

Um pouco, uma parte e o que escapa: o que da catástrofe se representa

Gláucia Nagem de Souza e Lucília Maria Abrahão e Sousa

Resumo

Este artigo foi escrito com base no estudo do livro *Catástrofe e representação* (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000) pelo núcleo de pesquisas Laboratório Discursivo: Sujeito, Rede Eletrônica e Sentidos em Movimento (El@dis), em plena pandemia de coronavírus, e nas relações possíveis com alguns conceitos caros à psicanálise, como trauma e Real. Para dialogar com tais articulações teóricas, incluímos a análise da obra do artista romeno Avigdor Arikha e do artista alemão Anselm Kiefer. O primeiro, um judeu que, nos campos de concentração, manteve-se vivo graças ao interesse dos nazistas por seus desenhos e que seguiu trabalhando em uma poética intimista. O segundo, alemão, nascido no fim da Segunda Guerra, tem uma poética monumental na qual busca representar incessantemente o passado da Alemanha, para não deixar cair no esquecimento o horror que se estabeleceu na história da nação.

Palavras-chave:

Psicanálise; Arte; Trauma; Real.

A little, a part and what escapes: what the catastrophe represents

Abstract

This article was written based on the study of the book *Catástrofe e representação* (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000) and the possible relationships with some concepts dear to psychoanalysis, such as trauma and Real, by the Discursive Laboratory: Subject, Electronic Network and Senses in Movement (EL@DIS) research group in the midst of the coronavirus pandemic. To dialogue with such theoretical articulations, we included the analysis of the works of the Romanian artist Avigdor Arikha and the German artist Anselm Kiefer. The former was a Jew who remained alive in the concentration camps due to the Nazis' interest in his drawings and who continued working on intimate poetics, and the latter was a

German born at the end of the Second World War, has a monumental poetic that seeks to constantly represent Germany's past so as not to let the horrors that were established in the nation's history fall into oblivion.

Keywords:

Psychoanalysis; Art; Trauma; Real.

Un poco, una parte y lo que se escapa: lo que representa la catástrofe

Resumen

Este artículo fue escrito a partir del estudio del libro *Catástrofe e representação* (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000) por el núcleo de investigaciones Laboratorio Discursivo: Sujeto, Red Electrónica y Sentidos en Movimiento (EL@DIS) en plena pandemia de coronavirus y las relaciones posibles con algunos conceptos importantes para el psicoanálisis como trauma y Real. Para dialogar con tales articulaciones teóricas, incluimos el análisis de la obra del artista rumano Avigdor Arikha y del artista alemán Anselm Kiefer. El primero, judío que en los campos de concentración se mantuvo vivo gracias al interés de los nazis por sus dibujos y que siguió trabajando en una poética intimista. El segundo, alemán, nacido al fin de la Segunda Guerra, tiene una poética monumental donde busca representar incesantemente el pasado de Alemania para no dejar caer en el olvido el horror que se estableció en la historia de la nación.

Palabras clave:

Psicoanálisis; Arte; Trauma; Real.

Un peu, une partie et ce qui échappe : ce que représente la catastrophe

Résumé

Cet article a été écrit en pleine pandémie de coronavirus par le centre de recherche Laboratoire Discursif : Sujet, Réseau Electronique et Sens en Mouvement (EL@DIS) à partir de l'étude du livre *Catástrofe e representação* (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000) et les possibles relations avec certains concepts chers à la psychanalyse tels le trauma et le Réel. Pour dialoguer avec ces articulations théoriques, nous y avons inclus l'analyse de l'œuvre de l'artiste roumain Avigdor Arikha et de l'artiste allemand Anselm Kiefer. Le premier, juif, qui dans les camps

de concentration est resté vivant grâce à l'intérêt que les nazis portaient sur ses dessins, et qui a continué à travailler dans une poétique intimiste. Le second, allemand, né à la fin de la Seconde Guerre, possède une poétique monumentale dans laquelle il représente incessamment le passé de l'Allemagne afin de ne pas laisser tomber dans l'oubli l'horreur qui s'est introduite dans l'histoire de la nation.

Mots-clés :

Psychanalyse ; Art ; Trauma ; Réel.

Estudar o livro *Catástrofe e representação* em plena pandemia de coronavírus causa um misto de afetos, desde a angústia, talvez o afeto mais esperado para essa experiência, até a irritação, por constatar a repetição do pior do humano que se apresenta sob o signo do horror. Na apresentação dos organizadores do livro, temos que “o que aconteceu deixou marcas. As marcas deixam que o acontecido retorne, presumivelmente num outro modo, não só traumático nem reparatório” (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000, p. 8). Isso nos remete imediatamente a *O mal-estar na civilização*, quando Freud (1929/1996, p. 85) aponta que a primeira causa do sofrimento humano é a tentativa de se defender da hostilidade das forças da natureza, que sempre colocam o humano em uma situação de precariedade e vulnerável condição.

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: do nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens.

O vírus, a doença contagiosa e incurável, o nome covid-19, nunca antes circulado socialmente, o tratamento inexistente, as variantes e o real apontando para uma guerra sem rostos — isso se soma às condições históricas de miséria e exclusão de parcelas inteiras da população mundial. Será que sabemos o que está se passando hoje? No tempo de Freud, será que aqueles que estavam vivendo a guerra sabiam dos efeitos dela? Vários dos textos freudianos são retomados nos artigos do livro citado, articulando o trauma com os vários modos e tentativas de representá-lo e elaborá-lo. Na apresentação do livro, temos que “a característica essencial do trauma é o adiamento, ou incompletude do que se sabe” (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000, p. 9). Caruth destaca que, no texto “Moisés e a religião monoteísta”, Freud ([1934-1938] 1939/1996) mostra “como o acidente traumático — o confronto com a morte — ocorre cedo demais, subitamente demais, inespe-

radamente demais, para ser totalmente compreendido pela consciência” (Caruth, 2000, p. 121). O traumático, tanto pela ideia de adiamento quanto pela ideia do cedo demais, comporta uma dimensão temporal e uma dimensão contingencial, ambas incontrolláveis. Não é esperado nem querido, é a pura surpresa, para a qual nunca se está preparado; assim, o trauma opera pelo susto e pelo imponderável que instala. Assim, “(...) o acidente traumático — o confronto com a morte — ocorre cedo demais, subitamente demais, inesperadamente demais, para ser totalmente compreendido pela consciência” (Caruth, 2000, p. 123).

Podemos localizar isso pelo fato de ser o humano um animal que comporta a singularidade da linguagem e que, nas diversas tentativas de expressão, tenta dar um corpo de palavras para a passagem das horas. O humano vive a operação da temporalidade de um modo próprio, registrando-a a partir de sua memória, esse instrumento falho e faltoso por princípio. O contingencial quebra as seguranças sobre a mesmice de uma suposição neurótica de completude, inclusive do tempo e das narrativas fixadas temporalmente. Dois pontos merecem destaque aqui: é pela língua que o homem tenta se situar no tempo e, também com ela, ele estabelece, nos diferentes tempos de sua vida, os modos de fazer algum laço com o outro; no entanto, como a língua é uma ferramenta imperfeita (Henry, 1992), ela mesma provoca o desencontro e os possíveis desenlaces. Na tentativa de representar o que se pensa, o que se sente e o que se estabelece a partir do horror, a língua, por princípio, sempre falha. Não se diz tudo, tampouco se acerta no alvo do que se desejava dizer, eis o primado de que a língua está submetida à incompletude, à opacidade e ao equívoco.

Voltando à questão do trauma, Caruth (2000) acrescenta, às construções de Freud sobre o trauma e o sonho conhecido como “Pai, não vês que estou queimando”, duas ideias importantes da leitura de Lacan (1964/1998) sobre o trauma. Destaca a ligação feita pelo psicanalista francês sobre a noção freudiana de trauma e a repetição: “Não é notável que, na origem da experiência analítica, o real seja apresentado na forma do que nele há de inassimilável — na forma do trauma, determinando toda a sua sequência e lhe impondo uma origem na aparência acidental?” (Lacan, 1964/1998, p. 56). Com isso, ela introduz o que, para Lacan, parece constituir o núcleo do trauma, qual seja, o real. Real é um conceito construído durante toda a obra desse psicanalista francês, que aponta um registro constante, já que: “Na morte, no nascimento, na concepção, nós somos ‘coisa’ nas mãos do real” (Kehl, 2000, p. 145).

Roudinesco (1998, p. 644) define que esse conceito foi “introduzido em 1953 e extraído simultaneamente do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano de realidade psíquica para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar”. Podemos acompanhar que, se, no

começo das construções teóricas lacanianas, esse conceito entrou como o impossível de simbolizar, a citação trazida por Caruth (2000) aponta um avanço dele como o inassimilável.

O fato é que tal noção se mantém de forma persistente na obra desse autor e, na medida em que ele avança na formalização de suas construções, promove modificações e deslocamentos. O Real já é apresentado em 1953 junto com os outros dois registros, que ele define como “os registros essenciais da realidade humana e que se chamam simbólico, imaginário e real” (Lacan, 1953/2005, p. 12). Nesse momento, ele chega a dizer: “Há uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa” (Lacan, 1953/2005, p. 13), e ainda que “o real é ou a totalidade ou o instante esvanecido” (Lacan, 1953/2005, p. 45). Mas essa articulação na qual radicalmente esses três registros sempre se apresentariam juntos e mantendo algum tipo de relação só se formaliza na obra desse autor 20 anos depois, quando inclui na articulação desses três registros a lógica dita borromeana.

Um nó borromeano é, na realidade, uma cadeia de três nós triviais. Um nó trivial sendo o menor dos nós, apenas um elo. O nó borromeano é regido por uma regra, sendo o mínimo para constituí-lo sempre três elos ou nós triviais, e, se eles estiverem enlaçados por essa regra, um elo não prende o outro. Pelo contrário, se um deles se solta, todos os outros se soltam igualmente. Com isso, Lacan (1974-1975) conseguiu um objeto teórico-conceitual que fizesse com que seus três registros se articulassem para dizer do sujeito. O Real segue sendo o que escapa, o inassimilável, o irrealizado, o impossível, mas, pela lógica nodal, não está sem o Simbólico e o Imaginário. Demos essa volta para articular a relação do real ao trauma e a questão: será, então, que a catástrofe traz à tona algo desse real irrepresentável na articulação dele com os outros dois registros? Sobre isso, Soler (2018, p. 221) aponta:

Digo ideia do real, pois, a partir do momento em que falamos do real, não se trata do real em si. Do real em si, não se tem ideia e nem imagem, salvo de que ele é diferente do simbólico e do imaginário. Há, contudo, aproximações do real, “acessos” ao real, é esse o termo de Lacan, em que o real não é a coisa em si, de Kant, à qual não há acesso.

Assim, a própria proposta do livro já é um modo de acessar algo do real. Não temos o acesso a todo o real, mas a pedaços dele. Disso temos a abordagem de Kehl (2000, p. 138), ao afirmar que

(...) a dimensão traumática da experiência humana, esta que escapa à representação, não tem suas fronteiras delimitadas de antemão. Nossa tarefa

vital, como seres de linguagem, consiste em ampliar continuamente os limites do simbólico, mesmo sabendo que ele nunca recobrirá o real todo. De cada experiência, de cada objeto, de cada percepção, fica sempre um resto que não conseguimos simbolizar; o núcleo duro das coisas, que lhe confere independência em relação à linguagem e nos garante, de alguma forma, que o mundo não é uma invenção de nosso pensamento.

Podemos, assim, conceber que a representação não é do todo, mas de uma parte, às vezes ínfima, daquilo que ela quer apontar; e disso temos notícias nos testemunhos e sonhos dos sobreviventes. Um pouco, uma parte, o que escapa, o que não se completa ou se fecha, mas se constitui por e a partir de restos. Ainda com Kehl (2000, p. 140), temos a indicação de que haveria “três dimensões que estão fora da representação: a Mãe, a Morte e o sexo. Estão fora, já que o sujeito é excluído tanto do sexo de seus pais quanto do ventre da mãe quanto da morte”. A representação não consegue incluir esses pontos em que o sujeito está desde sempre excluído, e contém “seu traço de saudade e seu resto de silêncio”.

A autora avança ainda sobre o ideal estético presente no nazismo, sustentando suas ações. “O nazismo começa, então, silenciando as representações do mal na pintura e na literatura (e na produção teórica que lhe é contemporânea); depois elimina os doentes, os loucos, os deformados de nascença” (Kehl, 2000, p. 143). Isso indica que, além do número inassimilável de judeus mortos barbaramente pelos nazistas, outras minorias entraram nessa conta, tendo também como base um ideal estético. A estética é algo que denota o modo de pensar a representação, ao que a autora (Kehl, 2000, p. 144) ressalta que, “diante de uma pretensão absolutizante, não há diferença nenhuma entre o mal e o bem; ambos se tornam igualmente irrepresentáveis e igualmente terríveis”. Por fim, indica que a incompletude é indissociável da vida, o que, para o pensamento totalizante da estética nazista, era inconcebível.

Diante do indizível da morte e do horror, temos ainda nesse livro as considerações de Moraes (2000), que, além da experiência do Holocausto dos judeus, inclui a experiência de Hiroshima. Ela aponta, com base no trabalho de Bataille, que temos duas dimensões discursivas: o testemunho daqueles que sofreram diretamente na carne e na vida as consequências da bomba e o discurso contido nos relatórios oficiais.

O que de mais humano se apresenta é a possibilidade de, pelas mãos humanas, mudar deliberadamente o devir. Isso diferencia as catástrofes causadas pelo *Shoah* e pela bomba de Hiroshima das catástrofes naturais. Selligmann-Silva (Nestrovski & Selligmann-Silva, 2000, p. 80) marca essa diferença entre a mudança causada por um cataclismo natural e a ação humana. Ele chega a aproximar o *Shoah* do sublime, na medida em que é “seu excesso, a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos”.

Soler (2018, p. 233) cria um neologismo para dizer disso que é do humano e que escapa à biologia e ao que poderia se dizer normal ou legitimado como normalidade para qualificar o orgânico. Ela nomeia *a-normanimal* e pergunta o que a psicanálise faz quando “confrontada com o real do sintoma? Ela recorre ao sentido, dizemos, sim, mas recorrer ao sentido é recorrer ao significante. Cada significante tem sentido, mas cada significante é também um Um, um de pura diferença, cifra 1, fora do sentido”. Logo, o *a-normanimal* é isso que, do significante, extrai-se de sentido e de fora do sentido. Valendo notar que não é do não sentido que a autora aponta, mas do fora do sentido. É disso que escapa ao simbólico e que temos de real nos relatos.

Nestrovski, em seu artigo “Vozes de crianças” (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000, p. 189), traz à cena o pior que pode haver naquilo que costuma ser a representação do mais puro e celestial: a infância. Ele o faz inicialmente a partir da análise de casos de assassinatos cometidos por crianças contra outras crianças. Traz, nas palavras de Blake Morrison, jornalista que cobriu o assassinato que aconteceu em Liverpool, que a infância é esse terreno “cada vez mais estranho e impossível de conhecer, à medida em que vamos ficando mais velhos”, ou ainda, “a infância não é mais lugar para criança”. Isso é antecipado pelos estudos freudianos, quando, ao estudar a sexualidade infantil, afirma que a criança é um perverso polimorfo. A criança traz em si o gérmen do mal, o pior que há no humano.

Hartman (2000, p. 215), em seu texto “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, percorre os efeitos tanto do que transmite quanto dos que recebem essa transmissão, relacionando tais percursos com o que é da memória. Para

(...) transmitir a experiência terrível, precisamos de todas as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho; do testemunho tanto quanto da arte. De fato, o testemunho considerado não somente como um produto, mas também como um processo humanizador e transitivo.

Um modo de representar a memória seria a partir dos fragmentos que na apresentação do livro indicam alguns escritores, composições musicais e artistas plásticos que trazem à tona,

(...) de forma filtrada, fragmentos ou cacos de uma memória esmagada pela força de ocorrências que não chegam nunca a se cristalizar em compreensão ou lembrança. O indizível só pode ser não-dito, e “lembrar” pode ser uma forma de esquecer, de normalizar o passado. (Nestrovski & Seligmann-Silva, 2000, p. 10)

O que não pode ser dito, o indizível e a tessitura dos apontamentos do real sempre convocaram poetas e artistas, eles sempre estiveram às voltas com a tentativa de representar o que “não tem nome nem nunca terá”, Freud e Lacan o reconheceram, já que deles se aproximaram. A partir do trajeto estabelecido até aqui, tomamos a obra de Avigdor Arikha, um artista judeu nascido na Romênia em 1929, cuja família foi deportada em 1941 para o campo de concentração romeno de Transnistria, onde seu pai foi morto. Ele sobreviveu graças aos desenhos que fazia com cenas da deportação, e muitos artistas tiveram o mesmo destino, oferecendo retratos, pinturas e desenhos a oficiais nazis. Em 1944, emigrou para a Palestina com sua irmã e nesse local morreu, em 2010, reconhecido como um artista do dia a dia, que retratava o que estava a seu redor, “a vista da janela de seu estúdio, cadeiras e mesas, roupas e outras coisas da organização da casa”.¹

Destacamos uma série de desenhos e gravuras de mãos e luvas. O que poderia ser mais íntimo do que a própria mão com a pele, os vincos dela, as unhas, as impressões digitais, as cicatrizes e a forma? Não seria ela o membro por excelência que, associado aos olhos, salvou o artista da morte no campo de concentração? Ginzburg (1989, p. 144) aponta que as unhas da mão são pistas importantes para a identificação das obras pintadas por artistas, que trabalhavam nos ateliês dos grandes pintores e cujos trabalhos não eram assinados por eles.

Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais visíveis, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros (...) Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés.

Disso extraímos que a mão é um objeto em que a singularidade do pintor irrompe e deixa marcas na obra, o que, no caso de Morelli, sustentou certa metodologia de reconhecimento da autoria a partir de vestígios, restos e rastros, e isso sustenta o modo como Ginzburg retoma e aprofunda o paradigma indiciário. Perseguindo a mão como seu objeto de trabalho até sua morte, aos 81 anos, em 29 de abril de 2010, o artista se dedicou aos pequenos gestos e imagens, aos

1 Recuperado em 20 de maio, 2021, de <https://web.archive.org/web/20151104132400/http://www.nytimes.com/2010/05/01/arts/01arikha.html>

movimentos de tensão e expansão dos dedos, à representação do mais íntimo e corriqueiro no cotidiano da casa, da família e dos amigos. Um possível rastro do que, do contrário, seria irrepresentável?

Figura 1. Mão fechada.



Fonte: Arthur, 2024.

Figura 2. Mão espalmada.



Fonte: Arthur, 2024.

Figura 3. Mão espalmada.



Fonte: Arthur, 2024.

Nesses trabalhos, destacamos os traços singulares de cada dedo e unha, a posição das mãos, ora fechadas, ora abertas, a forma como a pele está tracejada e pintada com marcas suaves de claros e escuros. As veias em destaque, os pontos de tensão dos músculos, as rugas, os sinais de cor das marcas da pele e manchas apontam o próprio e o singular do corpo do sujeito. Eis a mão do artista nos modos como ela se apresenta e se mostra no cotidiano da vida social, e no que ela dá a ver como traço singular e diferente.

Figura 4. Dedos tensionados.



Fonte: Artnet, 2024.

Os dedos contraídos, calejados e marcados pela tensão de um gesto que perdura, abri-los dois a dois, curvá-los, marcando como os músculos são modelados e articulados sob pressão. Guarda-se aqui um estado que se registra a partir do cotidiano observado e representado, em sentido mais amplo, as mãos que tanto trabalharam durante o período de horror na luta por sobreviver e continuar vivo. Esses desenhos produzidos por uma mão para que todo o corpo pudesse continuar a restar vivo; a mão sinalizando o palco da representação e resistência do corpo todo, a mão vivificando o real nu e cru. Na Figura 5, litogravura, as mãos se ausentam e ficam as luvas, vazias por dentro, mas modeladas pelo desenho do corpo que as ocupou. Algo do singular estrutura aquele objeto tatuado pelo vazio do corpo, dá tensão de presença ao que já foi mão e agora resta como um indicativo do que não está mais ali, embora tenha produzido certa fôrma, modelagem, impressão do singular. Essa maneira de representar o vazio, dando notícias de seus efeitos, bem como a forma de presentificar as mãos com pontos de tensão, dialoga com o que estamos discutindo sobre o horror e a representação dele.

Figura 5. Luvas sem mãos.



Fonte: Centre Pompidou, 2024.

O outro artista citado é Anselm Kiefer. Diferente de Avigdor, que já era um adolescente durante a guerra e prisioneiro de um campo de concentração, Kiefer nasceu em 1945 na Alemanha, poucos meses antes do término da guerra. Estudou com Joseph Beuys e, como seu mestre, integrou elementos materiais como tecidos, objetos de ferro, parafusos, capim e trigo em sua obra plástica. Ainda uma diferença importante em relação a Avigdor é a monumentalidade de suas obras. Kiefer busca representar incessantemente o passado da Alemanha, para não deixar cair no esquecimento o horror que se estabeleceu na história da nação. A obra desse artista alemão esteve no Brasil em 1998, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ele, que já trabalhava sobre as ruínas da Alemanha pós-guerra, “mostrou outro tipo de ruínas, não alemãs, mas paulistanas, exibindo parte de sua série ‘Lilith’ — vistas aéreas de São Paulo encobertas por uma espessa camada de pó e vestidos sobrepostos”,² em uma clara crítica ao horror urbano que o chocou em sua visita à cidade. Em 2015, outra exposição do artista chegou a São Paulo,

Plano Morgenthau, em que ele trabalha sobre o plano formulado pelos aliados no pós-guerra para que a Alemanha abandonasse o seu crescimento industrial e se restringisse a ser uma nação agrícola. Nessa série, a palha é substituída por espigas de trigo, numa alusão direta à transformação da

² Recuperado em 20 de maio, 2021, de <https://www.jornaldebetrato.com.br/noticia/221319/exposicao-em-sp-reune-obras-do-pintor-alemao-anselm-kiefer>

Alemanha do pós-guerra em nação agrícola, destinada a viver exclusivamente para o pão de cada dia.³

O artista inclui vários elementos em quadros monumentais, criticando os interesses econômicos que estavam embutidos nessa proposta política. As imagens são mostradas a seguir.

Figura 6. Trigo.



Fonte: My Art Guides, 2019.

Figura 7. Campo de trigo.



Fonte: White Cube, 2024.

³ Recuperado em 20 de maio, 2021, de <https://www.jornaldebetrato.com.br/noticia/221319/exposicao-em-sp-reune-obras-do-pintor-alemao-anselm-kiefer>

Figura 8. A devastação do trigal.



Fonte: Gallery Intell, 2024.

Finalizamos nosso percurso com o contraponto entre imagens que não representam o todo, mas tentam, cada qual a seu modo, representar o horror que ficou para cada um desses artistas, seja no registro das mãos, seja no registro dos campos de trigo (ou de concentração). O primeiro artista produz a representação do inominável no dia a dia, sublinhando a forma como, na intimidade de suas mãos de desenhista, sobreviveu ao horror. Outro, nascido na e da nação que tinha acolhido o horror do *Shoah*, em sua tentativa de representar o estrago da terra arrasada pela guerra para os herdeiros dessa passagem. Ambas tentativas fracassadas, mas que deixam a obra de cada um desses artistas como testemunho dos pedaços de real possíveis de serem extraídos a partir da experiência da catástrofe.

Referências bibliográficas

- Arthur (2024). *Avigdor Arikha*. Recuperado de <https://arthur.io/art/avigdor-arikha>
- Artnet (2024). *Avigdor Arikha*. Recuperado de <https://www.artnet.com/artists/avigdor-arikha>
- Caruth, C. (2000). Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Org.), *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- Caruth, C. (2000). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)

- Centre Pompidou (2024). Avigdor Arikha lithograph – les gants. In *Publications of the Centre Pompidou*. Recuperado de <https://editions.centrepompidou.fr/en/home-decor/avigdor-arikha-lithograph-les-gants/837.html>
- Freud, S. (1996). O mal-estar na civilização. In S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1929)
- Freud, S. (1996). Moisés e a religião monoteísta: três ensaios. In S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 23). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em [1934-1938] 1939)
- Gallery Intell (2024). *Anselm Kiefer*. Recuperado de <https://galleryintell.com/anselm-kiefer-at-gagosian-gallery/>
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hartman, G. H. (2000). Holocausto, testemunho, arte e trauma. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Org.), *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- Henry, P. (1992). *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Kehl, M. R. (2000). O sexo, a morte, a mãe, o mal. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Org.), *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- Lacan, J. (1974-1975). *R.S.I. Séminaire 1974-1975*. Paris. Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres.
- Lacan, J. (1998). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1964)
- Lacan, J. (2005). O simbólico, o imaginário e o real. In J. Lacan. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1953)
- Moraes, E. R. (2000). A memória da fera. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Org.), *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- My Art Guides (2019). *Anselm Kiefer: paintings*. Recuperado de <https://myartguides.com/exhibitions/sao-paulo/anselm-kiefer-paintings/>
- Nestrovski, A., & Seligmann-Silva, M. (2000) (Org.), *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- Roudinesco, E. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- Soler, C. (2018). *Adventos do real: da angústia ao sintoma*. São Paulo: Aller.
- White Cube. *Anselm Kiefer: paintings – 7 April – 20 June 2015*. Recuperado de <https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/anselm-kiefer-paintings-2015>

Recebido: 01/06/2024

Aprovado: 15/06/2024