é preciso primeiro o reconhecimento do corpo do outro para fazer a imagem do corpo próprio – uma imagem própria unificante, que vela o caótico do organismo. Nesse sentido, é preciso do corpo do outro para fazer um corpo. Ressalta Brousse (2014) sobre a interlocução entre o real do corpo, fragmentado e a imagem unificante, só é possível na medida em que há uma mediação da palavra. Assim, é estabelecida uma imagem que confere ao *falasser* a consistência mental do corpo (LACAN, 1975-1976, p. 64).

De acordo com Mandil (2015), em seu texto *Parlêtre e consistência corporal*, o corpo falante é marcado, na verdade, pela inconsistência e a partir daí estaria à raiz do imaginário, na medida em que o *falasser* crê na consistência que é imaginária, de que tem o corpo. A psicose traz a luz essa inconsistência a qual Mandil (2015) faz referência em seu texto, visto que ao sujeito psicótico no momento do desencadeamento desenlaça o Imaginário (Nieves, 2008), impossibilitando o mesmo dar consistência ao corpo, uma vez que ela é Imaginária. Lacan (1975-1976), no seu seminário 23, sustenta que a estrutura psíquica do escritor Joyce é a esquizofrenia, amarrada por um *sinthoma* que faz suplência nesse Real e Imaginário. Contudo, em *Finnegans Wake*, como destaca Lacan, o corpo de Joyce, em um dado momento deixa-se cair como uma casca.

A união entre corpo fragmentado e imagem unificada, conferida pela mediação dada pela palavra, nunca é inteira para o sujeito, independentemente da estrutura, uma vez que o corpo “sempre escapa, impedindo a harmonia da junção dos registros simbólico, imaginário e real” (NUNES, 2015, p.2). O corpo falante é um mistério, assim situa Lacan (1972-1973), no seu seminário, *Mais, ainda, partiremos*, pois a investigar esse mistério, que para ele encontra-se no equívoco entre o real e o imaginário. Lacan (1975-1976) enfatiza que o ser falante estabelece uma relação

com o corpo, situando que este tem o corpo. Bassols (2015) articula a esse equívoco entre real e imaginário, na constituição do estatuto do corpo falante, para dar conta da relação do “ter” um corpo, disserta:

O falante é... uma abstração que nada tem a ver com a estranheza do que chamamos o corpo falante. Melhor seria partir da premissa heideggeriana ainda que seja para retificá-la depois: é a fala mesma que fala, aquela que fala em um corpo que não é da ordem do ser e sim do ter. Não se chega a ter um corpo falante por um processo evolutivo senão através de uma experiência na qual está implicado o gozo, a satisfação da pulsão. O corpo falante aparece como um corpo falado, entre o mistério do inconsciente e a evidência do corpo da imagem. (BASSOLS, 2015)

O século XXI tem mostrado, através da popularização das mídias sociais, a relação que o *falasser* estabelece com as imagens, ficando enredado ao campo visual, numa dinâmica que nos permite induzir que a linguagem que possui o maior alcance nos tempos de hoje é construída, não pela mediação simbólica, mas no campo que concerne cada vez mais à imagem. A imagem que desvenda o Real vem gradualmente tomando espaço nas relações do *falasser*.

Lacan, questionando o estatuto do inconsciente, como real na medida em que esse toma o equívoco entre real e imaginário, em suas palavras:

Trata-se de situar o que o inconsciente tem a ver como o real, o real do inconsciente, se o inconsciente for real. Como saber se o inconsciente é real ou imaginário? É efetivamente a questão. Ele participa de um equívoco entre os dois (LACAN, 1975-1976, pp:98).

Dessa maneira, o sujeito contemporâneo é mediado por esse equívoco entre o real e imaginário, o que dá ao estatuto da imagem enquanto real. A clínica psicanalítica interroga-se cada vez mais quanto às novas modalidades de gozo do sujeito contemporâneo, em um cenário em que o poder da imagem já não se encontra na eficácia simbólica e sim enquanto real.

Brousse (2014) ressalta que o que interessa a Lacan é justamente a imagem que tem o estatuto de real. Diferenciando o imaginário do campo da imaginação, apontando que cada vez mais a imagem toma esse lugar de imagem como real, trazendo uma perspectiva em que há um poder da imagem como real, um real que é, por ser, inominável. Para Nunes (2015) desde a perspectiva do real, há uma parcela de gozo que não passa pela ordem simbólica e que não se pacifica com a imagem unificada, narcísica, essa parcela configura segundo a autora, o gozo opaco

do *sinthoma*. Assim, essa nova maneira de lidar com o real está atrelada à forma singular que cada sujeito possui em lidar com o seu corpo e *sinthoma*.

Em termos, o sujeito atual, no momento em que expõe de forma quase total o íntimo do seu corpo, está também reinventando a forma de lidar com o gozo, sobretudo, o gozo corpo e os novos sintomas. Sobre a maneira de pensar o sintoma frente a essa nova relação do sujeito com a imagem, Oliveira (2012) disserta:

O sintoma passa a ser pensado, menos como uma mensagem endereçada ao Outro, que integra a pulsão em um esquema de comunicação, e mais como o que veicula um gozo que não inclui o Outro, ou seja, como uma cifra de gozo que, situada para além de seu efeito semântico, "se basta" cujo destinatário é o corpo próprio do sujeito (Oliveira, 2012, p. 3).

O avanço das tecnologias tem possibilitado uma nova relação do sujeito com seu corpo. Nunes (2015) enfatiza que há uma oferta de objetos na contemporaneidade, que tenta fazer uma adequação entre a imagem e corpo, uma promessa de um corpo perfeito entre imagem em corpo manipulado no organismo, como cirurgias estéticas por exemplo.

Assim faz ORLAN, não pela estética, mas uma tentativa em adequar a imagem e corpo pelo viés do recorte na carne, só conseguindo imaginariamente essa união através da manipulação do organismo. Usando a arte e as tecnologias científicas para fazer essa incomum suplência dando destinos excêntricos ao seu corpo.

A obra de ORLAN tende a atingir a crueza do Real, o corpo desvelado em carne e a partir dessa fazer-se um corpo. Para Greco (2005), a artista francesa, só consegue dá esse corpo através do organismo tal como ele é, caótico e não pelo símbolo. Na sua arte, propõe a artista uma mutável construção da sua imagem, para lidar com esse corpo que fragmentado e sem consistência. A artista tenta por via artística, fazer essa amarração, que se apresenta como suplência ao *sinthoma*, na sua tentativa habitar o corpo, subvertendo a concepção cristã que ressalta: "Verbo que se faz carne, passando para a carne que se faz verbo" (GRECO, 2005, p. 110).

ORLAN não apenas tenta habitar o corpo e fazer essa equivalência corpo e organismo, mas também atira a sua imagem ao caótico, ao seu véu - sem a pele. A pele no decorrer da sua obra denota certa particularidade, uma vez que para Lacan (1975-1976) a pele é para o ser falante como uma consistência - o que faz borda, e está na superfície, supondo um limite do que está dentro e o que está fora do corpo.

A pele para na obra/ORLAN não está posto como um limite, uma castração, uma vez que sua obra é um constante convite a olhar sobre a superfície, esse corpo aberto. É visto inclusive, que se constata essa incoerência que levou a artista a submeter-se por recortes na carne a partir da leitura do livro *La Robe*, especificamente o capítulo 2 dessa obra, que curiosamente intitula-se *A segunda pele*.

Em 2013, a artista fez uma sequência de performances, expondo a imagem interna do corpo. O que chama atenção nessa *performance*, a qual a artista intitula “A liberdade esfolada nos dois corpos de ORLAN” (*La liberté em écorchée et deux ORLAN COPS*), é o fato de ORLAN trazer literalmente a imagem caótica do corpo (interno) em movimento. Nesta, ORLAN conta com apresentação, em vídeo, de uma sequência de imagens em câmera lenta, apresentando o seu corpo na sua unidade, longe de ser unificante - sem pele.

Há na obra de ORLAN uma exposição do corpo fragmentada e as suas imagens, que para Brousse (2014), a explosão do laço entre imagem e o caos orgânico do corpo pode ter consequências, tanto na psicose quanto na neurose. ORLAN tenta dar consistência ao corpo pelo viés anatômico, como se anatomia pudesse vir a revestir o corpo, tentando fazer da carne o corpo, quando na verdade se faz o corpo para além da anatomia dos corpos, isso é o que a psicanálise vem postular desde Freud ao introduzir a escuta psicanalítica para tratar o corpo além da instrumentalização médica.

A teoria psicanalítica tomou bastante sustento nas criações artísticas, de Freud a Lacan. Desde sempre a psicanálise toma a arte como precedente quanto à evolução dos estatutos dos objetos na cultura, conforme leciona Brousse (2008). Da inter-relação entre a arte e a psicanálise, surgem maneiras diferentes de articular o gozo e a linguagem (Caldas, 2012). A arte torna-se imprescindível para a psicanálise, disserta Caldas (2012) articulando como epicentro dessa relação à linguagem:

Na verdade, tanto a psicanálise como a arte se valem da linguagem como instrumento de trabalho. Produzem interpretações que parte da linguagem de seu tempo apontando nela algo além do que se convencionou. Quanto a isso, ambas funcionam como analistas. A linguagem, no entanto, se transforma e se modifica o que implica que também as interpretações se renovam. Assim, tanto o objeto de arte como o objeto em causa em uma análise são produtos da língua em seus limites e suas invenções; ambos revelam a verdade de seu tempo e o gozo que escapa aos discursos pactuados da época (CALDAS, 2012).

A arte toca numa questão fundamental para a psicanálise: a produção de um objeto com resultados de um novo arranjo da linguagem com o gozo (Caldas, 2012). É possível reconhecer, hoje, a existência de um gozo que não passa pela ordem simbólica, um gozo que não passa pelo engodo das palavras. Trata-se da primazia do gozo pela imagem. Miller (2013) destaca o gozo com real, sendo uma parcela da libido. Assim, relaciona que essa situação somente é possível no encontro do corpo com o significante:

O gozo é o que, da libido, é real. É produto de um encontro aleatório do corpo com o significante. Esse encontro mortifica o corpo, mas também recorta uma parcela de carne cuja palpitação anima todo o universo mental. O universo mental faz-se não refretar, indefinidamente, a carne palpitante a partir das mais carnavalescas maneiras e a dilata até proporcionar-lhe a forma articulada dessa ficção maior que chamamos campo do Outro. (Miller 2013).

As performances de ORLAN vão de acordo com o que a artista defende, em discurso, sobre a avalanche de imagens, que ultrapassam a barreira do íntimo. O viés a que se propõe este trabalho encontra-se não na ideia de propor uma interpretação da artista. O que verdadeiramente interessa, para esta discussão, é o que, na arte de ORLAN, pode-se extrair para a compreensão do sujeito contemporâneo e sua relação com a imagem e corpo. Pensar as possibilidades que cada sujeito encontra diante do enigma do corpo, na atualidade onde o recurso pela via simbólica já não se encontra como antes.

Tendo em vista que a saída que ORLAN e sua singularidade Greco (2005), referindo-se a ORLAN, discute:

Ao se mostrar, não é mais uma paciente ou performer, mas algo inusitado, que não estava previamente inscrito: uma santa, uma imagem bizarra, uma nova modalidade de gozo, uma auto-hibridação, um auto-engendramento, um *sinthoma*: a imagem encarnada d'A mulher, numa forma de suplência que transmite um estranho êxtase do vazio (GRECO, 2005, p. 110).

Greco (2005) utiliza o termo suplência, não por acaso, uma vez que esta pode permitir uma conexão com a vida, como no caso de Joyce, que prescindiu da significação fálica. Trata-se, então, na suplência, de um "*sinthoma*" (ALVARENGA, 2000, pp:18), dado que de alguma forma a artista faz uma amarração pelo viés da arte, para dar conta desse corpo, ainda quanto a suplência tal qual explana Sobral (2008):

Suplência é um termo utilizado por Lacan de diferentes formas ao longo do seu ensino. Dos anos 50 aos anos 70, do Simbólico ao Real, do Nome-do-Pai aos nomes-do-pai, o termo suplência sai do estatuto de sintoma assumindo o de sintoma. No sentido do dicionário suplência significa ação de suprir, de substituir; qualidade ou cargo de suplente. Em Uma Questão preliminar a todo tratamento possível da psicose, Lacan (1966/1998) utiliza o termo suprir, pela primeira vez, referindo-se a uma possibilidade de substituição ao lugar vazio deixado pela forclusão do Nome-do-Pai, na psicose (SOBRAL, 2008, p. 27).

A arte de ORLAN, por dialogar com o sujeito contemporâneo, no sentido em que ambos já não procuram a via simbólica, expõe a imagem do corpo, ainda que para isso a artista recorte a carne, desconstruindo e reconstruindo, literalmente, a sua imagem lançando ao infinito. A artista encontra, tão somente na arte, a possibilidade de fazer um corpo, imagens que faz uma excêntrica borda ao real.

Em suas palavras, a artista esclarece:

Toda imagem de mim mesma é falsa, seja a presença carnal ou verbal. Toda representação é insuficiente, mas não produzir nenhuma seria pior. Seria ser sem figura, sem imagem, sem representação e não é (visage) nem a caracterização (visagéité), nem a descaracterização (dévisagéité) que me salvam.[...] Para mim, o que conta é girar ao redor destas imagens possíveis, faze-las surgir, Tateando, sempre assombrada da visão do que poderiam ser em si mesma e desta matéria de ser. E isto seja qual for a imagem. Estas imagens são sempre de uma inquietante estranheza. [...] No decorrer de tudo, minha obra é uma série de imagens minhas, uma quantidade infinita de fotos, um fluxo, uma explosão, uma hemorragia, um ossário como tal foto, uma disenteria de imagens (MILLER, 2012, p.113).

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O corpo marca uma entrada na concepção psicanalítica, desde a sua constituição até o que se postula como o último ensino de Lacan. O sintoma acometido no corpo das histéricas assinala uma importante divisão no que corresponde a anatomia médica, visto que esta era insuficiente ao tratamento das histerias da época, impulsionando Freud em sua descoberta que rege uma radicalidade no inconsciente e abre um campo para a invenção de uma prática que infere no corpo a partir das palavras, desvanece os sintomas.

O percurso do trabalho, no que se refere ao corpo e a imagem segue pelo caminho deixado por Freud, trilhado com a bússola das indicações do ensino de Lacan e da orientação dada por Jacques-Alain Miller, um passeio das pulsões

sexuais, ao gozo do corpo que introduz na cadeia dos significantes o corpo vivo e pulsante até chegar o corpo que serve para falar.

A arte sempre à frente da psicanálise nos convoca a pensar os modos com o qual o sujeito se relaciona com os objetos do seu tempo, como também, as possibilidades do sujeito frente às modalidades de gozo da sua época. O artista contemporâneo demonstra por vezes ausência crescente da primazia do simbólico e o que impera, através da criação artística é o gozo sem palavras, o que Lacan vem discutir como o gozo que não passa pela mediação simbólica, mas que assume um acesso desvelado ao real.

O saber fazer artístico, nos mostra como o sujeito, de maneira singular e aguda encontra saídas para esse encontro com o inominável. O que nos faz pensar que a arte antes fonte para encobrir a catástrofe das pulsões destrutivas como aponta Freud, regida pela possibilidade sublimatória, hoje não se apresenta como uma forma de encobrir, mas atira-se ao sem véu.

ORLAN, a artista que fez mover ao longo desse trabalho, a interrogação do corpo e da imagem na psicanálise de orientação lacaniana, traz na sua arte um impasse na construção de uma imagem do seu próprio corpo, personificado na fala da própria artista, como externo. Indica-nos Lacan (1975-1976) que a possibilidade de ter um corpo é que se pode situa-lo como externo, uma vez que o corpo escapa ao *fallasser*, contudo, ele crê imaginariamente que o tem.

Ao que se apresenta como uma *errância* na consistência do corpo, visto que só pela via da criação da arte, que a mesma consegue fazer um corpo, um laço que sustenta no discurso artístico, a inconsistência do seu corpo que a invade, atirando a esse corpo imagens e molduras infinitas na carne. ORLAN tenta dar tratamento pela carne ao que está desconecto entre ela e o corpo, “tornando-se a sua produção” (MILLER, 2012, p.109).

## **ABSTRACT**

This work intends to question the body and the image status, and its views on Lacan's psychoanalysis. We used the work of the French artist ORLAN, whose art object is her own body. We sought in this article, study the body status, as it is proposed by Lacan (1973) referring to the individual as a *parlêtre*, to articulate the relationship between knowledge and enjoyment, which includes the living body in the dome of significant, as well as, the relationship between this body and image status and the object status in contemporary art. We started with Lacan's theory, and as Lacan did himself, we return to Freud's work, which is crucial in the distinction of the body for psychoanalysis. In ORLAN's art we find the particular invention of the artist in the construction of a body and images, and her relationship with the art object: her body. Therefore, we interrogate the new forms of enjoyment of the contemporary subject, in a scenario where the power of the image is no longer in symbolic efficacy.

**KEYWORDS:** Psychoanalysis; Body; Image; ORLAN.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Elisa. *Estabilizações*. In: Curinga, Minas Gerais, 2000, n.14, p. 18-23.

BASSOLS, Miquel. **Conhecer seu sintoma?**. O inconsciente e o corpo falante, 2015. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/>>. Acesso em: 25 de Setembro de 2015.

BASSOLS, Miquel. **Corpo da imagem e corpo falante**. O inconsciente e o corpo falante, 2015. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/>>. Acesso em: 20 de Setembro de 2015.

BASSOLS, Miquel. **O Império das Imagens e o Gozo do Corpo Falante**. O Império das Imagens, 2015. Disponível em: <<http://oimperiodasimagens.com.br/pt/faq-items/o-imperio-das-imagens-e-o-gozo-do-corpo-falante-miquel-bassols/>>. Acesso em: 18 de abril de 2015.

BROUSSE, Marie-Hélène. **Corpos lacanianos**: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. Opção lacaniana online nova série. v. 5. n. 15. p. 01-17. Novembro de 2014. ISSN: 2177-2673.

BROUSSE, Marie-Hélène. **O objeto de arte na época do fim do belo**: do objeto ao abjeto. Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. n. 52. p. 173-177. Setembro de 2008.

CALDAS, Heloisa. **Uma caligrafia cinematográfica**: Sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise. Escola Brasileira de Psicanálise, 2012. Disponível em: <<http://ebp.org.br/wp-content/uploads/2012/08/Uma-caligrafia-cinematogr%C3%A1fica.-Heloisa-Caldas2.pdf>>. Acesso em: 05 de Abril de 2015.

COUY, V. B. **Perdão se devo fazê-los sofrer**: arte carnal de Orlan. Travessias (UNIOESTE.Online), v. 4, p. 1-20, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2994/2343>>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

COTTET, Serge. **As referências freudianas sobre o corpo**. O inconsciente e o corpo falante, 2015. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/>>. Acesso em: 20 de Setembro de 2015.

DAFUNCHIO, Nieves Soria. **De las condiciones lógicas para el arribo al paradigma Joyce**. In: \_\_\_\_\_. Confines de las psicosis. 1ª. ed. Buenos Aires: Del Bucle, 2008. pp. 37-58.

DAFUNCHIO, Nieves Soria. **La estrutura psicótica y su posible tratamiento**. In: \_\_\_\_\_. Confines de las psicosis. 1ª. ed. Buenos Aires: Del Bucle, 2008. pp. 59-75.

FORBES, Jorge. **Inconsciente e responsabilidade**: psicanálise do século XXI. Barueri, SP: Manole, 2012.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. [tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria** (1893-184). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. [tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Inibições, sintomas e ansiedade** (1926 [1925]). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. [tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia** (dementia paranoides) (1911). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. [tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e suas vicissitudes** (1915). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. [tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (1901-1905). In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. [tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GALLO, Hector. **O império das imagens**. O Império das Imagens, 2015. Disponível em: <<http://oimperiodasimagens.com.br/pt/faq-items/o-imperio-das-imagens-hector-gallo/>>. Acesso em: 02 de maio de 2015.

GRECO, Musso Garcia. **ORLAN**: a carne se faz verbo. In: OPÇÃO LACANIANA: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Nº 43. Maio de 2005.

GUÉGUEN, Pierre-Gilles. **O escabelo e o sinthoma**. O inconsciente e o corpo falante, 2015. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/>>. Acesso em: 30 de Setembro de 2015.

GUÉGUEN, Pierre-Gilles. **O corpo falante e suas pulsões no século XXI**. O inconsciente e o corpo falante, 2015. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/>>. Acesso em: 20 de Setembro de 2015.

HOLGUIN, Clara M. **O segredo da imagem**. O Império das Imagens, 2015. Disponível em: <<http://oimperiodasimagens.com.br/pt/faq-itens/o-segredo-da-imagem-clara-m-holguin/>>. Acesso em: 12 de junho de 2015.

LACAN, Jacques. **Considerações sobre a histeria**, 1977. Opção Lacaniana, n: 50 São Paulo, dezembro, 2007. pp. 17-22. Tradução.: Manoel Barros Motta.

LACAN, Jacques. **Joyce, o Sintoma**. In: \_\_\_\_\_. Outros escritos. [tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles]. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Maurice Merleau-Ponty**. In: \_\_\_\_\_. Outros escritos. [tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles]. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **O aturdido**. In: \_\_\_\_\_. Outros escritos. [tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles]. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 3**: as psicoses, 1955-1956. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [versão brasileira de Aluisio Menezes]. Rio de Janeiro: Jahar, 2010.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10**: a angústia, 1962-1963. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [tradução de Vera Ribeiro; versão final de Angelina Harari; preparação de texto de André Telles]. Rio de Janeiro: Jahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20**: mais, ainda, 1972-1973. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [versão brasileira de M. D. Magno]. Rio de Janeiro: Jahar, 2008

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23**: o sinthoma, 1975-1976. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [tradução Sergio Laia; revisão André Telles]. Rio de Janeiro: Jahar, 2007.

LACAN, Jacques. **Televisão**. In: \_\_\_\_\_. Outros escritos. [tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles]. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. **Biologia lacaniana e acontecimentos de corpo**. In: OPÇÃO LACANIANA: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Nº 41. Dezembro de 2004.

Miller, Jacques-Alain. **A imagem do corpo em psicanálise**. In: OPÇÃO LACANIANA: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Nº 52. Setembro de 2008.

Miller, Jacques-Alain. **Clínica irônica**. In Matemias I, 1996-1988. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 190.

MILLER, Jacques-Alain. **Falar com seu corpo**. In: OPÇÃO LACANIANA: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Nº 66. Agosto de 2013.

MILLER, Jacques-Alain. **Impõe sua oportunidade, alcança sua felicidade, arrisque-se**: Iniciação aos mistérios de Orlan. In: GALESI, Zelma A. O Real da Ciência e o Real da Psicanálise. ALEPH: Revista da Delegação Paraná da Escola Brasileira de Psicanálise. Nº 03. Curitiba, PR: EBP, 2012. pp. 97-121.

MILLER, Jacques. **O inconsciente e o corpo falante**. [Versão estabelecida por Anne-Charlotte Gauthier, Ève Miller-Rose e Guy Briole. Texto oral, não revisto pelo autor]. Versão de 30.09.2014. [Versão no idioma original: L'inconscient et le corps parlant (Francês). Tradução para o português: Vera Avellar Riberio; Revisão do português: Marcus André Viera.] Disponível em: <<http://www.wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=1&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=9/>>. Acesso em: 10 de Junho de 2015.

MONTEIRO, Cleide Pereira. **A noção de *lalíngua*: uma contribuição da psicanálise lacaniana à concepção de língua**. Disponível em: <[http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images\\_pdf\\_Cleide.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_pdf_Cleide.pdf) />. Acesso em 03 de Junho de 2015.

MUSACHI, Baianca. **Orlan: um nome, uma obra para uma singular experiência corporal**. Disponível em: <<http://leonardocr93.wix.com/jornadas2015ebpsp#!orlan--um-nome--uma-obra-para-uma-singul/qdyge> />. Acesso em: 20 de Outubro de 2015.

NUNES, Laureci. **O corpo que se tem e o que se escapa**. Disponível em: <[http://www.ebpsc.com.br/wordpress/wp-content/uploads/o\\_corpo\\_que\\_se\\_tem\\_e\\_o\\_que\\_escapa1.pdf](http://www.ebpsc.com.br/wordpress/wp-content/uploads/o_corpo_que_se_tem_e_o_que_escapa1.pdf)>. Acesso em: 05 de Outubro de 2015.

ORLAN. **Biography/Biographie**. Disponível em: <<http://www.orlan.eu/biography/>>. Acesso em: 04 de Maio de 2015.

QUINET, Antonio. *Bispo, o entalhador de letras: criação e sintoma*. In: \_\_\_\_\_. Teoria e clínica da psicose. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

SANTIAGO, Ana Lydia. **Rumo ao VII ENAPOL – “O Império das Imagens”**. O Império das Imagens, 2015. Disponível em: <<http://oimperiodasimagens.com.br/pt/faq-items/rumo-ao-vii-enapol-o-imperio-das-imagens-ana-lydia-santiago/>>. Acesso em: 04 de maio de 2015.

SOBRAL, Paula Oliveira. *O funcionamento do significante na psicose e sua relação com a escrita*. In: XI Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio de Internacional de Letras e Linguística, Uberlândia, 2006. Múltiplas perspectivas em linguística. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 2480-2484. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo\\_378.pdf](http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_378.pdf). Acesso em: 08 de maio de 2015.

ULLOA, Raquel Cors. **Um olhar psicanalítico pelo império das imagens**. O Império das Imagens, 2015. Disponível em: <<http://oimperiodasimagens.com.br/pt/faq-itens/um-olhar-psicanalitico-pelo-imperio-das-imagens-raquel-cors-ulloa/>>. Acesso em: 02 de maio de 2015.

VERAS, Marcelo Frederico Augusto dos Santos. **Diálogos e Monólogos nas Psicoses**. In: \_\_\_\_\_. A Loucura entre nós; uma experiência lacaniana no país da saúde mental. Salvador, BA: Aldeia Bahia Brasil; PetroBahia; Fazcultura, 2010.

VERAS, Marcelo Frederico Augusto dos Santos. **Psicoses Lacanianas**. In: \_\_\_\_\_. A Loucura entre nós; uma experiência lacaniana no país da saúde mental. Salvador, BA: Aldeia Bahia Brasil; PetroBahia; Fazcultura, 2010.