Universidade Federal de Goiás
Faculdade De Educação

Mariah Neves Guerra

# Vejo *freaks*, o "estranho" me olha:
# Aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise

Goiânia
2017

sistema de bibliotecas ufg

UFG

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:** **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Nome completo do autor: Mariah Neves Guerra

Título do trabalho: Vejo *freaks*, o "estranho" me olha: Aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Mariah Neves Guerra

Assinatura do (a) autor (a)

Data: 26 / 04 / 2017

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade De Educação

Mariah Neves Guerra

**Vejo *freaks*, o "estranho" me olha:**
**Aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Educação da UFG como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Psicologia, sob a orientação do Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli.

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Guerra, Mariah Neves
Vejo freaks, o "estranho" me olha: Aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise [manuscrito] / Mariah Neves Guerra. - 2017.
xi, 112 f.

Orientador: Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Goiânia, 2017.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. arte. 2. psicanálise. 3. Diane Arbus. 4. estranho. 5. unheimlich. I. Burgarelli, Cristóvão Giovani, orient. II. Título.

CDU 159.9

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Rua 235, s/n. Setor Leste Universitário – Goiânia/GO – CEP: 74605-050
Fones: 3209-6215. E-mail ppgpufggmail.com

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MARIAH NEVES GUERRA**

Aos **vinte e um dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete (21/02/2017), às** 15 : 00 **horas,** reuniram-se os componentes da Comissão Examinadora da Banca de Defesa de Dissertação de Mestrado: Prof. Dr. **Cristóvão Giovani Burgarelli,** doutor em **Linguística** pela Universidade Estadual de Campinas; Prof.ª Dr.ª **Suely Aires Pontes**, doutora em **Filosofia** pela Universidade Estadual de Campinas e Prof.ª Dr.ª **Gisele Toassa, doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano** pela Universidade de São Paulo, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à sessão pública de defesa da dissertação intitulada: **"Vejo *freaks*, o 'estranho' me olha: aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise"**, em nível de Mestrado, área de concentração em Psicologia, de autoria de **Mariah Neves Guerra**, discente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora, **Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli**, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e deu início às atividades de apresentação, apreciação e avaliação da dissertação de mestrado. A Banca Examinadora, após a apreciação e avaliação do texto apresentado, decidiu considerá-la **aprovada.** Os trabalhos foram até às 19 : 26 **horas** e eu, **Fernando Lacerda Júnior**, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FE/UFG, lavrei a presente ata que assino acompanhado dos membros da Banca Examinadora. Goiânia, aos **vinte e um dias do mês de fevereiro de 2017.**

Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli – (Presidente) _____

Prof. Dr. Suely Aires Pontes – (Membro) _____

Profa. Dra. Gisele Toassa - (Membro) _____

Fernando Lacerda Júnior (Coordenador do PPGP) _____

Aos *freaks que nos habitam.*

**Agradecimentos**

Agradeço ao Cristóvão Giovani Burgarelli, orientador dessa dissertação, pelas contribuições à minha formação e por ter me apresentado o grupo Outrarte (Psicanálise entre ciência e arte), cujo discurso se faz presente em sua fala e foi transmitido a mim repercutindo fortemente nesse trabalho.

À Suely Aires, pelas riquíssimas contribuições a esse trabalho, pela leitura curiosa e por também ter me transmitido o discurso do Outrarte em suas falas encantadoras e rigorosas.

À Gisele Toassa, pela paixão e respeito ao conhecimento tão presentes em suas aulas e falas. Também pela valiosa contribuição a essa dissertação e pela disponibilidade em discuti-la desde os primeiros meses de escrita.

À Capes, pelos sete meses de bolsa concedida para a realização desse trabalho.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFG.

Aos Colegas do PPGP, por terem compartilhado alegrias e tensões durante as disciplinas.

Aos Colegas do Entraste, pelo saber compartilhado nos grupos de estudo, especialmente à Dayanna Santos, que tanto foi generosa em dividir comigo seu conhecimento e tempo na estruturação do projeto de pesquisa.

À Renata Leite Soares, pela generosidade com que me supervisionou no estágio docência e por me transmitir desde a graduação o rigor da/com a psicanálise.

À Marcela França de Almeida, por ter me apresentado o texto "O 'Estranho'" de Freud (1919), bem como a psicanálise lacaniana de forma tão apaixonada e poética.

À Tereza Dalacorte, pela disponibilidade nas discussões sobre arte e fotografia.

Às queridas Camila Ragonezi e Shay Reis, por todo o carinho nos momentos compartilhados e pela constante saudade.

Aos amigos Marcela Albarnaz, Dan Paranhos, Daniela Maroja e Hidemi Nomura, pela presença maravilhosa que muitas vezes me deu fôlego na escrita por me fazer esquecê-la.

À Camila Caires, por ser essa presença poética na minha vida.

À Patrícia Sardinha, pela disponibilidade e encorajamento no momento da escrita do projeto.

À Brenda Abreu, pela nova amizade e por ter topado o "teste" de experimentação do livro da Diane Arbus compartilhando comigo seus afetos.

À Ana Luiza Krüger, por ser essa canceriana carinhosa e cuidadosa em minha vida, e por ter expressado maravilhosamente isso no seu profissionalismo como revisora dessa escrita suada.

À Tanieli de Moraes, por seu meu amor, minha companheira de vida, e por ter suportado minhas ausências durante a escrita dessa dissertação. E também, como boa virginiana, pelas incontáveis coorientações.

À minha mãe, quem me apresentou o amor ao conhecimento e possibilitou que ele se realizasse em minha vida.

Ao meu pai, por ter me transmitido o amor pela arte em seu amor pela música.

À minha irmã, pelo bom-humor nas presenças, e por compartilhar comigo seus animais.

Se me perguntarem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço – e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem.

(Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*)

Eu sinto que tenho ligeiro viés a respeito da qualidade das coisas. Quero dizer, é muito sutil e um pouco embaraçoso para mim, mas realmente acredito que existem coisas que ninguém veria a menos que eu as fotografasse.

(Diane Arbus *apud* Lissovisky, 1999)

**Sumário**

**Introdução** ..... **12**

**Capítulo 1 - Arte e Psicanálise: Um estranho casal** ..... 16

1.1 Antes, por que as fotografias de Diane Arbus? *Não-sei* ..... 20

1.2 Agora sim: *Entre* arte e psicanálise ..... 22

1.3 Um segredo sobre um segredo: o mistério em Arbus e Freud ..... 27

1.4 O "estranho" em Freud ..... 32

1.5 As traduções de *unheimlich* ..... 39

**Capítulo 2 – Diane Arbus** ..... **45**

2.1 Antes de Diane Arbus ..... 45

2.2 Arbus por Sontag ..... 51

2.3 A metodologia íntima de Diane Arbus ..... 54

2.4 O retrato nada documental e o tempo disruptivo de Arbus ..... 59

2.5 *Untitled*(1969-1971) ..... 61

**Capítulo 3 – *Entre* "estranho" e *freaks*** ..... **66**

3.1 O evitamento da castração diante da imagem ..... 67

3.2 Eu (me) vejo, o duplo me olha: para além do especular, a repetição ..... 75

3.3 Objeto *a* e significante: a perda real e o corte simbólico do sujeito ..... 86

3.4 O "estranho" objeto ..... 88

3.5 O "estranho" lacaniano: Arrebatamento de Lol V. Stein ..... 94

3.6 O tempo lógico na fotografia de Diane Arbus ..... 97

3.7 A torção temporal em quando vemos e somos olhados de volta ..... 104

**Considerações finais** ..... **109**

**Referências** ..... **112**

## Lista de figuras

**Figura 1. Diane Arbus, *Young man and his pregnant wife in Washington square park*, N.Y.C., 1965. ..... 16**

**Figura 2. Imagem de perspectiva ..... 23**

**Figura 3. Eadweard Muybridge, *Child & Mother*, 1887 ..... 28**

**Figura 4. August Sander, *Circus people*, 1930 ..... 29**

**Figura 5. Diane Arbus, *A Mexican Dwarf, In His Hotel Room*, 1970 ..... 30**

**Figura 6. Edward Steichen, *Milk Bottles*, Nova York, 1915. ..... 46**

**Figura 8. Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918. ..... 47**

**Figura 7. Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe –Neck*, 1921. ..... 47**

**Figura 9. Walker Evans, *Subway Passengers*, New York, 1939. ..... 48**

**Figura 10. Walker Evans, *Subway Passengers*, New York, 1938. ..... 49**

**Figura 11. Diane Arbus, *Child with a toy hand grenade in Central Park*, N.Y.C. 1962 ..... 50**

**Figura 12. Lewis Hine, *A young orphan girl*, Washington, 1906. ..... 53**

**Figura 13. Lewis Hine, *Tenement Child, Handicapped in Every Way*, Chicago, 1907 ..... 54**

**Figura 14. Diane Arbus, *Mother Holding Child*, New Jersey, 1967 ..... 55**

**Figura 15. Diane Arbus, *Xmas tree in a living room in Levitown*, L. I. 1963. ..... 56**

**Figura 16. Diane Arbus, *A jewish giant at home with his parentes in the Bronx*, N.Y., 1970. ..... 58**

**Figura 17. Diane Arbus, *A naked man being a woman*, N.Y.C. 1968. ..... 59**

**Figura 18. Diane Arbus, *Untitled*, 1970-71. ..... 62**

**Figura 19. Diane Arbus, *Untitled*, 1970-71. ..... 65**

**Figura 20. Diane Arbus, *Identical Twins*, 1967. ..... 66**

**Figura 21. Sally Mann, *Black Eye*, 1991. ..... 69**

**Figura 22. Diane Arbus, *A very young baby*, N.Y.C. 1968 ..... 70**

**Figura 23. Diane Arbus, *Self portrait pregnant, N.Y.C. 1945* ..... 77**

**Figura 24. Diane Arbus, *Santas at the Santa Claus School, Albion*, N.Y. 1964 ..... 79**

**Figura 25. Diane Arbus, *Mr. and Mrs. Santa Claus in their living room*, Albion, N.Y., 1964. ..... 80**

**Figura 26. Diane Arbus, *Untitled* (4), 1970-71 ..... 81**

**Figura 27. Diane Arbus, *Russian midget friends in a living room on 100th Street*, N.Y.C., 1963 ..... 93**

**Figura 28. Diane Arbus*, Seated man in a bra and stockings*, N.Y.C., 1967.....94**
**Figura 29. Diane Arbus*, A young man in curlers at home on West 20th Street*, N.Y.C , 1966. .....100**

**Resumo**

Essa dissertação nasceu das questões *o que nos olha quando vemos a arte?* e *como é possível pesquisar sobre isso?* Partindo da hipótese de uma construção metodológica que aproximasse de forma tensionada os conhecimentos da arte e da psicanálise, escolhi a obra de Diane Arbus, a fotógrafa do *freaks*, e a noção freudiana de "estranho" para compor a escrita dessa pesquisa. A construção dessa metodologia se deu a partir da relação estabelecida entre metodologias do campo da arte e a metodologia freudiana existente no texto "O 'Estranho'" (Freud, 1919). Essa pesquisa tem como objetivo geral compreender *como, ao estar diante de uma arte, ela pode me afetar no que eu nem sabia me habitar*. Para tanto, o recorte feito está na escrita sobre a possibilidade e a impossibilidade de relação entre o "estranho" freudiano e a obra fotográfica de Diane Arbus. Assim sendo, os objetivos específicos são: (1) desenvolver o que é o enigmático "estranho" para a psicanálise; (2) apresentar os principais aspectos das fotografias de Diane Arbus que fazem afetar seu espectador; (3) aproximar o que foi desenvolvido sobre o "estranho" e as fotografias de Arbus para elaborar como se dá o processo de afetação do sujeito do inconsciente diante dessa arte. A partir dessa pesquisa, é possível perceber que o efeito "estanho" se dá quando, ao ver as fotos, elas se tornam objetos "estranhos" e encontram em mim a minha própria estranheza. Vejo os *freaks* nas fotografias e eles me olham na minha cisão, no que sou falta; vejo as fotos e elas me capturam. A abertura que a arte provoca se dá em *o que vemos e o que nos olha*; vejo *freaks*, o "estranho" me olha, e ele me olha na falta que me habita.

Palavras-chave: arte, psicanálise, Diane Arbus, estranho, *unheimlich*

**Abstract**

This dissertation came from the questions *what looks at us when we see art?* and *how is it possible to study it?* Starting from the hypothesis of a methodological framework that brought together, in a tensioned way, knowledges of art and psychoanalysis, I chose the work of Diane Arbus, the photographer of the freaks, and the Freudian notion of "uncanny" to write this research work. This methodology was conceived from the relation between methodologies in the art field and the Freudian methodology in the text "The Uncanny" (Freud, 1919). The general objective of this research is to understand how, when I stand before a work of art, it can affect me it in what I did not even know inhabited me. In order to do so, the writing is built on the possibility and the impossibility of the relation between the Freudian "uncanny" and the photographic work of Diane Arbus. Therefore, the specific objectives are: (1) to develop what is the enigmatic "uncanny" to psychoanalysis; (2) to present the main aspects of the photographic works of Diane Arbus that affect their spectator; (3) to bring together what was developed about the "uncanny" and the photograph of Diane Arbus, to formulate how the process of affecting occurs in the subject of the unconscious when he/she stands before this art. From this research, we can see that the "uncanny" effect takes place when I look at the photos and they become "uncanny" objects and discover in me my own uncanniness. I see the freaks in the photos and they look at me in my splitting, in what I am lacking; I see the photos and they capture me. The openness induced by art occurs between what we see in it and what it looks in us, and this splitting is the lack that inhabits us.

Keywords: art, psychoanalysis, Diane Arbus, uncanny,*unheimlich*.

## Introdução

Como dizer sobre o inesperado? Sobre o acontecimento que surpreende em sua aparente novidade, mas que traz em seu traço algo familiar que me concerne no que eu não sabia ou não me lembrava de sua existência em mim? Indizíveis são os exemplos que irrompem na constância do dia-a-dia: na curva da esquina, na dobradiça do reflexo no espelho, ao virar a página de um livro, algo desconcertante que eu havia esquecido me salta aos olhos e se presentifica, apresentando-se com uma nova roupagem. Muitas vezes, a familiaridade não está somente em seu conteúdo, mas também no afeto irrompido, em um tipo de angústia que já fora sentida, ou ao menos se parece com algo a que já fui apresentada.

A ambivalência é pulsante no cotidiano e também na arte. Diane Arbus (1923-1971) foi uma fotógrafa norte-americana que ficou conhecida como *a fotógrafa dos freaks*. Suas fotos eram feitas com pessoas consideradas bizarras na época – sua principal produção foi na década de 60 – quando elas estavam em suas casas e em lugares aconchegantes, produzindo assim o efeito de ambiguidade em quem as via. Arbus também conseguia a estranheza mesmo nas pessoas consideradas "normais" com seus retratos em *close up* e suas poses desconstruídas.

A psicanálise também formaliza traços da ambivalência experimentada e isso está presente em uma noção freudiana que foi escrita para dar forma à peculiar antítese existente entre estranheza e familiaridade. Ela é nomeada por Freud como *unheimlich*, palavra que pode ser traduzida para o português como "estranho" e está presente no texto *Das Unheimliche* ("O 'Estranho'") de Freud (1996c[1919]).

Freud compôs a psicanálise a partir da escuta clínica de pessoas em sofrimento psíquico e da escrita em que elabora tais tratamentos. Assim ele desenvolveu uma forma específica de olhar o funcionamento psíquico na prática e nos textos psicanalíticos. Foram plurais as relações da psicanálise freudiana com a arte. Entre elas, está a noção de "estranho", categoria que Freud delineia na fronteira entre a arte e a psicanálise para pensar sobre a afetação do espectador diante da obra. Nesse texto, o psicanalista analisa o conto "O homem de areia" de E.T.A. Hoffmann e, diferentemente de alguns de seus trabalhos em que analisa obras de arte, aqui ele não reduz a obra à biografia do artista. "O 'Estranho'" se inicia com Freud (1996c[1919]) dizendo sobre a importância da estética, e que esta não está restrita à teoria da beleza, pois é expandida quando pensada como teoria das qualidades do sentir.

Freud (1996c[1919]) aponta que, apesar da psicanálise não se voltar com frequência à estética, quando ela o faz, é sobre um tema que a própria estética negligenciou: o "estranho".

O "estranho" é uma categoria que remete ao que é familiar e, antiteticamente, também ao que é desconhecido, aconchegante e produtor de angústia, medo e susto. Freud (1996c[1919]) encontra na palavra *unheimlich* o seu oposto *heim*, que é casa, familiar, conhecido. A partir da forte ambivalência apresentada no próprio significado de "estranho", o psicanalista questiona como algo familiar se torna estranho e assustador, e também o movimento oposto de a estranheza se tornar familiar. Em seu texto, além de ir aos dicionários, Freud apresenta resumidamente o conto "O homem de areia" e o interpreta em busca do que produziria o "estranho". O psicanalista também traz relatos próprios de momentos em que experienciou esse "estranho" efeito, além de vinhetas clínicas e elaborações psicanalíticas. Apesar de apontar possíveis produtores do "estranho", Freud dá continuidade ao enigma, não sustentando nenhum desses argumentos, fazendo persistir, assim, a questão do que produziria o "estranho", e como ele seria produzido.

A presente pesquisa parte dos mesmos questionamentos de Freud sobre o que é o "estranho" e como ele se dá, tomando como hipótese que o texto "O 'Estranho'" (Freud, 1996c[1919]) inaugura uma importante forma de trabalho entre arte e psicanálise. O problema dessa pesquisa se centra na implicação da relação entre arte e psicanálise aqui recortada pela relação da noção de "estranho" com as fotografias de Diane Arbus. O "estranho" freudiano e a obra de Arbus se aproximam pela forte presença da ambiguidade e se distanciam por seus diferentes campos. No entanto, podem ser enunciados juntos pelo problema dessa pesquisa que se centra na experiência do espectador: como pode a arte provocar afetos angustiantes, de surpresa e até de medo, perturbando em mim o que antes eu nem sabia que me habitava ou até mesmo engendrando afetos nunca antes sentidos? Como aqui a arte escolhida é a obra fotográfica de Diane Arbus, a pergunta poder ser enunciada da seguinte forma: como a foto que vejo pode me olhar e, assim, me angustiar?

Essa pesquisa tem como objetivo geral compreender *como, ao estar diante de uma arte, ela pode me afetar no que eu nem sabia me habitar*. Para tanto, o recorte feito está em compreender essa questão a partir da relação entre o "estranho" freudiano e a obra fotográfica de Diane Arbus. Com isso, os objetivos específicos são: (1) desenvolver o que é o enigmático "estranho" para a psicanálise; (2) apresentar os principais aspectos das fotografias de Diane Arbus para compreender a forma com que elas podem afetar seu espectador; (3) aproximar o

que foi desenvolvido sobre o "estranho" e as fotografias de Arbus para elaborar como se dá o processo de afetação do sujeito do inconsciente diante dessa arte.

A escrita dessa dissertação também é um gesto teórico no discurso da pesquisadora e em um discurso que vem se estabelecendo no Programa de Pós-Graduação em Psicologia na Universidade Federal de Goiás através das pesquisas desenvolvidas e em processo no Entraste[1] - grupo de estudos e pesquisa em psicanálise.

A partir de buscas no site do BDTD[2] (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) sobre trabalhos feitos a partir do *estranho* freudiano, foram encontradas poucas pesquisas teóricas em psicanálise que: 1) trabalham de forma central com a noção de "estranho"; 2) articulam o mesmo com outros conceitos que não o de recalcamento; 3) trazem outra arte que não a Literatura. Assim, esse estudo é uma via de articulação teórica diferente da existente na literatura psicanalítica, o que propicia a explicitação de novos elementos reflexivos para a construção de discussões acerca da teoria existente. No texto "O 'Estranho'", ao não descobrir o que provoca este afeto, Freud (1996c[1919]) propõe duas hipóteses de novas relações futuras com o recalque e com a repetição.

Para a escrita dessa pesquisa bibliográfica, o referencial teórico utilizado é a psicanálise freudiana, bem como textos de crítica e história da arte, em especial sobre as fotografias da Diane Arbus. O principal texto de Freud é o próprio "O 'Estranho'" (1996c[1919]), por nele se encontrar o desenvolvimento desta categoria central ao presente trabalho. Ainda na psicanálise, são fundamentais os seguintes textos lacanianos: "O estádio do espelho como formador da função do [eu]" (1998b[1949]), o Seminário X – *A angústia* (2005[1962]) e "O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada (1998a[1945]). O texto "O estádio do espelho como formador da função do [eu]" (1998b[1949]) contém importantes elementos sobre a constituição do sujeito do inconsciente, sendo que é sobre esse sujeito que é pensado o lugar de espectador das fotografias na presente pesquisa. No importante Seminário X – *A angústia*, Lacan (2005[1962]) fala diretamente sobre o "estranho" freudiano e sobre o afeto que ele produz (a angústia), compondo juntamente do texto freudiano o eixo central desta dissertação com relação ao campo psicanalítico. Já o texto "O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada" (1998[1945]) tem a importância de estruturar temporalmente o processo de afetação do espectador ao ver as fotografias de Arbus e elas o olharem de volta.

No campo da arte, o livro "O que vemos, o que nos olha" do historiador da arte Didi-Huberman (2010) faz a ponte para aproximar tanto a arte da psicanálise quanto as fotografias

[1] Mais informações no site: https://entraste.fe.ufg.br/.
[2] Para acessar o site do BDTD: http://bdtd.ibict.br/vufind/.

da experiência do espectador. Para situar Diane Arbus na história da arte e da fotografia, estão presentes nessa pesquisa o livro "Sobre fotografia" da historiadora e crítica de arte Susan Sontag (1977) e a dissertação "A representação diruptiva de Diane Arbus" de Emy Kuramoto (2006).

Definido meu problema de pesquisa e os objetivos que a conduzem, qual é a metodologia possível para desenvolvê-la? Esta é uma questão fundamental nesse trabalho, em que a definição da metodologia se dá no processo de escrita da dissertação. Parto da posição enunciada por Freud (1930) de que a arte precede a psicanálise, pois aquela tem muito a dizer e mostrar a esta em seu adiantamento de saber sobre o funcionamento do psiquismo, e proponho então uma metodologia que aproxima o saber da arte do saber psicanalítico, preservando as diferenças indissolúveis existentes em cada campo.

A dissertação é estruturada por esta introdução, três capítulos e pelas considerações finais. O capítulo 1 se inicia com a elaboração dessa metodologia *entre* arte e psicanálise, que componho fazendo uso de textos metodológicos do campo das artes e da psicanálise. Também no capítulo 1 inicio a pesquisa sobre o que seria o misterioso "estranho". No capítulo 2, escrevo sobre a inserção de Diane Arbus na história da fotografia, sobre como se dava seu processo fotográfico e quais as principais técnicas utilizadas em sua obra. O capítulo 3 continua o desenvolvimento sobre o "estranho" na psicanálise, mas agora aproximando-se das fotografias de Diane Arbus. Ao final do capítulo, reflito sobre o "estranhamento" experimentado diante das fotografias. Por fim, nas considerações finais, trago os principais desenvolvimentos dos capítulos precedentes, retomando as questões que impulsionaram essa pesquisa, tais como a metodologia produzida para desenvolver essa escrita e como, ao ver o *freaks* nas fotografias de Arbus, posso ser afetada pelo olhar do "estranho".

## Capítulo 1 - Arte e Psicanálise: Um estranho casal

Você vê uma pessoa na rua e, essencialmente, o que percebe nelas é o defeito (Arbus *apud* Sontag, 1977, p.25).

**Figura 1. Diane Arbus, *Young man and his pregnant wife in Washington square park*, N.Y.C., 1965.**

Diane Arbus fotografava os momentos mais triviais do dia-a-dia, como o casal acima sentado em um banco no parque. Seu olhar buscava incansavelmente o cotidiano das aberrações, o desconcerto, o *freak*, fosse em pessoas comuns ou em pessoas que na época eram consideradas anomalias. Sua câmera transformava qualquer "normal" em louco e quase todos os *freaks* em íntimos. Muitas de suas fotos de casais os mostram como se fosse um espanto aquelas duas pessoas estarem juntas. Todos os casais de Arbus eram estranhos, não importa se parecessem estranhos ou não, ela os tornava bizarros.

Bem ao estilo de Diane Arbus, olharei para as aberrações que são os casais arte e psicanálise formados por Freud. Meu olhar buscará a estranheza de como se deu alguns desses

encontros. Assim, farei uma breve incursão por alguns dos textos de Freud que trazem a relação arte e psicanálise. Textos e trechos sobre essa temática estão presentes do começo ao fim da escrita freudiana e eles são bastante diversos, um não se assemelha ao outro: cada casal com sua bizarrice. Como são?

Em "Escritores criativos e devaneios" (Freud, 1996a[1908]), podemos ver que o casamento é entre o escritor e o sonhador. Neste texto, foi feita uma aproximação entre devaneio/fantasia e criação poética, sendo que ambos teriam como origem a brincadeira infantil. O autor também fala da importante função de a arte superar barreiras defensivas, sentimentos de repulsa, tanto do lado do artista ao criar, quanto do lado do espectador pelo profundo prazer inconsciente proporcionado em sua fruição. Aqui, Freud busca na arte uma avaliza de suas elaborações psicanalíticas.

Em "Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci" (Freud, 1996b[1910]) e "Dostoievski e o parricídio" (Freud, 1996h[1928]) é possível ver casais mais selvagens. Isso se dá porque a parceria entre psicanálise e arte acontece de forma muito desigual e até mesmo rude: as parceiras psicanalíticas acabaram por se sobrepor a seus pares, reduzindo e enclausurando essas grandes artes. Há, em alguns momentos desses textos, a análise psicanalítica das obras de arte, que também é feita sobre a vida dos artistas, de forma a justificar suas obras.

No casal apresentado por Freud (1996j[1932-33]) em "Acerca de uma visão de mundo", a arte não tem compromisso com a realidade, não é mais que uma ilusão para seu espectador e é considerada criação do desejo do artista. A arte não concorre com as poderosas ciência e religião, pois, ao contrário delas, não dá qualquer suporte ou garantia, mas também não é punitiva. Neste texto, Freud evidenciou um aspecto importante da arte: ela não propõe que haja entre o homem e a cultura uma confluência, uma conciliação. É a partir do conflito existente entre homem e cultura que a arte é produzida.

Um casal feito de lembranças está presente no texto "Um distúrbio de memória na Acrópole", em que Freud (1996l[1936]) relembra uma experiência de estranhamento. Essa acontece quando ele percebeu, em uma viagem a Atenas com o irmão mais novo, Alexandre, que a cidade existia e não era um fantasma criado por ele, pois na infância não havia acreditado na existência da Acrópole.

Também é possível ver um casal excentricamente apaixonado, como em "O mal-estar na cultura", em que Freud (2010c[1930]) traz a arte nos momentos conflituosos de suas elaborações teóricas. Nesse texto, o psicanalista coloca a arte à frente da psicanálise como se

nela houvesse um saber que ele ainda está por encontrar. Fazendo referência à frase de Goethe (*apud* Freud, 2010c[1930], p.19) – "Quem tem ciência e arte, tem também religião; Quem essas duas não tem, esse tenha religião! " – Freud (2010c[1930], p. 19) declara que: "Se quisermos privar o homem comum de sua religião, tudo indica que não teremos a nosso favor a autoridade do poeta. Tentaremos um caminho particular para a apreciação do seu dito". O psicanalista continua sua declaração de amor ao afirmar a ciência e a arte como as duas mais altas realizações humanas, configurando-se, juntamente com a religião, como formas auxiliares na defesa contra os sofrimentos. No entanto, mesmo sendo uma defesa, a arte não tamponaria o mal-estar, pois o prazer que ela proporciona seria muito refinado às satisfações primárias e diretas no corpo. Essa "suave narcose" provocada pela arte apenas afastaria o sofrimento, não possibilitando ser esquecido.

O casal reflexivo presente no texto sobre "O Prêmio Goethe" (Freud, 1996i[1930]) é um dos mais relevantes na obra freudiana. Esse prêmio de literatura era concedido aos criadores de obras que fossem dignas de honrar a memória de Goethe. Na carta escrita em agradecimento ao prêmio e homenagem ao artista, Freud relembrou algumas das variadas formas de trabalho feitas com a arte em sua obra e questionou a necessidade de saber da vida do artista em suas biografias, quando a criação artística em si já é plena de importância para seu público. Sobre o que já foi produzido na relação psicanálise e arte, Freud retoma que uma das principais funções do psiquismo é a dominação do mundo externo e que, exercendo essa dominação, a psicanálise contribuiu para compreensão de algumas obras de arte em alguns momentos. No entanto, se comparada à importância da obra de Goethe à psicanálise, essa última foi muito mais relevante.

Ainda nessa homenagem, Freud (1996i[1930]) situa Leonardo da Vinci e Goethe como cientistas e artistas, devido à atenção que tinham sobre as inovações da ciência, pela postura investigativa, e claro, por suas produções artísticas. Esta posição entre ciência e arte foi insistentemente buscada por Freud em sua obra e prática analítica. Para Freud, o artista descobriu muito antes da criação da psicanálise o que ele tempos depois pôde formular, descobertas essas que para o artista eram evidentes. No texto em questão, Freud explicita sua posição segundo a qual antes do psicanalista está o artista, e que a aproximação entre psicanálise e arte está mais para uma leitura (ou olhar) da psicanálise à arte, pois esta sim tem muito a dizer e mostrar àquela em seu adiantamento de saber sobre o funcionamento do psiquismo.

Muito foi produzido na aproximação de Freud com as artes e muitos casais foram formados. Dentre tantas possibilidades de relações, meu olhar nesta pesquisa está sobre o casal desconcertante, angustiante e misterioso presente em *Das Unheimliche*. Nesse texto, que pode ser traduzido como "O 'Estranho'", Freud (1996c[1919]) privilegia a afetação do espectador diante da obra e afirma que a arte alcança saberes que a ciência não consegue alcançar. Guiado por essa afirmação, o psicanalista apresenta o conto "O homem de areia" de E.T.A. Hoffmann e o interpreta de forma diferente das aproximações à arte anteriormente feitas em sua obra, pois ele não se atém à biografia do artista, mas ao conto em si. Freud inicia o referido texto escrevendo sobre a importância da estética, sendo esta não restrita à teoria da beleza, pois se expande como teoria das qualidades do sentir. Afirma que um psicanalista raramente se volta à estética, mas quando o faz, é sobre um tema negligenciado por ela: o "estranho"[3].

Partindo daquilo que provoca medo, susto, horror, repulsa, aflição, Freud justifica nomear esse efeito com o termo *unheimlich* devido ao peculiar afeto evocado. No seu trabalho de descobrir o que funda o "estranho", o autor chega à conclusão de que ele se relaciona

> [...] ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um termo conceitual específico. Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um 'inquietante'[4] no interior do que é angustiante (Freud, 1996c[1919], p.248).

Dito isso, Freud se propõe a mostrar como e em quais circunstâncias algo familiar pode se tornar estranho e assustador, e vice-versa. Ele pesquisa em dicionários os significados ligados ao "estranho" e descobre a ambivalência contida nesta palavra. Em seguida, Freud (1996c[1919]) apresenta o conto "O Homem de Areia" e o interpreta buscando o que causaria o "estranho". O psicanalista aponta a presença de repetições no texto e se atenta ao movimento repetitivo instaurado, seja em características de um personagem que aparece em outro, seja na vida e ações do protagonista. Assim, Freud (1996c[1919]) elenca possíveis

[3] Nessa pesquisa, ao me referir a palavra alemã *unheimlich*, usarei a grafia "estranho" para diferenciá-la do uso corrente.

[4] Ainda no capítulo 1, no tópico "As traduções de *unheimlich*" explicarei a escolha do termo "estranho" em detrimento de outros como "sinistro", que está na tradução do texto da Companhia da Letras usada nesta pesquisa.

produtores desse efeito "estranho", mas não sustenta nenhum, persistindo ao final os questionamentos: o que evoca o "estranho"? Como e por que ele se dá?

Esta pesquisa segue essa linha de questionamento e é a partir das perguntas colocadas por Freud (1996c[1919]) que surgem a discussão proposta e a hipótese de que a elaboração feita sobre o "estranho" inaugura uma forma diferente de relação entre arte e psicanálise. Com o "estranho", Freud se aproximou da arte sem reduzi-la à análise biográfica do artista ou restringi-la às significações. Com isso, proponho que no texto "O 'Estranho'", Freud (1996c[1919]) inaugura uma metodologia entre arte e psicanálise e é a partir dessa mesma metodologia que investigarei o que é o "estranho" e como ele acontece. Para isso, a arte escolhida é a obra fotográfica de Diane Arbus. Por essa ser arte visual, a pergunta freudiana se transforma em: o que é o "estranho" na fotografia? Como ela produz seu "estranho" efeito?

### 1.1 Antes, por que as fotografias de Diane Arbus? *Não-sei*

Em uma pesquisa que se propõe a ser científica, um dos primeiros parâmetros a ser respondido facilmente é o porquê de tal estudo ou de tal objeto escolhido. Dentre inúmeras justificativas que posso escrever sobre a escolha das fotografias de Diane Arbus, a mais importante é: não-sei. Se a cada pesquisa é preciso que algo novo seja encontrado para fazer o conhecimento caminhar, é a partir dos buracos deixados pelo saber já estabelecido que se produz o conhecimento.

Com isso, me questionei sobre que pesquisa desenvolver no mestrado, que me envolvesse a ponto de imergir nela por dois anos. O fato de minha graduação ter sido em Psicologia e eu ter continuado meu percurso na psicanálise, busquei um objeto enigmático o suficiente que me fizesse caminhar com um saber – o psicanalítico – já estabelecido há décadas. Como produzir descobertas em um saber? Como encontrar brechas no saber psicanalítico para que algo novo possa ser dito ou de outra forma possa ser escrito?

Diante dessas questões retomei a arte de Diane Arbus exatamente pelo enigma, pelo mistério, por me afetar e por eu não saber o porquê. Como a arte consegue dizer de mim e ainda me "estranhar"? Como é possível ela me olhar quando a vejo? Escolhi a arte de Diane Arbus porque, além de ela me afetar, carrega a estranha familiaridade, a ambivalência de retratar pessoas estranhas e, ao mesmo tempo, mostrar algo familiar. Isso é possível de ser percebido nos aspectos técnicos por ela utilizados de forma a produzir ambivalências, desconhecimentos no cotidiano, semelhanças em excentricidades, a apresentação do

desconcerto. No entanto, só cheguei às questões técnicas e históricas de Arbus que dão sustentação a essa escrita depois que fui afetada por sua obra.

A princípio, foi o não-saber sobre as fotografias que me conduziu nesta pesquisa; porém, mais adiante, desfeitos alguns mistérios sobre elas (e permanecidos outros), foi o saber em psicanálise que foi posto à prova. A arte abriu brechas, me fez questionar o que antes parecia sólido, suposto saber psicanalítico. Essa virada é justificativa suficiente para iniciar, continuar e finalizar essa pesquisa, pois a partir de uma arte que me fisgou pelo seu enigma foi possível questionar o saber psicanalítico e caminhar na direção da produção de conhecimento tanto em arte quanto em psicanálise.

Ao final, cheguei à escrita de uma dissertação. Há um escrito e a produção de um saber, o que só foi possível pelos conhecimentos já estabelecidos anteriormente em arte e psicanálise, mas que foi movimentado pelo que é não-saber, pelas dúvidas postas, pelas interrogações. Com o fechamento do texto, várias questões continuam, novas perguntas são abertas, novos conhecimentos são estabelecidos e outros continuados. *Não-sei*, pois me foi possível fazer furos e dar passos em saberes (*sei*) anteriormente não questionados, através do enigma aberto pelo que em um *só depois* de escrita se tornou o efeito Arbus, e que também é não-saber. É pela possibilidade de perceber furos e enigmas em um texto estabelecido há quase cem anos – O "Estranho" (Freud, 1996c[1919]) – que é possível produzir a partir dessa pulsação e depois dizer: ainda há novidade, há não-saber e o saber continua.

Quando o historiador da arte Didi-Huberman (2010) é questionado sobre *como as imagens dão a ler a História*, sua resposta é a seguinte:

> Devo dizer que me coloco sempre casos bastante difíceis, casos extremos.... Escrevo muito sobre as coisas que admiro, e escrevo muito sobre coisas que me metem medo, das quais tenho horror. Escrevo sobre artistas, inevitavelmente de que gosto muito, e escrevo muitas vezes sobre imagens que me aterrorizam. Nos dois casos é sempre difícil produzir uma legibilidade, porque está presente o elemento *pathos*, o elemento emotivo, que entra em linha de conta (p.18).

Didi-Huberman (2010) segue sua resposta afirmando que essa é toda a questão das Ciências Humanas, em que não é possível objetivar completa e separadamente o homem, as relações sociais, as imagens, e assim por diante. Ele atribui ao conhecimento psicanalítico o desvelamento da impossibilidade de considerarmos os objetos de pesquisa unilateralmente e afirma que o melhor a ser feito é aceitarmos o fato de que nossa subjetividade está imbricada na pesquisa.

Assim, quando respondo à pergunta de *por que Arbus?* com a resposta *não-sei*, não respondo somente do meu lugar pessoal de pesquisadora, mas também como pesquisadora em Ciência Humanas que sabe de toda a complexidade já apontada na história do conhecimento e do rigor indispensável ao se dizer em uma pesquisa: *eu...* Ao assumir o risco desse processo, dialeticamente se evidencia que não é possível fazê-lo de outra forma, e que apesar da solidão que é a escrita, importantes escritos dessas mesmas Ciências Humanas e das artes a (me) sustentam.

## 1.2 Agora sim: *Entre* arte e psicanálise

No processo de escrita dessa pesquisa uma questão é insistente: como escrever sobre a relação arte e psicanálise? Esse *Entre* é tanto um convite à entrada do leitor nessa dissertação quanto uma proposta de metodologia: *Entre a*rte e psicanálise.

Em Freud é possível encontrar formas diferentes em que é feito esse encontro. Com Lacan, se inscreveu possibilidade de convergência entre arte e psicanálise. Em seu texto "Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein", Lacan (2003[1965]) escreve: "Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem" (p. 200).

A repetição dessa célebre frase por lacanianos não é por acaso e insiste em diferentes falas, como é próprio da repetição. Insistência que contém também um fazer, uma proposta metodológica, ou, ao menos, o que não se deve fazer. Há algo que soa como uma recomendação, evidenciando um perigo de cair na armadilha de interpretar a arte e, assim, reduzi-la. Reler Freud com o olhar atravessado pela posição tomada por Lacan faz perceber na obra freudiana diferenças em suas pontes com a arte. Assim, com Lacan, é possível afirmar que em "O 'Estranho'" (1996c[1919]) é inaugurada por Freud uma posição de olhar da psicanálise à arte. Essa posição se opõe a outras produções, como, por exemplo, "A lembrança infantil de Leonardo da Vinci" (Freud, 1996b[1910]), em que a obra do artista ficou em segundo plano e o artista foi analisado a partir de trechos biográficos.

Na óptica geométrica, a convergência das linhas é produtora do ponto de fuga feito por linhas, raios luminosos ou elétricos, sendo este um ponto ilusório que produz a perspectiva. Convergir diz de uma tendência de encontro em um ponto, encontro esse impossível de ocorrer, mas que tem seus efeitos nessa ilusão de acontecimento. Aqui a questão central é a tendência e seus efeitos de se aproximar cada vez mais de um ponto, ainda

que se saia de lugares diferentes. Interessante lembrar que o olho é composto por uma lente convergente e que este esquema óptico será muito estudado por Lacan.

**Figura 2. Imagem de perspectiva. Fonte: Google. Acesso em: 6 jun. 2016.**

Pelo caminho de Lacan (2003[1965]), com sua emblemática frase "*Il n'y a pas de rapport sexuel*", que comumente é traduzida para "não há relação sexual", também é possível fazer uso da insolúvel diferença sexual como metáfora para a relação e diferença entre arte e psicanálise (p. 9). Como *rapport* também se refere a "proporção", que é usada na lógica e na matemática para dizer da igualdade entre duas razões, há aqui a não proporcionalidade entre psicanálise e arte, e sim a contingência e convergência entre esses dois elementos. Bem como na impossibilidade da relação sexual, insistimos em fazer laço com o outro graças ao desejo, desejo esse que nos impulsiona na insistência mesmo na impossibilidade de comunicação e na evidência do outro como diferente. Nesse mesmo movimento que insisto no impossível encontro entre arte e psicanálise, ou melhor, no possível que é tender a aproximações não dissolvendo a diferença de posição de cada uma. Ainda que não haja encontro, há convergência, que só é possível em um trabalho nessa direção de tender a... só possível quando é percebida e explicitada a diferença de cada lugar.

Como uma das inspirações metodológicas está a ética feita por Lacan (1988) de não recuar diante das psicoses, que, além de dizer dessa clínica, também propõe outra posição que não a de negar um fazer, ainda que reconheça sua complexidade. Mesmo que sejam inúmeros os trabalhos de Psicanálise que incluam a Arte, em uma pesquisa feita na BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) foram encontradas poucas produções que dissessem de suas metodologias. Por isso, recorro aqui a um artigo do campo da Arte a fim de elaborar uma metodologia em pesquisa teórica entre Arte e Psicanálise.

No artigo "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais", Sandra Rey (1996) aborda a pesquisa e seus problemas metodológicos. A

partir desta forma de metodologia, são possíveis algumas aproximações, ainda que o campo da Psicanálise seja diferente das Poéticas Visuais.

Rey (1996) aponta que a filosofia, a semiologia, a psicanálise, a literatura e até a ciência contemporâneas podem contribuir com a pesquisa em artes ao fornecerem conceitos, mas que para isso ser feito é preciso um rigor na compreensão da profundidade e do contexto destes conceitos fazendo as devidas aproximações e distanciamentos entre os campos.

Esse é um importante apontamento e que pode ser transposto para a pesquisa teórica em psicanálise que se implique no tensionamento com alguma obra de arte. A arte pode fornecer seus objetos a uma pesquisa teórica, e para isso é preciso explicitar que se tratam de campos diferentes que serão aproximados em determinados pontos no trabalho, assim como evidenciados seus distanciamentos.

Ao fazer um projeto de pesquisa, é preciso saber aonde se quer chegar, o que é impossível em uma pesquisa em artes, ainda mais quando há, além da parte teórica, a produção de objetos artísticos. Por isso, o projeto se configura como uma espécie de projétil que é lançado e possui uma mira, mas não se sabe exatamente onde será seu fim (Rey, 1996).

Quanto à produção do objeto artístico em uma pesquisa, a autora escreve:

> a formulação em processo significa que a obra é um processo de formação. (...) E se a obra é, ao mesmo tempo, um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*, como afirmado acima, é porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar as minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra (pp. 86-7).

Ainda que na pesquisa teórica em Psicanálise não exista a produção de um objeto artístico, há a produção da própria dissertação, que também contém essa imprevisibilidade, já que na própria escrita de qualquer pesquisa teórica há a construção de novos caminhos a serem traçados. Então, aqui também se faz interessante essa proposta do projeto como um projétil que conta com a inscrição de obras de arte na pesquisa exatamente como um objeto a tensionar os conceitos propostos ao estudo. O que possui um caráter de produção essencial na pesquisa é o caminho feito. A pesquisa avança segundo um processo singular do pesquisador de estranhamento de si e de seus conhecimentos supostamente familiarizados.

Há aqui um importante ponto de distanciamento entre a metodologia das Poéticas Visuais e a metodologia *entre* arte e psicanálise elaborada: ao fim da pesquisa a produção da primeira é uma obra de arte e uma pesquisa teórica; já a segunda se propõe à escrita de uma pesquisa teórica. Ainda assim é possível dizer que a pesquisa teórica percorre um processo de formação e que o texto processa o pesquisador e o interpela, sendo ativo nos deslocamentos de significados estabelecidos antes e durante a escrita. Há uma desestabilização no que era sabido antes da escrita e que continua o descentrando das certezas no processo de pesquisa.

A escrita da dissertação provoca o efeito desconcertante do "estranho" freudiano. Isso porque se parte de um lugar de suposição de saber conhecido e familiar para se chegar a um fim pré-definido, mas no *durante*, no caminho, o que se experiencia é a emergência do desconhecido e a suspensão dos antigos saberes, até que na própria escrita se engendrem novos caminhos e conhecimentos. A escrita também é um processo de criação. A originalidade da pesquisa está no fio condutor tomado/feito para explorar o campo recortado.

É preciso entrar no jogo da Universidade e é possível subvertê-lo como nessa metodologia que só foi possível ser pensada e elaborada em um *só depois* de parte da dissertação já ter sido escrita, tempo em que se evidenciou meu posicionamento *entre* Arte e Psicanálise, de optar por mergulhar nesses dois campos diferentes e depois voltar contando das fronteiras criadas e dos distanciamentos intransponíveis. Assim, essa tomada de posição não se deu como uma escolha de saída no projeto de pesquisa. Foram passos construídos e que assim continuaram durante a escrita, pois, diante dos impasses teóricos, as fotografias foram inspiração, sustentação e dissolução de tensões, impasses e enodamentos teóricos.

Nesse *só depois* de tantos questionamentos e pesquisas sobre metodologias, me dei conta de que a minha escrita nessa dissertação seguiu os mesmos passos feitos por Freud (1996c[1919]) em sua escrita do texto "O 'Estranho'". Parece história de analista dizer de um retorno a Freud, e foi isso que aconteceu. Parti da minha própria experiência, fiz uso da teoria psicanalítica sobre o tema (o próprio "estranho", no caso), busquei os aspectos técnicos da obra que corroboram para tal efeito. Aproximei esse tripé sem fundi-lo, apontando que são conhecimentos diferentes. A partir dos aspectos técnicos da obra, os aproximei do que a psicanálise já havia elaborado em proximidade com o tema e construí um discurso entre esses conhecimentos e minha experiência (que comporta a angústia que me afetou pelo estranho que experimentei).

Outro ponto de construção metodológica retroativa foi a importância da obra de Diane Arbus compor o que na foto produz o "estranho", já que em um primeiro tempo as obras

foram escolhidas somente pela afetação provocada. Em um segundo tempo, com a pesquisa que situou a fotógrafa em sua tradição histórica, sobre a técnica usada em sua metodologia de trabalho, e somente nesse segundo tempo que foi possível dizer o que nessas fotografias produz o estranho no espectador. Sendo que esse espectador pode ser qualquer pessoa que se afete pela arte, também está incluída na escrita dessa pesquisa a minha experimentação singular do estranho. Assim, o primeiro momento da escolha pelas fotografias de Diane Arbus se deu porque eu estava siderada, capturada, surpreendida por elas. Num segundo momento, intermediado pelo conhecimento técnico e histórico de sua arte, foi possível elaborar sobre esse "estranho" efeito Arbus. Importante dizer que um tanto foi elaborado, escrito, outro tanto resta e continua o efeito que também é afeto de angústia, é resto sem escrita ou compreensão, o que faz o efeito Arbus continuar.

O historiador da arte e benjaminiano Didi-Huberman, em seu livro "Diante da imagem" (2013) afirma que "quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação de paradoxo" e que, diante desse paradoxo, dessa perturbação apresentada, podemos nos recusar a essa experimentação ou aceitar que ela nos leve até "certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta..." (p.9).

É difícil situar como se dá esse "sim" ou "não" à arte e sua "estranhedade", mas é possível afirmar que parte desse momento/instante de aceitação/recusa é de ordem inconsciente. A partir disso, Didi-Huberman (2013) escreve que a imagem de arte não *representa* uma verdade ainda a ser descoberta por quem a analisa; a imagem apresenta a arte e quem está diante dela pode experimentá-la de incontáveis maneiras, criando juntamente com o artista variados saberes e jamais *adivinhando-a* ou dando-lhe tom de certeza. Em uma sociedade com tanta racionalização, de uma razão formal vazia que também produz em torno de si o vazio, com certezas totalizantes e totalitárias, essa forma também percorre o conhecimento e a formação acadêmica. Assim, uma das maiores contribuições que a arte pode nos oferecer é sua apresentação de não-saber, o que nos convida a criações diversas sem chegar a uma única verdade, e sim saberes.

Uma das grandes importâncias da arte está também no que ela pode contribuir ao conhecimento e isso ocorre sem qualquer finalidade pedagógica intencionada pelo artista, pois esse efeito se deve ao não fechamento de sentido. A arte não possui um sentido, um

significado e/ou uma interpretação, o que livra seu espectador de qualquer interpretação verdadeira, única e totalitária.

Didi-Huberman (2010) enfatiza o trabalho de Freud com os sonhos e o nomeia como "trabalho do figurável". Seu elogio consiste no argumento de que, sendo os sonhos uma formação do inconsciente, Freud não os interpretou com simbolismos externos ao processo analítico, pois, além da fala interpretativa ser do paciente, os sonhos *apresentam*, não *representam* algo. O sonho já é a forma em si, a formação do inconsciente, ele não representa o inconsciente.

A partir de suas aproximações a Freud, Carl Einstein e Benjamin, Didi-Huberman (2010) afirma que o trabalho do pesquisador diante de uma arte visual não deve ser o de procurar os simbolismos da imagem; a discursividade a ser feita está na busca da própria forma, ou seja, como aquela arte foi formada, foi produzida e de que forma ela é apresentada (o que inclui seus aspectos técnicos). O princípio de que a arte em si já é uma presença também inclui o olhar do espectador ao falar de sua forma. No entanto, a linguagem sobre ela tem um limite, pois a imagem também é inabordável na independência que tem do espectador em sua *forma intensa* de objeto no mundo:

> [...] é pelo menos uma coisa a ver que, por mais próxima que esteja, se redobra na soberana solidão de sua forma, e que portanto, por essa simples fenomenologia do recuo, nos mantém à distância, nos mantém em respeito diante dela. É então que ela nos olha, é então que ficamos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre *ver* e *perder*, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa, que ela permanece votada à ausência (Didi-Huberman, 2010, p. 226).

Essa é a chamada *dialética da forma como presença* de Didi-Huberman (2010), que contém tanto a possibilidade de pesquisa no campo das artes visuais, quanto sua impossibilidade, pois sua forma já apresenta grande parte do que a obra se dá a ver, no entanto, é também a intensidade dessa presença que limita o que pode ser posto em linguagem sobre ela, a linguagem se perde.

### 1.3 Um segredo sobre um segredo: o mistério em Arbus e Freud

"Uma foto é um segredo sobre um segredo. Quanto mais diz, menos você sabe" (Arbus *apud* Sontag, 1977, p.65). A historiadora da arte Susan Sontag (1977) usa essa frase de Arbus para se opor aos argumentos humanistas de que a vocação do campo fotográfico seja

a produção de compreensão e tolerância explicando o homem para o homem, afirmando para tanto que as "fotos não explicam; constatam" (p.65). A fotografia deve evocar um impacto visual que anule a explicação, e, se as fotos transmitem algo, a mensagem é sobre um transparente mistério. O que seria desperto em nós pela fotografia é mais da ordem da aquisição do que de uma compreensão. Então, como produzir conhecimento ou falar sobre fotografias? Um primeiro passo, de acordo com a historiadora da arte, é não tentar explicá-las.

Sendo esse transparente mistério já inerente à fotografia, Arbus conseguiu intensificar o enigma, revelado quando Sontag (1977) compara os trabalhos da fotógrafa com os de Sander e Eadweard Muybridge. Evidencia-se aqui um caminho: a comparação com outras obras. Um dos estudos fotográficos de Eadweard Muybridge (1830-1904) é uma série chamada *Animal Locomotion*, de 1880, composta por instantâneos precisamente subdivididos. O fotógrafo perseguia a dissolução de equívocos ainda não resolvidos a olho nu, mas presentes no cotidiano, especialmente quanto ao movimento das pessoas e animais. Um tanto do enigma do movimento era desvendado, mas outros mistérios continuavam.

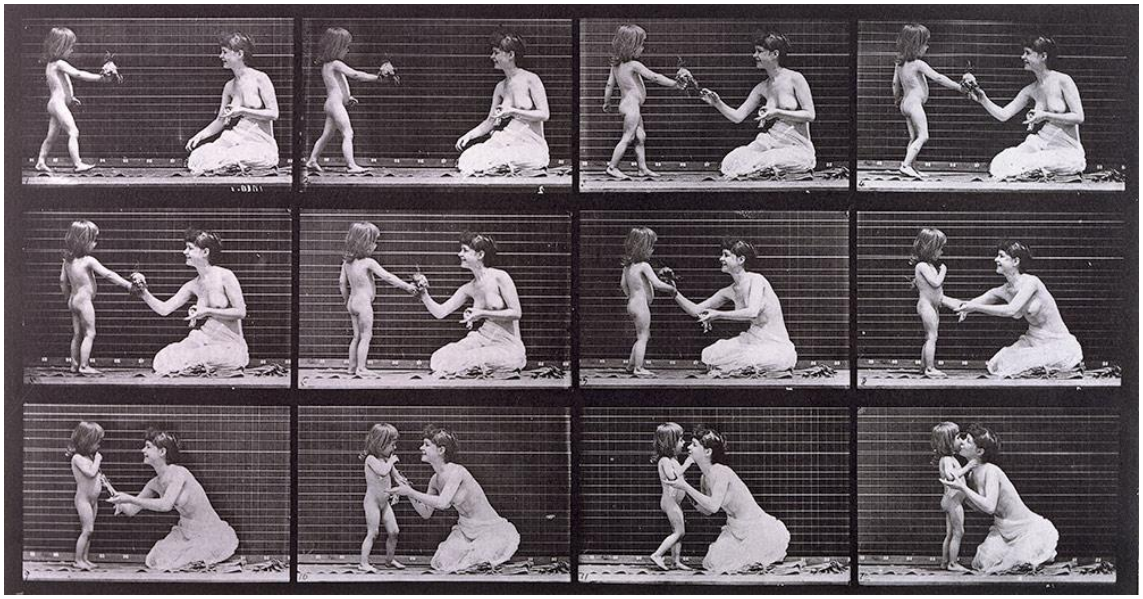

**Figura 3. Eadweard Muybridge,*Child & Mother*, 1887.**

August Sander (1876-1964), na série *Circus people*, de 1930, e em grande parte de sua obra, com exceção das fotos de paisagens feitas após a segunda guerra mundial, tem um olhar não julgador sobre os fotografados, de forma que seu trabalho é mais considerado um "censo" de pessoas marginalizadas. Ele não buscava segredos, observava os tipos sociais que não eram vistos. Em 1934, quando os nazistas souberam de seu projeto de um retrato nacional, atearam fogo nas fotografias que encontraram de Sander e justificaram que elas eram antissociais: "O que podia ter parecido antissocial para os nazistas era a ideia do fotógrafo como um

impassível funcionário de um censo, cujo registro completo tornaria supérfluo qualquer comentário, ou até qualquer julgamento" (Sontag, 1977, p.39). A afirmação de que essas pessoas existiam era de tal forma absoluta que não demandava qualquer explicação, por isso ameaçavam.

**Figura 4.August Sander, *Circus people,* 1930.**

Arbus buscava o íntimo e o revelador. Ao ver essa foto do anão mexicano tirada de um ângulo tão íntimo em sua cama, o que me vem são as perguntas: quem é ele? Qual é a sua história? Como ela conseguiu essa foto? O mistério foi lançado e o possível de saber é o que a fotógrafa nos conta: ele é um anão mexicano em seu quarto de hotel. Ou um pouco mais, ela também era íntima dele.

**Figura 5. Diane Arbus, *A Mexican Dwarf, In His Hotel Room*, 1970.**

Segundo Benjamin(1994, p.33):

> [...] A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo "surpreendido", são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.

Quero devassar o mistério? Estou aqui exercendo o que Freud (1996i[1930]) afirma como uma das funções do psiquismo de dominação do mundo externo, a dominação do desconhecido para torná-lo conhecido e assim desfazer o enigma, matar a charada? Ou o extremo oposto, de reconhecer na arte sua forma enigmática, mantê-la como intocável e me deixar entregue à sua fruição? Sabendo do grande perigo de caminhar por um desses dois

caminhos, ou até mesmo por ambos, Benjamin (1994) anuncia outro percurso de pesquisa rigorosa ao buscar no cotidiano o que há de surpreendente, e no incomum o que há de cotidiano. Por que essa proposta metodológica? Será ela comparativa/aproximativa de algo supostamente sabido (cotidiano) com algo desconhecido (arte-enigma)? A minha proposta metodológica vai na direção da crítica de Benjamin ao buscar a ambivalência que evidencie o desconhecido no cotidiano, bem como o saber esquecido apresentado nas irrupções surpreendentes.

Busco nessa pesquisa o rigor suficiente para escrever sobre a surpresa no cotidiano que se dá através da arte. *Surprise*, a palavra "surpresa" vem do francês e em sua escrita se evidencia a posição de quem é feito presa de algo inesperado, é apanhado no "de repente" imprevisto, o que produz tanto prazer quanto sobressalto e perturbação. A surpresa emerge da calmaria do dia-a-dia e as grandes artes contam com esse efeito. Falar sobre a surpresa na arte é remeter à ambiguidade epifânica de Clarice Lispector e de James Joyce, e também ao amor pela pobreza em Marguerite Duras.

Com o título de "Sobre Marguerite Duras", Foucault (2009[1975]) entrevista Helene Cixous e eles falam sobre o estilo de Duras. Tanto Foucault quanto Cixous compartilham da dificuldade que é falar sobre a escrita de Duras por algo que também é o que os prendem a ela: "há um efeito Duras, e esse efeito Duras é que qualquer coisa de muito forte escapa" (p. 356). Não se retém, não se apreende, desliza-se por esse efeito. Digo que o que se retém em Duras é a presença do mistério, o inapreensível que ultrapassa. Continua Cixous (Foucault, 2009[1975]): "Ela me ensinou alguma coisa que quase ultrapassa o texto, embora seja um efeito de escrita, relativo a um certo transbordamento" (p.356). Esse efeito se dá no interminável jogo de amor ao que é menos, ao que é menor, excluído e ignorado, mas Duras dá letra e ares de maravilha a acontecimentos quase inexistentes, ou inapreensíveis do dia-a-dia.

A surpresa também contém algo de epifânico, o que me remete à escrita de Clarice Lispector. Eu poderia afirmar que tudo o que eu quero dizer nessa pesquisa está escrito no conto "A legião estrangeira" de Clarice, mas o que digo aqui é que lá está escrito tudo o que me escapa na escrita dessa pesquisa. Em uma simples cena de véspera de Natal, a personagem de Lispector rememora seu encontro com a estrangeira família de Ofélia, seus antigos vizinhos, e o texto conta como essa mulher também se tornou parte dessa legião estrangeira. Esse resumo que escrevo não é nada do que Clarice escreveu, e por isso eu digo: leia o conto, pois ele é tudo o que nessa dissertação me escapa.

Em sua escrita também epifânica, James Joyce empresta a objetos quaisquer a linguagem que traz revelações aos seus personagens e aos seus leitores. A epifania se dá através de uma operação que tira o sujeito do banal para a "iluminação", passando pelo não-sentido, e tudo isso em um tempo de manifestação súbita. Didi-Huberman se fez presa do epifânico livro *Ulisses* de Joyce, e, a partir de sua experiência como leitor, escreve o livro "O que vemos, o que nos olha" (1998) que se inicia com a citação do seguinte trecho joyceano:

> Inelutável modalidade do visível (*ineluctable modality of the visible*): pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era o milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê (Joyce *apud* Didi-Huberman, 2010 p.29).

Capturado por Joyce, Didi-Huberman (2010) escreve a frase que sustenta todo o seu livro: "O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém a cisão que separa dentro de nós o que vemos naquilo que nos olha" (p.29). O paradoxo de precisar fechar os olhos para ver algo que nos olha remeteria à uma cisão em nós mesmos. E mais, o que vemos só tem importância pelo o que me retorna, me concerne e, no limite, me afeta. Essa frase apresenta uma ambiguidade: ao estar diante da arte, eu a recebo como quem se abre para o desconhecido que me habita, minha cisão.

Como trarei mais à frente no texto, o "estranho" surge quando, na vida cotidiana e diante das artes, alguns complexos infantis que foram recalcados irrompem como uma surpresa familiar e angustiante. A ambiguidade é constante em "O 'Estranho'", desde a palavra *unheimlich* escolhida por Freud (1996c[1919]) para falar dessa experiência. Como nos aponta Paulo César de Souza (1998), era comum Freud escolher para a escrita de sua obra palavras retiradas do uso linguageiro da língua alemã e dar a elas novos sentidos e densidade conceitual. Para desenvolver sobre o que é o estranho-familiar, retomarei a seguir o texto freudiano.

## 1.4 O "estranho" em Freud

CERÂMICA

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.

Sem uso,
ela nos espia do aparador.
(Andrade, 2012, p.100)

Freud publicou em 1919 o texto *Das Unheimlich*. Este era um texto antigo deixado em uma gaveta e que foi fruto de um processo de reescritura, mas parte de suas elaborações já estava presente desde 1913 em "Totem e tabu" (Sousa, 2001). Em sua retomada, foi incluído um resumo do texto que foi posteriormente publicado, o "Além do princípio de prazer" (1996d[1920]), que é especialmente ligado à compulsão à repetição.

Freud (1996c[1919]) inicia seu texto dizendo que é "raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir" (p.248). Isso porque os psicanalistas trabalham com impulsos que não são dominados, e o material da estética advém de impulsos inibidos em seus objetos. Ocorre ocasionalmente que os psicanalistas se aventuram por este ramo devido a um campo específico que é pouco trabalhado pela própria estética. Este é o campo do *estranho*.

O *estranho* é relacionado com o que é assustador, provocador de medo e horror generalizados. Com isso, Freud (1996c[1919]) afirma que há "um núcleo especial [de significado]", por isso justifica-se o uso de um "termo conceitual específico". O psicanalista tem como questão o que diferenciaria as coisas que habitam o campo do angustiante e se subdividem em "estranhas", ou seja, há uma especificidade no "estranho". Freud explicita o caráter de originalidade de suas elaborações no texto ao afirmar que nada disso foi trabalhado pela estética, pois esta se restringiu ao belo, atraente, sublime, aos afetos positivos, aos objetos e às circunstâncias que provocam tal experiência do belo.

No texto freudiano, é possível depreender que a palavra "estranho" tende a coincidir, ainda que não coincida, com o afeto provocado, pois uma palavra/conceito não é o afeto em si. Desse afeto o psicanalista cunhou o conceito que remete ao primeiro. Assim, "estranho" é (1) o conceito ao qual se refere, (2) o afeto, e também (3) um objeto causador, algo provocador deste afeto, tudo isso situado no campo da angústia, embora tenha suas peculiaridades.

Um dos poucos trabalhos encontrados por Freud acerca do "estranho" é o texto médico-psicológico de Jentsch, em que contribuiu com a argumentação de que há uma grande variação na sensibilidade das pessoas a respeito deste afeto, e que ele próprio há tempos não experienciava. Isto faz o psicanalista advertir que não é motivo para desânimo na pesquisa, pois outros afetos englobados pela estética também não são corriqueiros, o que não impede

que se encontre algo que *estranhe* a maioria das pessoas. Jentsch não foi além da incerteza intelectual em sua pesquisa da origem do *estranho*, ou seja, de que esse sentimento surgiria ao estar diante de algo que não se sabe como abordar. As consequências dessa conclusão é que o *estranho* nunca aconteceria em um ambiente familiar, conhecido.

Freud (1996c[1919]) sustentou seu texto no seguinte tripé: (1) buscou nos dicionários os significados ligados à palavra *estranho*, (2) compilou vários exemplos do que causa esse afeto e a partir do que lhes é comum extraiu o que ele é, e (3) acrescentou sua leitura do conto "O homem de areia" de E.T.A. Hoffmann. Antes mesmo de expor o que encontrou, o psicanalista adianta que esses caminhos o levaram ao mesmo achado com a definição de que: "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Como isto é possível,sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador, deverá ser mostrado nas páginas que seguem" (p.249). Assim, ele se propôs nesse artigo a mostrar como algo familiar pode se tornar estranho e vice-versa. Metodologicamente, o psicanalista aproximou casos clínicos, estudos linguísticos, experiências pessoais e exemplos de artes. O mais importante nesse texto é o campo inaugurado por Freud e a forma de fazê-lo com a arte, elaborando a psicanálise em novas construções teóricas e abrindo questões muito mais que as encerrando.

Resumidamente, esse exame linguístico feito por Freud partiu da obviedade de que *unheimlich* seria o oposto de *heimlich* e percebeu que essas palavras coincidem. Na contramão de Jentsch, o que Freud percebeu foi o estranho no familiar e o familiar no estranho, ou seja, para além da oposição, a ambiguidade. Assim, não basta ser desconhecido para afetar, pois há algo além da incerteza intelectual e da equação segundo a qual estranho = não familiar.

Nesta pesquisa é relevante destacar no texto freudiano as palavras do dicionário e da literatura que apresentaram aproximações com o campo das imagens, pois isto depois poderá ser melhor articulado diante das fotografias. De *unheimlich* em latim, Freud (1996c[1919]) trouxe palavras que têm relação tanto com o espaço quanto com o tempo, como: "um lugar estranho (...) numa estranha hora da noite". Em árabe e hebreu, foi percebida a aproximação com o "horrível". Das aproximações de *heimlich* no próprio alemão, foram frequentes relações com o íntimo, com o que é "pertencente à casa (...) despertando a sensação de repouso agradável e de segurança, como a de alguém entre as quatro paredes da sua casa", e isso também na ordem do visual: "o visualizamos tão confortável, tão encantador, tão aconchegante e *heimlich*", "Descobrir, revelar, trair as *Heimlichkeiten* de alguém" (p. 259).

Há ambiguidade na própria palavra *heimlich,* que faz coexistir a diferença de ser familiar e agradável com o angustiante ocultamento ao retirar algo da vista; tanto que *heimlich* é usada em conjunção com verbos que expressam o ato de ver e de ocultar o visto, havendo assim o encontro com *unheimlich* e a presença de algo angustiante. A partir do acréscimo do negativo "*un*", há a ênfase no que é "misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor: 'Parecendo-lhe bastante *unheimlich* e fantástico', *'Unheimlich* e imóvel como uma imagem de pedra', 'Uma névoa *unheimlich* chamada nevoeiro da colina'" (Freud, 1996c[1919], p. 241).

Assim, os significados de *heimlich* vão se encadeando de forma a encontrar os significados de *unheimlich* e coincidirem até chegar à emblemática citação que Freud (1996c[1919]) faz de Schelling: "'*Unheimlich' chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu*" (p. 254). No texto são trazidos exemplos da obra de Shakespeare ao mito do Édipo e à castração para contrapor o argumento de que o estranho é efeito da incerteza intelectual.

Depois, Freud apresenta o conto "Homem de Areia", de E.T.A. Hoffmann. Ele se inicia com recordações da infância do protagonista Nathaniel, que tinha um medo terrível de um personagem de histórias contadas pela babá. Seu nome era Homem de Areia e ele aparecia quando, na hora de dormir, as crianças não iam para a cama, e, perversamente, jogava areia nos olhos delas, que saltavam de suas cabeças e eram levados para alimentar seus filhos. Essa terrível figura era fundida por Nathaniel com a do amigo de seu pai, o também temível advogado Copélio que, em meio a um ataque de medo do menino, ameaçou atirar brasas em seus olhos. Anos depois, Copélio voltou à casa do protagonista, e após uma explosão ocorrida com os experimentos que faziam juntos no momento, seu pai morreu, aumentando ainda mais o seu horror pelo Homem de Areia.

Já crescido, Nathaniel, cai em outra crise de medo ao reconhecer em um oculista itinerante chamado Coppola a figura de horror do Homem de Areia, que lhe vende um telescópio. Um dia, olhando através do telescópio para a janela vizinha, o jovem se apaixona loucamente pela bela, muda e imóvel Olímpia, filha do mecânico Spalanzani. Um dia, Nathaniel presencia uma briga entre Spalanzani e Coppola, descobrindo que a moça é um autômato criado pelo mecânico e que teve seus olhos feitos pelo temido oculista. Em meio à discussão, Nathaniel tem outro ataque e Coppola, ou o Homem de Areia, foge com Olímpia e lhe arremessa os olhos da boneca, olhos esses que seriam os do próprio jovem, que enlouquecido grita: "Gira, anel de fogo!". Um tempo após essa crise, Nathaniel, em um

passeio com sua noiva, sobe em uma alta torre. Lá de cima, Nathaniel crê avistar a figura do Homem de Areia e é lançado em meio a outro ataque de terror, que o faz tentar jogar a jovem do alto. Ela é salva por seu irmão, mas, em surto, o jovem se lança da torre aos gritos: "Gira, anel de fogo!".

Sobre o conto, Freud suspeita que algo além da boneca desperta a atmosfera do estranho, ao contrário do que afirma Jentsch. O que é estranho estaria ligado ao personagem do Homem de Areia, e não à incerteza intelectual de Olímpia ser uma boneca/autômato ou humana. O psicanalista vai desenvolvendo seu argumento do que causaria o efeito do estranho e afirma que o medo de ficar cego é um dos substitutos do medo de castração. É estabelecida uma relação direta do temor de Nathaniel em relação à perda dos olhos com o medo da castração e nisso se faria a presença do afeto "estranho". No entanto, Freud não sustenta esse argumento, pois precisaria verificar se o "estranho" teria relação com algum desejo ou crença infantil, mas afirma que a boneca no conto é uma espécie de duplo do próprio Nathaniel em relação a seu pai, e que o Homem de Areia e seus derivados, Copélio e Coppola, seriam o pai do protagonista, mas em sua face castradora.

O psicanalista afirma que todas as questões do conto se referem ao fenômeno do duplo ocorrido na história, em que variados personagens se parecem idênticos aos outros, havendo a repetição de suas experiências e características. A duplicação seria uma defesa à castração que também se apresenta na linguagem dos sonhos e no narcisismo primário. No duplo, como defesa, o eu projeta algo para fora dele, transformando esse exposto em algo estranho para si.

Freud (1996c[1919]) toma a si mesmo em duas experiências para dizer da produção do efeito de estranhamento e desamparo em situações de repetição, havendo um "retorno involuntário da mesma situação" (p. 254). Diz que apenas tocará no tema da psicologia infantil como produtora do efeito de estranho e que o leitor deve ir ao seu texto "Além do princípio do prazer" (1996d[1920]), pois lá essa questão é mais bem detalhada, mas de forma diferente, sendo relacionada à compulsão à repetição. O tradutor lembra que em 1914 a compulsão à repetição foi trabalhada por Freud como um fenômeno clínico: "As considerações anteriores nos levam a crer que será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior" (Freud, 1996c[1919], p.266). Então, o que produz a lembrança da compulsão à repetição é sentido como estranho.

Na dificuldade de julgar o que produziria o estranho, Freud (1996c[1919]) traz as seguintes referências para desenvolver seu texto: vai a um poema de Schiller, a um caso de neurose obsessiva que fala sobre pressentimentos e superstição ("Notas sobre um caso de

neurose obsessiva"), à referência teórica de um oculista que estuda o mau-olhado, ao "Homem dos ratos" e ao seu texto "Totem e tabu", buscando "exemplos inegáveis do estranho, na esperança de que uma análise destes decida se nossa hipótese é válida". A partir desse estudo, Freud1996c[1919]) afirma que no estranho há o retorno de um sentimento primitivo que fora recalcado; assim, algo foi recalcado e é isso que reaparece como estranho. No entanto, ele não compreende porque haveria esse retorno. Ao final do texto, o psicanalista diz que nem tudo que é recalcado se torna estranho, o que faz persistir a pergunta: por que algo se tornaria estranho?

Estranho (*unheimlich*) pode ser: "algo que é secretamente familiar [heimlich-heimisch], que foi submetido à repressão e depois voltou". No entanto, "nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento, que pertence à pré-história do indivíduo e da raça – é por causa disso estranho" (Freud, 1996c[1919], p.262). Até mesmo a repetição, que em outras partes do texto foi mostrada como uma forte produtora do "estranho", em algumas ficções também podem não produzir este efeito.

Freud questiona a origem do *estranho* no silêncio, na escuridão e na solidão e os remete aos medos infantis. Nas crianças, o "estranho" se apresentaria como medo? A incerteza intelectual está realmente excluída das hipóteses causadoras do "estranho", ainda que essa seja tão importante em relação à morte e todo o desconhecimento que a cerca? Diante de tantas dúvidas postas pelos exemplos trazidos da ficção, o psicanalista faz uma distinção do "estranho": (1) o estranho experimentado e (2) o estranho visualizado ou lido nas ficções.

Em (1), o estranho experimentado se explicaria pela hipótese de ter sido algo familiar que foi recalcado. A origem do "estranho" estaria ligada às crenças antigas de onipotência dos pensamentos, de poderes secretos malignos e do retorno dos mortos. Criadas individualmente ou por antepassados, essas crenças eram vividas como realidade e, mesmo quando superadas, caso em algum momento o indivíduo não se sentisse seguro com suas novas crenças, as antigas ainda existiriam nas pessoas fazendo com que, diante do medo, elas retornassem. O "estranho" então afetaria quando algo angustiante acontecesse sendo preciso ao sujeito retomar antigas crenças.

Quando experimentado, o "estranho" é submetido ao teste de realidade: "A coisa toda é simplesmente uma questão de 'teste de realidade', uma questão de realidade material dos fenômenos" (p.265). Após essa afirmação, Freud (1996c[1919]) faz uma nota de rodapé falando sobre o efeito "estranho" do duplo, que é "defrontar-se com a própria imagem,

espontânea e inesperadamente" (nota de rodapé, p. 265). Também traz dois exemplos de estranhos experimentados, um deles sendo seu. Nesses dois exemplos, há um engano de ver alguém com quem a própria pessoa se desagradou e logo depois se assustar ao perceber que essa pessoa era ela mesma vista pelo espelho. Diante disso, Freud questiona se esse afeto do desagrado comporia o estranho.

O "estranho" descrito na *literatura*, nas histórias e nas criações fictícias (2) é considerado o mais fértil, pois contém a totalidade do "estranho" experimentado e, além disso, seu conteúdo não é submetido ao teste de realidade por, de saída, ser compreendido pelo leitor como algo que não se encontra na vida real. Freud (1996c[1919]) dá exemplos da literatura em que um conteúdo causaria o efeito do "estranho" e esse mesmo conteúdo, em outro momento não o produziria. Com isso, afirma que para a produção do "estranho" não é o conteúdo em si que importa: "vemos que os efeitos emocionais podem ser independentes do verdadeiro assunto no mundo da ficção" (p.269).

No texto "Literatura e Psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação", Trocoli e Aires (2012) questionam as possibilidades de aproximação entre Psicanálise e Literatura e trazem duas formas dessa relação feitas por Freud: (1) a literatura como modo de formalização da teoria psicanalítica e (2) a psicanálise aplicada à vida e obra dos escritores. As autoras exemplificam como sendo do primeiro grupo o texto "O 'Estranho'", por compreenderem que ali há a formalização do efeito de estranho como uma noção que faz fronteira entre arte e psicanálise, sendo esse um modo de dizer do vivido, ou seja, há uma elaboração do afeto experimentado por Freud na leitura do conto "O homem de areia" para produção de seu ensaio em que desenvolve a noção de "estranho". Sobre isso, é interessante a tradução feita do alemão para o espanhol pela Amorrortu, em que é usada a expressão "palavra-conceito" para *unheimlich* ("*Lo ominoso*", Freud, 1996c[1919]).

Por outro lado, ainda na construção desse conceito, Freud não o resolve, não fecha o que seria o *unheimlich* e talvez isso componha tanto a escrita freudiana quanto a experiência do estranho impossível de se abarcar, reduzir conceitualmente. Esses são os limites e possibilidades da teoria que tece encontros com o que é experimentado, mas que não coincidem, tornando necessária a tensão de construir caminhos na escrita da pesquisa sem esquecer que a experiência não se reduz a formalizações. Pelo contrário, é o que dá potência a elas.

Nesta mesma direção está o rigor teórico de Freud em sua leitura do conto de Hoffmann, ao se ater também ao movimento repetitivo do texto, e não apenas aos significados

apresentados. Então, para além de um conceito, o *estranho* é afeto e produz efeitos a quem o experiencia. A relação entre *estranho* e afeto será mais bem trabalhada em sua relação com a angústia – o afeto que não engana – a partir do Seminário 10 de Lacan (2005[1962]).

No Seminário 10, Lacan (2005[1962]) fala da dimensão do "estranho" como experiência e a enfatiza como primitiva. O psicanalista francês afirma que se a Psicanálise não existisse, ainda assim seria possível ter notícia do objeto que nos lança nessa experiência tão diversa. Ainda que pareça óbvio, é interessante explicitar que a experiência do "estranho" independe da existência da Psicanálise, pois, mesmo que sua conceituação passe por ela, enfatiza-se o que Freud (1996c[1919]) trouxe de estranheza no "de repente" do cotidiano e diante da arte. Por isso, é necessária a pergunta: o que é o "estranho" para a Psicanálise? E, ainda: que objeto é esse que nos arremessa em *unheimlich*?

## 1.5 As traduções de *unheimlich*

Para iniciar o percorrer dessas questões, se faz relevante a discussão sobre as traduções do texto, que no original em alemão é nomeado de *Das Unheimliche* (Freud, 1996c[1919]). Ao comparar a tradução feita pela editora Imago, do inglês ("Uncanny") para o português ("O 'Estranho'"), com a tradução feita pela editora Amorrortu, do alemão para o espanhol ("Lo ominoso"), saltam aos olhos diferenças importantes, especialmente ligadas à palavra alemã *angst* e suas derivadas. Enquanto na referida versão brasileira *angst* é traduzida como "medo", na versão castelhana a tradução é para "angústia".

Essa diferença tem consequência na leitura do texto, especialmente porque, conforme será trabalhado adiante, a angústia é muito importante à Psicanálise e se diferencia do que é o medo. A partir disso, o que se evidencia é a aproximação entre *Unheimlich* e *Angst*, quando, por exemplo, Freud (1996c[1919]) escreve no início do texto que quer conhecer o núcleo do *unheimlich* e distingui-lo do que também é parte do *Ängstlichen*. Enquanto na tradução brasileira usam-se os termos "estranho" e "amedrontador", na versão castelhana usam-se "ominoso" e "angustioso". Assim, "o estranho" é parte, compõe o que é angustiante, e não amedrontador.

Como comentado no tópico anterior, Souza (1998) observa que Freud, em sua obra, retirava do alemão comum os termos para elaborar a teoria psicanalítica, transformando-os em conceitos ou os formalizando com novos sentidos na psicanálise.

Tavares (2012) aponta a possível tradução do título *Das Unheimliche* como "Estranheza familiar" e critica a tradução do alemão para inglês feita pela Imago, em que reduziu o *unheimlich* ao termo "estrangeiro", se esquecendo da fundamental familiaridade presente na palavra alemã.

Terêncio (2013) faz um breve historicização das traduções de *unheimlich*. Ele aponta a dificuldade de se encontrar um consenso entre os tradutores quanto às expressões utilizadas por Freud. A primeira tradução de *Das Unheimliche* para o inglês foi feita por Alix Strachey em 1925, que traduziu o título para *The uncanny*. Em 1996, James Strachey afirma que a melhor tradução de *unheimlich* para o inglês seria *unhomely*, significando o que "não é doméstico". Já nas traduções para o português, a edição norte-americana Standard traduziu o inglês *uncanny* para o português "estranho", escolha essa que foi criticada por seu significado vago. Há também a tradução do texto alemão para o português feita por Paulo César de Souza (2010a[1919]) para "O Inquietante" pela editora Companhia das Letras. Cesarotto (1996) não faz a tradução do texto *Das Unheimliche*, mas em seu livro dedicado a essa temática, escolhe e usa o termo "sinistro" como tradução de *unheimlich*. Tavares (2007) critica a escolha de Cesarotto ao afirmar que o "sinistro" reduz *unheimlich* a um tipo de ameaça, enquanto que o termo alemão é mais polissêmico apresentando também os significados de insolidez, inquietação, anormalidade.

Como a escolha do termo de tradução de *unheimlich* determina a ênfase dada por cada trabalho, escolho a palavra "estranho" pois, como mostrarei à frente com o dicionário Hanns (1996), é a expressão de tradução mais ambígua trazendo a maior possibilidade de conotações, que vão desde fantástico, misterioso, até sinistro, amedrontador. Apesar de não escolher a tradução do termo para o "inquietante", essa dissertação privilegiou o estudo do texto de Paulo César de Souza (2010a[1919]) para a editora Companhia das Letras, pela qualidade do texto diretamente traduzido do alemão. Também foi usada para consulta a tradução *Lo Ominoso*, do alemão para o espanhol produzida pela editora Amorrortu.

No *Dicionário comentado do alemão de Freud* (Hanns, 1996), é feito um minucioso trabalho de análise da tradução da palavra alemã *unheimlich* para o português. O trecho se inicia com o título: "Estranho, Lúgubre, Sinistro, Inquietante, Macabro: *das Unheimliche*" já anunciando as traduções utilizadas com relevo. Como aponta Freud (1996c[1919]), *unheimlich* é uma palavra ambígua que oscila entre o "familiar" e o "desconhecido". Nesse sentido, Hanns (1996) afirma que Freud relaciona tal ambiguidade à sensação inquietude do

sujeito diante do retorno do material recalcado (e por isso conhecido, familiar) que retorna como desconhecido e assustador devido à ação do recalque.

Outros dicionários também trazem referências de aproximações feitas por Freud sobre esse afeto, anteriores à elaboração conceitual do *estranho* em 1919. Kaufmann (1996) dá o exemplo do sonho, que contém uma estranheza desconcertante e leva o psicanalista a reconhecer o trabalho onírico de transformação dos pensamentos em traduções da fala dramatizada. No trecho sobre a palavra "condensação" do dicionário de Roudinesco e Plon (1998), é dito que em "A interpretação dos sonhos", Freud afirma ser a condensação a principal responsável pela impressão de estranheza produzida pelos sonhos.

Hanns (1996) faz sua análise do texto *Das Unheimliche* descrevendo a passagem que ocorre de *heimlich* (adjetivo) em *das Unheimliche* (substantivo): (a) familiar, conhecido; (b) secreto, oculto; (c) inquietante, estranho. Ocorre uma torção na passagem de (a) para (c) a partir de (b), sendo que há uma contiguidade e deslocamento na sequência de a, b e c: do familiar ao estranho passando pelo secreto/oculto. Assim:

> aquilo que é 'secreto e oculto' pode ser 'familiar, íntimo e recôndito' para aquele que participa do segredo (pois acontece entre quatro paredes, no 'lar' = *heim*). Por outro lado, o 'secreto e oculto' pode ser sentido como 'escondido, furtivo e estranho' na avaliação dos outros excluídos (Hanns, 1996, p.231).

Inicialmente, *heimlich* e *unheimlich* são palavras antagônicas, depois ocorre a coincidência entre *heimlich* e *unheimlich* produzindo como efeito a ambivalência. Hanns (1996) traz os significados de *unheimlich* (adjetivo): (d) estranho, assustador, inquietante, sinistro, esquisito, incômodo, mal-estar; (e) enorme, grandioso, gigantesco, fantástico; (f) muito, incrivelmente; (g) indefinível, indeterminado, ansiógeno, inquietante. A palavra remete ao que é insidioso, sorrateiro, secretamente sussurrado, algo que está no ar: "[...] o adjetivo mantém nos sentidos *d* e *g* a acepção de estranhamento indefinível e desconfortável, algo bem diferente do sentimento de pânico que se tem diante de um fenômeno avassalador, catastrófico, súbito e bem definido" (p. 232).

Hanns (1996) afirma que, linguisticamente, em *das Unheimliche* (substantivo) e *unheimlich* (adjetivo) não há ambiguidade que se aproxima do sentido de familiar. Assim, é o trabalho de Freud que produziu essa torção, esse encadeamento de *heimlich* à *unheimlich*, bem como a ambiguidade presente em *das Unheimliche*. Após seu estudo do dicionário, Freud expõe que foi o próprio uso linguístico que criou a ambiguidade, a extensão entre

*heimliche* e *unheimliche*, contrariando Hanns (1996), que afirma que se trata de uma criação freudiana.

Quanto à composição de *das Unheimliche* em alemão trazida por Hanns (1996), *das* é um artigo definido para palavras neutras; *un-* é um prefixo de negação que também pode ter uma função aumentativa e se aproxima de 'des-' e 'in-' em português (como em 'incrível'); *heim-* é correspondente de "lar", "casa"; *-lich* é um sufixo de adjetivação que se aproxima em português à '-vel' e '-oso'. Tanto no português quanto no alemão é incomum o uso da palavra como substantivo, sendo mais usada como adjetivo e advérbio. Quando há a substantivação de *das Unheimliche*, o termo passa a equivaler "coisa inquietante", "sinistra", "macabra", "assustadora", "esquisita", "misteriosa", "estranha", "fantasmagórica".

É interessante esse ponto enfatizado por Hanns (1996) sobre a transformação e os efeitos da passagem do adjetivo ao substantivo. Essa questão será mais bem trabalhada adiante com Lacan (2005[1962]) em seu desenvolvimento do *estranho* como objeto, que tem grande imbricação com a angústia e a perda de objeto. Já nesse trabalho de tradução de *das Unheimliche*, é possível perceber a intensificação que ocorre nessa substantivação e consequente objetificação, coisificação de um adjetivo que, enquanto adjetivo, tem maior aproximação com o que é da ordem do afeto/efeito.

Hanns (1996) elenca sete conotações de *das Unheimliche* a partir de sua leitura do texto freudiano:

> A) A sensação de estar diante do *das Unheimliche* deixa o sujeito indefeso, pois é "o estranho" naquilo que possui de mais indefinível, imprevisível;
> B) É algo insidioso, sorrateiro, não se sabe quando se será atingido;
> C) Não se sabe de onde provém o *das Unheimliche*, pois é justamente algo indefinível e sorrateiro;
> D) O *das Unheimliche* se arma em torno do sujeito e é grandioso;
> E) O *das Unheimliche*, ao se armar em torno do sujeito, está ou em breve estará próximo e poderá atingi-lo;
> F) Seremos em algum momento subitamente atingidos pelo *das Unheimliche*;
> G) Há um conteúdo fantasmagórico que torna o *das Unheimliche* inapreensível e inefável e o dota de certa 'irrealidade' ou de um 'realismo fantástico' (p. 233).

Essa síntese retoma possíveis faces de *das Unheimliche* depreendidas por Hanns (1996). Aqui há a possibilidade de retomarmos o texto freudiano, evidenciando no "estranho" suas vertentes de objeto, espaço e tempo. Em (A), há um afeto ligado à ausência de defesas

que é produzido ao se estar diante desse objeto inapreensível e que também pode aparecer em um momento que não se pode prever, como apresentado em (B). Em (C), há seu aspecto de desconhecimento da origem, o que remete à impossibilidade de defini-lo. (D) traz o sentido de algo que cerca o sujeito e é vasto, sublime, remetido à grandiosidade. (E) apresenta sua vertente espacial de intensa proximidade. Em (F), há explicitamente a dimensão de um tempo que está entre o desconhecido e o abrupto. Quanto ao espaço, há algo também de desconhecido (C), especialmente se remetido a seu endereço de origem, sua saída, e também a uma dimensão de estar inadvertidamente diante de, ou em frente ao sujeito (A), cercando-o (D) e atingindo-o (E), ou seja, colocando em questão o limite espacial entre sujeito e objeto, tamanha a proximidade. (G) condensa em "fantasmagórico" o seu aspecto indefinível, ficcional e também angustiante, de mal-estar, como apontado em (A).

Um importante aspecto aqui é a ambiguidade existente em *das Unheimliche* entre algo grandioso e fantasmagórico, de forma que, quanto à qualidade, há tensão nisso que pode remeter tanto ao prazer quanto ao desprazer. Por outro lado, quanto à quantidade, há força e intensidade, e isso se afirma ainda mais se pensado juntamente da questão temporal que oscila entre um tempo desconhecido para o irruptivo.

Hanns (1996) salienta que a tradução mais frequente de *das Unheimliche* para o português é "o estranho", e por isso a usa como comparação. De acordo com esse estudo, o termo "o estranho" possui um significado a mais que *das Unheimliche,* que é o sentido de externo, estrangeiro. Em "o estranho" também há uma conotação adicional em relação à de *das Unheimliche*, que remete à ideia de alteridade, do outro que lhe é externo, diferente, esquisito.

O rigor trazido por dicionários é importante para a pesquisa, mas não deve engessá-la, e um belo exemplo disso está na própria escrita de "O 'Estranho'". Freud (1996c[1919]) fez uso do dicionário para demonstrar a ambiguidade existente em *heimlich* e *unheimlich,* não se prendendo aos sentidos, mas sim se atendo rigorosamente ao encadeamento, ao movimento das palavras que de uma a outra guardavam uma repetição da anterior para a posterior, mas algo se transformava nesse processo, produzindo as cadeias de significações compostas por diferentes termos.

A repetição se faz presente no texto de Freud (1996c[1919]) de inúmeras maneiras e esse encadeamento repetitivo do dicionário é uma delas. A repetição também está presente em sua própria escrita quando, no texto, encadeia trechos de dicionários, filosofia, literatura, escuta clínica e suas próprias experiências, escrevendo sobre diversas referências e na busca

pelo o que se repetia sobre o "estranho". Em sua leitura do conto "O homem de areia", o movimento repetitivo criado por Hoffmann também leva Freud (1996c[1919]) ao "estranho" e o psicanalista escreve sobre isso:

> [...] o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, e a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam o assustador (*Ängstlichen*) em algo estranho (*Unheimlichen*) (Freud, 1996c[1919], p. 303 *apud* Hanns, 1996, p.236).

Neste trecho citado de Freud com a tradução de Hanns (1996), é imbricada a relação do *estranho* com a compulsão à repetição, pois esta é posta como um dos fatores causadores do "estranho". Disso serão tiradas consequências no capítulo 3, mas desde já é possível dar relevo à repetição como produtora de *unheimliche* e também como um dos fatos que diferenciariam o "estranho" de outros acontecimentos que também são da ordem do angustiante.

Essas questões enigmáticas se aproximam da ambivalência existente na obra de Arbus e no efeito de "estranho". Ambíguo é o que pode ter mais de um sentido, o que pode ser duvidoso, incerto e se caracteriza por aspectos radicalmente diferentes, podendo mesmo chegar a serem opostos. O "estranho" e as fotografias dos *freaks* são intensamente ambíguos, mas também possuem o aspecto certeiro em seu efeito angustiante. A seguir, no Capítulo 2, a obra de Diane Arbus é apresentada inserida na história da fotografia e em suas técnicas de produção e forma, para mostrar em que as fotografias podem ser aproximadas e distanciadas do "estranho" freudiano.

# Capítulo 2 – Diane Arbus

## 2.1 Antes de Diane Arbus

> "Não tenho dúvida de que a majestade e a beleza do mundo estão latentes em qualquer migalha do mundo [...]. Não tenho dúvida de que existe muito mais em coisas banais, em insetos, em pessoas vulgares, em escravos, em anões, em ervas, no refugo e na escória do que eu supunha" (Whitman *apud* Sontag, 1977, p.22).

Diane Arbus, ao se inserir na história da fotografia com sua obra, continuou com algumas referências artísticas anteriores a ela e rompeu com outras. A seguir apresentarei a posição em que ela é situada na tradição fotográfica por algumas historiadoras da arte, bem como as técnicas fotográficas mais utilizadas pela fotógrafa para compor seu estilo peculiar, o qual nomeio de efeito Arbus.

A historiadora da arte Susan Sontag, em seu livro "Sobre fotografia" (1977), apresentou um ensaio totalmente dedicado à obra de Diane Arbus. O título do texto já anuncia sua posição: "Estados Unidos, visto em fotos, de um ângulo sombrio". Sontag situou historicamente a obra de Arbus através de referências artísticas anteriores à fotógrafa e que se aproximam de seu estilo, mas que também, pela comparação, explicitam suas peculiaridades. Uma referência importante foi o poeta Walt Whitman (1819-1892), que anunciou a Grande Revolução Cultural nos Estados Unidos do final do século XIX, demarcada pelo livro *Folhas de relva* (1855). Seu projeto consistia em dissolver as diferenças entre "beleza e feiura, importância e trivialidade" (Sontag, 1977, p.21). Na filosofia de Whitman não haveria qualquer discriminação ou exclusividade e através disso o povo norte-americano experimentaria sua própria vitalidade: "Os próprios Estados Unidos são, em essência, o maior poema" (Whitman *apud* Sontag, 1977, p.21).

Ainda que os fatos triviais parecessem desimportantes, para Whitman eles eram incandescentes, o que conduzia sua busca na direção da desmistificação, da queda dos ideais artísticos anteriores. A transcendência populista de Whitman teve alcance somente entre os artistas, mas eles estavam determinados a desmistificara arte. Whitman preconizou "a empatia, a concórdia na discórdia, a unidade na diversidade" e fez isso de forma sedutora propondo viagens e desejos de identificação aos norte-americanos (Whitman *apud* Sontag, 1977, p.22). Segue um de seus poemas:

A UM SER ESTRANHO

Estranho ser que passas! não sabes com que ansiedade ponho
meus olhos em ti,
bem podes ser aquêle que eu andava buscando ou aquela que
eu andava buscando
(isso me ocorre como num sonho),
algures certamente eu já vivi contigo uma vida de alegrias,
tudo é lembrado ao passarmos um pelo outro, fluidos,
afeiçoados, castos, amadurecidos,
cresceste junto comigo, fôste menino comigo ou menina
comigo,
comi contigo e dormi contigo, teu corpo não se fêz exclusivo
nem meu corpo ficou meu exclusivo,
tu dás a mim o prazer de teus olhos, rosto, carne, ao cruzarmos,
tomas-me a barba, o peito, as mãos, em troca,
eu não estou para falar contigo, mas para pensar em ti quando
me sento sozinho ou quando à noite desperto sozinho,
estou à espera, não duvido de que estou para encontrar-te
outra vez,
com isso estou por ver que não te perco(Whitman, 2015[1855],p.7).

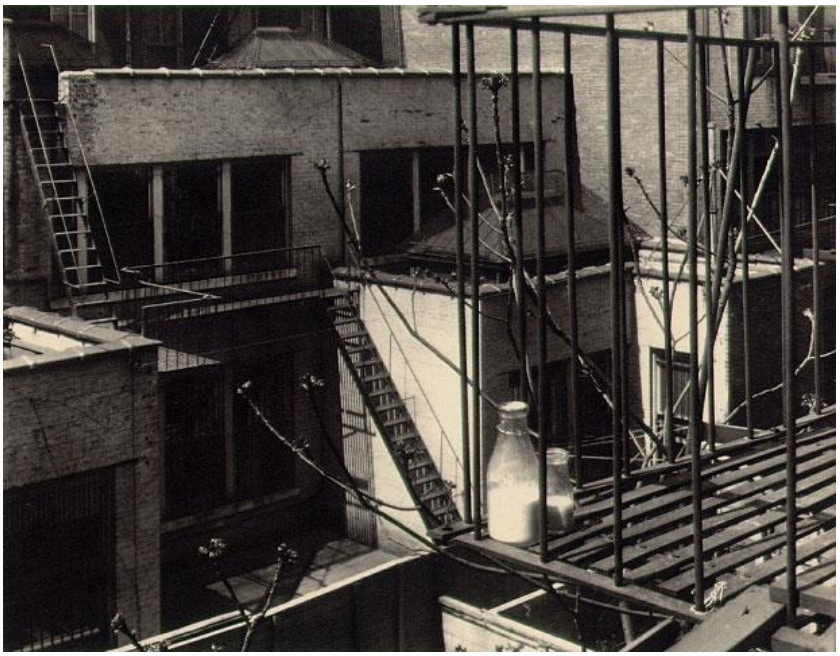

**Figura 6. Edward Steichen, *Milk Bottles*, Nova York, 1915.**

Essa desmistificação também aconteceu na fotografia, havendo assim um afastamento dos fotógrafos em relação aos temas líricos (como, por exemplo, um belo pôr do sol), rompendo assim com a tradição fotográfica do belo que estava presente desde as primeiras

décadas da criação da fotografia. Sontag (1977) exemplifica esse processo com a foto *Milk Bottles* (Nova York) de Edward Steichen (1879-1973) que apresenta uma garrafa de leite na saída de emergência de um prédio:

> A busca pelo comum, pelo ordinário e até pelo insípido continuou e foi através da fotografia que o projeto de Whitman teve alguma realização ao promover a revisão do que é belo ou feio: se todo objeto ou se toda condição contém uma beleza, "torna-se superficial privilegiar certas coisas como belas e outras não. Se 'tudo o que uma pessoa faz ou pensa é relevante', torna-se arbitrário tratar alguns momentos da vida como importantes e a maioria como triviais (Whitman *apud* Sontag, 1977, p.21).

Sontag (1977) afirma que fotografar é conferir importância; a fotografia imprime valor aos temas retratados. Inspirada na "filosofia" de Whitman, a cultura contemporânea da imagem fotográfica seguiu se modificando: todos puderam ser uma celebridade e todo momento tem importância para uma fotografia. Um dos principais fotógrafos que se inspirou em Whitman foi Alfred Stieglitz (1864-1946), em sua respeitada e admirada revista *Camera Work* (1903-1917).

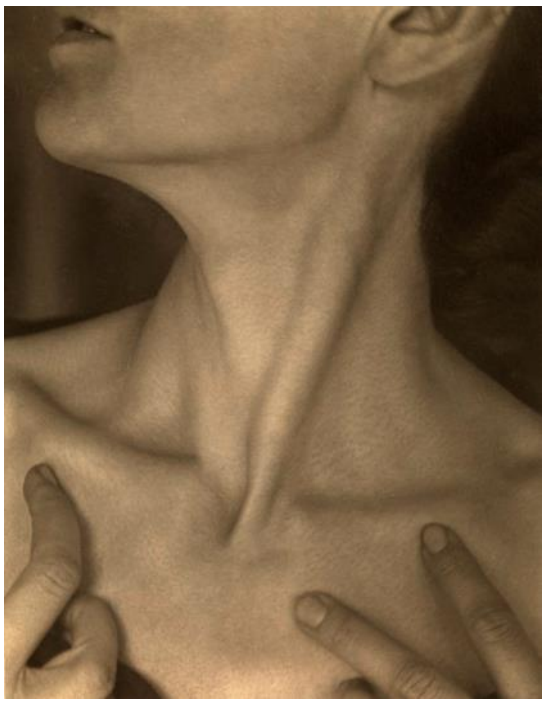

**Figura 7. Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe – Neck*, 1921.**

**Figura 8. Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1918.**

Em sua época, o poeta buscava generalizar a beleza e não a abolir. Para os sucessores de Whitman, com a Segunda Guerra Mundial, registrar o trivial vivido pelos norte-americanos não era encontrar o projeto whitmaniano de beleza no comum. Assim, a fotografia norte-americana se afirmou como proposta de encontrar o belo em tudo e, com a guerra, começou a ruir. Sontag (1977) considera que o último grande fotógrafo whitmaniano foi Walker Evans (1903-1975).

A epígrafe deste tópico da dissertação é um trecho de Whitman que foi colocado como epígrafe do livro de fotografias de Walker Evans produzido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Evans, que não admirava o glamour e o heroísmo de Stieglitz, produziu uma obra herdeira tanto da literatura de Whitman como das fotos de Lewis Hine (1874-1940) – com suas espantosas fotografias de trabalhadores e imigrantes, Hine foi precursor de um estilo fotográfico mais rude, frio e seco. O chamado humanismo eufórico de Evans produziu, de 1939 a 1941, fotos de anônimos tiradas secretamente no metrô de Nova York. Nesse ensaio no metrô e em qualquer outro, a busca de Evans era produzir uma obra notável, transcendente e lírica.

**Figura 9. Walker Evans, *Subway Passengers*, New York, 1939.**

**Figura 10. Walker Evans, *Subway Passengers*, New York, 1938.**

Para Sontag (1977), o último grande momento da herança whitmaniana foi a exposição *The Family of Man* em 1955(A família do homem), organizada por Edward Steichen com 273 fotógrafos de 68 países diferente e que levou multidões ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Sua proposta era afirmar a unidade da humanidade com fotografias de pessoas belas de todas as raças, classes e idades, e produzir identificação entre o espectador e os "cidadãos da Fotografia Mundial" (p.23).

Somente quinze anos depois, o Museu de Arte Moderna de Nova York conseguiu atrair milhares de pessoas como ocorreu com Edward Steichen: trata-se da retrospectiva da obra de Diane Arbus (1923-1971), que foi produzida no ano 1972, com 112 fotografias, todas tiradas pela fotógrafa e semelhantes umas às outras.

**Figura 11. Diane Arbus, *Child with a toy hand grenade in Central Park,* N.Y.C. 1962.**

Em oposição à tranquilidade provocada por Steichen, a fotografia de Arbus:

> [...] perfilava monstros seletos e casos extremos — na maioria,feios; com roupas grotescas ou degradantes; em ambientes desoladores ou áridos — que se haviam detido para posar e, muitas vezes, para olhar com franqueza, com segurança, para o espectador. A obra de Arbus não solicita aos espectadores que se identifiquem com os párias e pessoas de aspecto miserável que ela fotografou. A humanidade não é 'uma' (Sontag, 1977, p.24).

Para Sontag (1977), as fotos de Arbus apresentam uma proposta anti-humanista perturbadora e não se diferenciariam das expostas por Steichen, sendo que a diferença é que a primeira exposição teria nivelado o povo o exaltando, e a segunda, o rebaixando. Ambas não possibilitariam a compreensão e nem a crítica à realidade histórica. Em Steichen, há a suposição de uma natureza humana compartilhada, já que para ele todos nascem, trabalham, riem e morrem; assim ele negou qualquer diferença histórica, conflito étnico, crise econômica, entre os diferentes povos. Por outro lado, a historiadora da arte afirma que Arbus teria igualmente ocultado a história e a política, pois em seu mundo só houve *freaks.* Para Sontag (1977), o projeto implícito de Arbus, como de vários de seus contemporâneos, foi "mostrar que os Estados Unidos *são* o túmulo do Ocidente" (p.33).

## 2.2 Arbus por Sontag

Para Sontag (1977), o mais impressionante na obra de Arbus é seu engajamento no projeto fotográfico de "concentrar-se nas vítimas, nos desgraçados –, mas sem servir ao propósito compassivo que se espera de tal projeto" (p.24). Apesar das pessoas que eram mostradas, as fotos não estimulariam a compaixão, o que faz com que a fotógrafa seja elogiada pela franqueza e empatia presentes em sua obra.

As fotografias de Arbus não permitem o distanciamento do espectador. No entanto, para Sontag (1977), a aceitação do horrível nas fotos sugeriria uma "ingenuidade que é, ao mesmo tempo, tímida e sinistra, pois se basearia na distância, no privilégio, num sentimento de que aquilo que o espectador é solicitado a ver é de fato *outro*" (p.24).

Sontag (1977) salienta o importante fato histórico de as fotografias de Arbus terem sido feitas nos anos 60, década em que as pessoas consideradas anomalias vieram a público. Nessa época, a Feira de Aberrações de Coney Island foi proibida e a prostituição de rua foi retirada da Times Square. Muitas desses indivíduos ficaram sem trabalho e moradia, passaram a residir em casas da previdência social e a trabalhar para artistas, tornando-se um tema artístico válido e presente em filmes como os de Fellini, Arrabal, Jodorowsky.

Sontag (1977) faz uma crítica ácida a Arbus e aos espectadores de sua obra, afirmando que esse era um tipo de arte popular entre pessoas urbanas sofisticadas, que buscariam nas fotografias um teste de resistência aos horrores do mundo. Depois de a fotógrafa suportar, o espectador seria convidado a suportar também. A historiadora continua a crítica ao dizer que artes assim são comuns em países capitalistas, onde se busca a redução do mal-estar da vida através de terrores sensoriais, uma espécie de produção de anestesia através da arte.

A historiadora da arte se posiciona de forma a dizer que o que impressionaria a classe média em algumas fotografias não seria o extremo da marginalidade ou da riqueza, pois ambas lhe são igualmente distantes. O que lhes espantaria é como a foto aproxima aquela realidade do espectador: "O surreal é a distância imposta, e ligada como por uma ponte, pela foto: a distância social e a distância no tempo" (Sontag, 1977, p.37).

Na história de Arbus, é marcante que ela tenha sido fotógrafa profissional de moda, na qual a busca seria pela beleza perfeitamente padronizada. Ao se enveredar pelo mundo dos *freaks*, ela deixou de ser uma artista comercial e produziu uma obra reativa à indústria da moda, se opondo ao refinamento e à padronização.

Arbus (*apud* Sontag, 1977, p.28) declara: “Os chineses têm uma teoria de que a gente passa do tédio para o fascínio [...] Sinto-me muito pouco atraída a fotografar pessoas conhecidas ou mesmo temas conhecidos. Eles me fascinam quando nunca ouvi falar a seu respeito”. Para a fotógrafa, há excentricidade tanto no cidadão norte-americano comum quanto nos *freaks*. Sua obra é expressão da tendência contra o público, o tradicional, o seguro, o confortável e, especialmente, contra o entediante. Ela busca o privado, o oculto e o fascinante.

Sontag (1977) afirma que a busca de Arbus – assim como a da maioria dos fotógrafos – foi colonizar novas experiência ou descobrir novas formas de olhar para o lugar comum. É a luta contra o tédio, sendo o tédio o avesso do fascínio. Para Sontag (1977), o olhar de Arbus aos *freaks* é sempre externo. Kuramoto (2006) já não tem a mesma posição, com exceção do ensaio da fotógrafa intitulado *Untitled*, em que a fotógrafa está ausente na construção das fotos. Mais à frente na escrita dessa pesquisa será apresentado o quanto Arbus produziu a cena juntamente com o fotografado, o que fez enfraquecer esse argumento da constante externalidade de Arbus.

Arbus só se interessava pelo que fosse estranho. Sontag (1977) aponta que é muito comum na carreira de grandes fotógrafos que eles variem enormemente seus temas de trabalho, de forma a mesclarem fotos de crítica social com retratos de celebridades, o que não é visto como incoerência, mas sim como parte da atividade fotográfica. Quanto a isso, a obra de Diane Arbus é uma exceção, pois ela produziu de forma obsessiva sobre o mesmo tema: os *freaks.*

Para Sontag (1977), o perturbador na foto de Arbus não é seu tema, e sim a forma intencionalmente cumulativa, a busca repetitiva pelo mesmo tipo de foto. A historiadora afirma que no universo fotográfico não existe foto ruim, o que acontece é que algumas fotos são mais interessantes e se destacam pelo seu mistério e/ou relevância. Para ela, isso seria efeito de não existirem na fotografia cânones seguros e nem tanto rigor na avaliação quanto há na pintura, diferença existente entre fotografia e pintura que não se dá por a primeira ser uma nova arte em comparação à segunda. Para Sontag (1977), a tradição fotográfica seria composta pelo fluxo de sua história, e não por padrões técnicos, o que se daria também na rapidez com que novos trabalhos são descobertos, e isso não ocorre em nenhuma outra arte. Sendo assim, uma obra fotográfica atual que adquire importância transformaria o modo com que veremos as fotos do passado. Exemplo disso é a relação que se estabeleceu ente Arbus e Hine.

Após a produção de Diane Arbus (1923-1971), a obra de Hine (1874-1940) foi mais apreciada e vista com maior importância. Ainda que suas fotografias sejam temporalmente anteriores às da fotógrafa, Hine não obteve boa recepção em seu tempo, devido à opacidade com que retrata os marginalizados. O fluxo da história da fotografia não se dá somente em uma sequência coerente de reavaliação devido às semelhanças entre as obras; muitas vezes a transformação que uma obra exerce sobre a outra se deve ao "valor complementar e equivalente de estilos e temas antitéticos" (Sontag, 1977, p.80).

**Figura 12. Lewis Hine, *A young orphan girl*, Washington, 1906.**

**Figura 13. Lewis Hine, *Tenement Child, Handicapped in Every Way,* Chicago, 1907.**

Para Sontag (1977), pinturas e poemas não se tornam mais interessantes com a passagem do tempo, as fotografias, sim. Uma das grandes diferenças entre a fotografia e a pintura é a atuação do tempo sobre elas. O tempo comumente age contra a pintura, enquanto que na fotografia o envelhecimento aumenta seu valor estético pela aura que adquire. Esse é um dos fatores que faz com que as fotografias profissionais em preto e branco sejam mais admiradas que as coloridas; as fotos com cor resistem ao envelhecimento.

## 2.3 A metodologia íntima de Diane Arbus

> Se eu fosse apenas curiosa, seria muito difícil dizer a alguém ‘quero ir à sua casa, estimular você a falar e ouvir você me contar a história de sua vida’. As pessoas me responderiam: ‘Você está maluca’. Além do mais, ficariam muito precavidas. Mas a câmera é uma espécie de licença. Muita gente quer que prestemos a elas muita atenção e esse é um tipo razoável de atenção para se prestar (Diane Arbus *apud* Sontag, 1977, p.104).

Quando vejo as fotografias de Diane Arbus, um dos primeiros fragmentos de devaneios que me vem é: *como ela conseguiu tirar essa foto? Tão íntima!* A proximidade mostrada com seus personagens compõe fortemente o efeito Arbus, mas juntamente com o mistério de *quem é essa pessoa? Como Arbus chegou a ela?*

Arbus, na parte mais relevante de sua carreira, a década de 60, usava uma câmera Rolleiflex 6x6, que produzia fotos quadradas, o que se tornou uma marca da fotógrafa. Ela procurava suas fotos perto de sua casa, em Nova York. Ia a bailes de travestis, hotéis

mantidos pela previdência social, carnavais em Maryland, campos de nudismo em Nova Jersey e na Pensilvânia, Disneylândia e hospitais psiquiátricos. Sua busca estava no cotidiano. Assim, o que importava era seu olhar para encontrar as aberrações e, mesmo ao fotografar pessoas consideradas normais, Arbus descobria nelas a excentricidade.

Sontag (1977, p.24) diz que "a fotógrafa escolhe a estranheza, a persegue, a enquadra, a revela, a intitula". Não havia um momento específico, um acontecimento determinado para a câmera de Arbus. Assim como em Walt Whitman, todos os momentos do cotidiano têm importância para uma estranha foto acontecer.

A câmera de Arbus transformava qualquer pessoa em angustiada, perturbada, louca: um bebê chorando se torna transtornado em uma cena assustadora também pela expressão da mãe e pela sombra obscura de um sujeito ao fundo. Ela também encontrava repetidamente o angustiante em pessoas que tinham algo em comum ou que fossem gêmeas, como se na repetição comum do dia-a-dia houvesse algum mistério, alguma obscuridade.

**Figura 14. Diane Arbus, *Mother Holding Child*, New Jersey, 1967.**

Na obra de Arbus, houve a produção de ao menos dois efeitos artísticos: ela pôs o espectador em seu lugar de fotógrafa e tornou familiar o *freak*, que é uma palavra inglesa de origem etimológica imprecisa que pode ser entendida como aberração ou monstro. Arbus ficou conhecida como a fotógrafa dos *freaks*, fazendo pessoas ditas 'normais' e até mesmo os rostos célebres parecerem estranhas, bisonhas e desequilibradas (Kuramoto, 2006).

No dicionário, *freak* é também: “singularidade, excentricidade; capricho, veneta, veleidade, fantasia, extravagância; anomalia, aberração, monstruosidade, monstro, aborto; fã, admirador, entusiasta; esquisito, estrambótico, excêntrico, esdrúxulo, grotesco, singular” (Michaelis, 2009, p. 115). Há a presença constante da ambivalência na obra de Arbus, seja na palavra *freak*, nas pessoas fotografadas, na experiência, no efeito diante de suas fotografias. Na foto acima, por exemplo, o que haveria de interessante em um bebê chorando? O olhar de Diane Arbus torna essa cena cotidiana um evento e diz *veja bem isso!* A mãe do bebê se dirige a mim, espectadora, para mostrar algo que está ali e não estou vendo muito bem, algo que cintila no dia-a-dia dessa mãe, nos olhos desse bebê angustiado. *Veja isso!*

Além de transformar as pessoas consideradas “normais” em *freaks*, Arbus fez, principalmente, o caminho inverso. Fotografava as pessoas consideradas aberrações em sua época (como anões, gigantes, loucos, travestis) em seus espaços mais íntimos, em suas casas, com seus pais, em bancos de praça, nus em frente ao espelho, em suas camas, explicitando suas vidas tão comuns quanto às vidas dos sujeitos considerados normais. Com isso, nas fotografias não havia somente a presença física das anomalias, dos marginais, como também era feito um trabalho de retratar essas pessoas em seus mundos.

**Figura 15. Diane Arbus, *Xmas tree in a living room in Levitown*, L. I. 1963.**

A ambiência nas fotografias de Arbus era comumente a casa. Como na foto acima e na foto seguinte, o ambiente era a casa da classe média da época, cuja característica era o excesso de objetos. Esse excesso de objetos caseiros confere uma sensação de familiaridade, remetida, para quem vê as fotografias, a uma sensação de familiaridade construída, artificial. Kuramoto (2006) aponta que o tamanho excessivamente grande da árvore de natal na foto *Xmas tree in a living room in Levitown* L.I. equivale à estranheza, ao desajuste provocado pelo gigante na pequena sala da foto abaixo.

O estranhamento não está nas fotografias de *freaks* em suas casas de horrores, em seus shows ou manicômios, e sim porque eles estão em suas casas, numa intimidade comum e familiar a qualquer um. Assim, o que há de mais singular nesses fotografados pode tocar no que há de mais íntimo em quem os vê. As fotografias de Diane Arbus irrompem o movimento de torção entre familiaridade e estranheza. Mas isso se daria somente por essa face do que é marginal/estrangeiro?

"Sempre pensei em fotografia como uma maldade — e esse era um de seus pontos prediletos, para mim, e quando fotografei pela primeira vez, me senti muito perversa", reflete Diane Arbus (*apud* Sontag, 1977, p.13). Sontag atribui essa fala da fotógrafa à sua escolha temática, os *freaks*. E antes de ultrapassar a linha entre pesquisadora e psicanalista sem ser convidada por Arbus – como o fizeram tantos psicanalistas em análises psicobiográficas –, trago as falas da fotógrafa para ecoarem através de seu trabalho. Assim, as frases de Diane Arbus trazidas na escrita da dissertação importam como composição, como parte de sua obra, e não em seu aspecto puramente biográfico.

**Figura 16. Diane Arbus, *A jewish giant at home with his parentes in the Bronx,* N.Y., 1970.**

"A fotografia era uma autorização para eu ir aonde quisesse e fazer o que desejasse" (Arbus *apud* Sontag, 1977, p.28). Uma de suas fotos mais emblemáticas é *A jewish giant at home with his parentes in the Bronx, N.Y., 1970* (Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx). Arbus demorou dez anos para chegar a essa foto em que a mãe olha para o gigante com espanto e o pai com desprezo. Como aponta Kuramoto (2006), foram milhares de negativos tirados do gigante judeu em situações bem triviais, mas Arbus ainda não havia chegado em sua desejada foto. O trivial não seria espantoso somente por sua banalidade. Ela desejou encontrar alguma estranheza em torno do gigante judeu, quis ir além de mostrá-lo em sua casa e encontrou o desconforto no desprevenido olhar dos pais.

Arbus não fotografava vítimas de guerras, de fome ou exilados políticos. Seu interesse era relativo aos desastres privados. Se o espectador pressupõe sofrimento em travestis, anões, gigantes, não é isso que ele encontra nessas fotografias, e, sim, autonomia e alheamento, às vezes alegria e expressões triviais, cotidianas de quaisquer pessoas, como em *A Mexican Dwarf, In His Hotel Room* (1970) apresentada no capítulo 1. A angústia está mais presente nas fotos de pessoas "normais", como na *Mother Holding Child* (1967) acima.

## 2.4 O retrato nada documental e o tempo disruptivo de Arbus

**Figura 17. Diane Arbus, *A naked man being a woman,* N.Y.C. 1968.**

Diane Arbus tem seu trabalho reconhecido pela excentricidade de sua obra, que se inicia na relação forma e conteúdo de suas fotos. Na forma, Arbus mantém o estilo pictográfico clássico de retratos com características como frontalidade, centralidade e solenidade, e traços do estilo documental. No entanto, ainda na forma, utiliza de técnicas como a luz estourada que simula precariedade técnica e desleixo em suas produções. Esta é uma ironia intencionada e se acentua no encontro com os conteúdos das fotos. Em sua

dissertação sobre Diane Arbus, Emy Kuramoto (2006) comenta que na obra da fotógrafa há constantemente o contraste entre aparência e essência neste jogo entre técnica e conteúdo, que acabam por se diluir um no outro. A apresentação dos personagens em *close-up* os dá a qualidade de ícones em linguagem fotográfica, privilegiando a singularidade de cada fotografado.

Na tradição fotográfica, o retrato, com seu ato de fazer o fotografado encarar a câmera, significa solenidade e franqueza, sendo por isso uma técnica muito utilizada no registro de cerimônias formais. O retrato – técnica presente em quase toda a obra de Diane Arbus – torna sua fotografia ainda mais impressionante, pois as pessoas fotografadas, por seu posicionamento social marginalizado ou pelo contexto (como nas casas de nudismo, por exemplo), não se apresentariam tão abertamente, tão gentilmente à câmera. O retrato evidencia que houve uma cooperação mútua para o acontecimento da foto, efeito da intimidade conquistada por Arbus.

As fotografias de Arbus também eram produzidas por seus personagens que, incentivados por ela, criavam a si mesmos no processo. Apesar de toda a produção de personagem desenvolvida por Arbus e pelo fotografado, suas fotos captavam o que as próprias pessoas não queriam mostrar. Tecnicamente, a fotografia era capturada em um momento anterior ou posterior ao tempo padrão, produzindo, assim, a lacuna entre o efeito da foto e a intenção do fotografado (Kuramoto, 2006). Na fotografia, eram retratados o estranhamento e o desconforto diante da pose que não foi encontrada pela forma em que os personagens eram capturados. Depois, ao verem a foto pronta, os fotografados se estranhavam em suas imagens, pois o que emergia era desconhecido deles mesmos.

Para Sontag (1977), a **“**autoridade das fotos de Arbus deriva do contraste entre o material de seu tema dilacerante e sua atenção serena e trivial” (p.25). A fotógrafa não espionava as pessoas, ela as conhecia e se tornava íntima delas, o que produzia um ambiente tranquilizador, confortável e familiar ao serem fotografadas. Muitas vezes, elas estavam literalmente em casa. No entanto, quando as pessoas viam o resultado final na fotografia, se viam com desconforto, pois Arbus conseguia capturá-las relaxadas e fora da pose, mas indo ou saindo da pose desejada; o estranhamento se produzia nesse intervalo desconcertante em que a foto era tirada.

Em Arbus, a semelhança entre os personagens não produz a confluência no olhar, e sim a divergência; a identidade entre os *freaks* produzida seja pelas mesmas roupas, por serem gêmeos ou através das máscaras enfatiza o quanto são diferentes, não se reduzindo uns aos

outros. Nas fotografias de Diane Arbus, a pose nunca acomoda a semelhança, "a pose nunca parece ser suficiente: há demasiado desconforto e inquietude. A semelhança escapa" (Lissovisky, 1999, p.95). O instante da pose retratado por Arbus é curto e descentrado, átono. Assim, toda a produção da pose que ela compunha com os *freaks* era feita para que a fotógrafa capturasse o que escapava à posição ideal, e ela dizia que "fotografar não tem nada a ver com estar confortável, nem para o fotógrafo, nem para o modelo" (Arbus *apud* Lissovisky, 1999, p.96).

> Arbus não é o caçador paciente que assenta sua armadilha no terreno, e nem o granjeiro sedentário. Ela atua, às vezes, como um toureiro, que, simultaneamente, seduz e desvia. Mas, de modo geral, encurrala e açula o instante até que ele se projete em um quase fora-de-si da figura (Lissovisky, 1999, p.104).

Nas fotos de Arbus, o instante é instigado, é produzido como fosse preciso chegar na foto certa. Para Lissovisky (1999), a fotografia de Arbus é sempre a fotografia certa como resposta à demanda feita aos seus personagens de: mostre-se! Em oposição ao retrato tradicional em que o modelo vê, mas não olha (ele é retratado para ser olhado), Arbus, em seus retratos, provoca o olhar de seus *freaks* para que eles não apenas sejam vistos, mas que também a vejam. O olhar desses personagens que vêem é um dos principais produtores do desconforto e espanto que se experimenta diante das fotografias de Arbus. A estrutura da fotografia de Diane Arbus é de flagrante desconcerto.

## 2.5 *Untitled* (1969-1971)

> *freaks* são como um conto de fadas para adultos(Diane Arbus *apud* Kuramoto, 2006, p.44).

**Figura 18. Diane Arbus, *Untitled*, 1970-71.**

Arbus trabalhou em suas fotografias de uma a uma, sendo que cada uma delas era um projeto único, singular. Essa forma de trabalho não impediu que em toda a sua obra houvesse um estilo fortemente marcado pela presença dos *freaks*; seus personagens eram *freaks* em suas peculiaridades, singularmente *freaks*. Em sua obra houve somente um projeto temático, não comercial, de longa duração, com uma grande quantidade de fotografias reunidas e nomeado pela fotógrafa como *Untitled* (1969-1971). Diane Arbus fotografou pessoas consideras doentes mentais que estavam internadas em duas instituições psiquiátricas de Nova Jersey.

Kuramoto (2006) contabiliza as fotografias de *Untitled*: são 31 de pessoas com síndrome de Down, 37 de pessoas com outros distúrbios não nomeados e 51 de pessoas em condições não identificáveis por estarem de máscaras. Em *Untitled*, Arbus muda a composição técnica de suas fotografias. Há um distanciamento no plano das fotos, não sendo mais feitas em *close up*. Elas deixam de ser individuais para serem feitas em grupos,quando, por vezes, os fotografados estão alheios ao processo. Também há transformação no uso das máscaras. As fotos eram feitas sob o controle das instituições em suas áreas externas, e isso possibilitou outra importante característica: na maioria das fotografias há, como plano de

fundo ao fotografado, linhas verticais demarcadas pelas árvores e a linha horizontal referenciada pelos gramados. Elas são compostas de forma a explicitar as posturas tortas de cada pessoa ou a falta de centralidade no enquadramento das fotos. O flash não é mais utilizado, dando a impressão de que os personagens estão borrados e se absorvem na paisagem, o que tira os fotografados do lugar de personagens/ícones em que eram postos nas produções anteriores da fotógrafa (Kuramoto, 2006). No entanto, Diane mantém a disposição ao ficcional, especialmente através das máscaras, criando imagens próximas a sonhos e pesadelos.

Em *Untitled*, as máscaras são muito usadas e, mesmo quando há alguém sem elas na foto, sua expressão está contorcida – ou porque Diane captou este ângulo de contorção facial propositalmente, ou devido ao próprio adoecimento da pessoa. Em momentos anteriores a este projeto na obra da fotógrafa, a máscara, assim como a técnica de *close up* eram produtoras de ambiguidades e explosões de sentidos. Os diferentes rostos e expressões de cada fotografado exprimiam fortemente o que era *freak* no sentido de singularidade (Kuramoto, 2006).

Em *Untitled*, a máscara produz o efeito de esvaziamento de sentido revelando a falta de conhecimento sobre estes sujeitos. O tema da identidade, que era tão importante nas outras obras de Diane, perde espaço em *Untitled*. Neste ponto se explicita uma possível oposição entre a singularidade e o enlouquecimento na obra de Arbus, sendo a singularidade referenciada nos *freaks*, na criação que faziam de si, e a loucura apresentada em *Untitled*, no esvaziamento dos sujeitos.

Outra importante peculiaridade desse projeto é seu nome e a ausência de legenda dos registros dos fotografados, dos espaços e dos títulos em cada imagem neste álbum de *freaks*. Em muitas fotos, as pessoas são personagens vestidas e mascaradas de forma a serem descaracterizadas em suas singularidades e tornando-se apenas um grupo não nomeado. Tudo neste projeto é esvaziamento da singularidade, desde a ausência de rostos, de *close up*, de flash, de centralização, de um a um.

É muito interessante o efeito do título *Untitled*, que compõe o esvaziamento da singularidade, juntamente com a ausência de legendas nas fotos. Nomear algo como "sem nome" é dizer da ausência de uma das primeiras formas de singularização dos sujeitos, já que os nomes são dados até mesmo antes do nascimento e se perpetuam como referências para dizer das pessoas de uma a uma.

O contraponto às fotografias anteriores de Diane Arbus continua, pois ela dizia que os *freaks* eram verdadeiros aristocratas (Kuramoto, 2006). Sendo aristocratas pessoas

possuidoras de nomes e títulos, e considerando o contraste da obra da fotógrafa, é possível pensar que os sujeitos *untitled*, esses sim seriam os marginalizados, os loucos vivendo a invisibilidade.

Além das mudanças técnicas e estéticas, em *Untitled* também se transformou a forma com que a fotógrafa negociava e produzia suas fotos juntamente dos fotografados. Diane Arbus relatou sua falta de controle diante dos loucos, pois eles não a olhavam nos olhos, não notavam sua presença, não contavam suas histórias, não se encantavam por ela, como acontecia com os outros *freaks*. Com essa série, ela passou a odiar suas fotos por não poder controlar em sua produção a cena construída. Sentia-se cada vez mais frustrada e deprimida por não conseguir entrar no universo daquelas pessoas que pareciam em transe e tomadas por uma estranha iluminação (Kuramoto, 2006).

Se no momento anterior de sua obra é percebida a presença de Diane no centro de suas fotos com o olhar sobre cada personagem, em *Untitled* a fotógrafa torna-se testemunha dos fotografados, e, como testemunha, está incluída na imagem e ausente na construção. Não se sabe se o projeto *Untitled* foi encerrado, pois, em 1971, Diane Arbus se suicida (Kuramoto, 2006). Sua morte também é vista com estranhamento, sendo produzida muita especulação sobre seu suicídio, em um movimento de interpretá-la reduzindo sua obra à sua vida e morte. De qualquer forma, gera um forte mal-estar conhecer este ponto da biografia de Diane Arbus, que produziu muito até se deparar com a questão da loucura em sua vida, com um projeto que descontruiu seus parâmetros técnicos-artísticos. Além do fato de sua morte, eram adicionadas às especulações frases de Arbus sobre sua relação com o fotografar:

> Tudo é tão esplêndido e comovedor. Eu avanço rastejando pelo chão, como nos filmes de guerra. [...] Deus sabe como, na hora em que as tropas começam a avançar contra nós, nos aproximamos daquela sensação de ser alvejado, ocasião em que se pode perfeitamente ser morto (Arbus *apud* Sontag, 1977, p.27).

A morte de Arbus trouxe ainda mais visibilidade para a sua obra que já era famosa. Para Sontag (1977) isso aconteceu porque o público interpretou que sua morte assegurava a sinceridade na obra e distanciava hipóteses sobre a artista ser fria ou *voyeur*, o que tornava as fotos devastadoras por terem sido uma ameaça a ela.

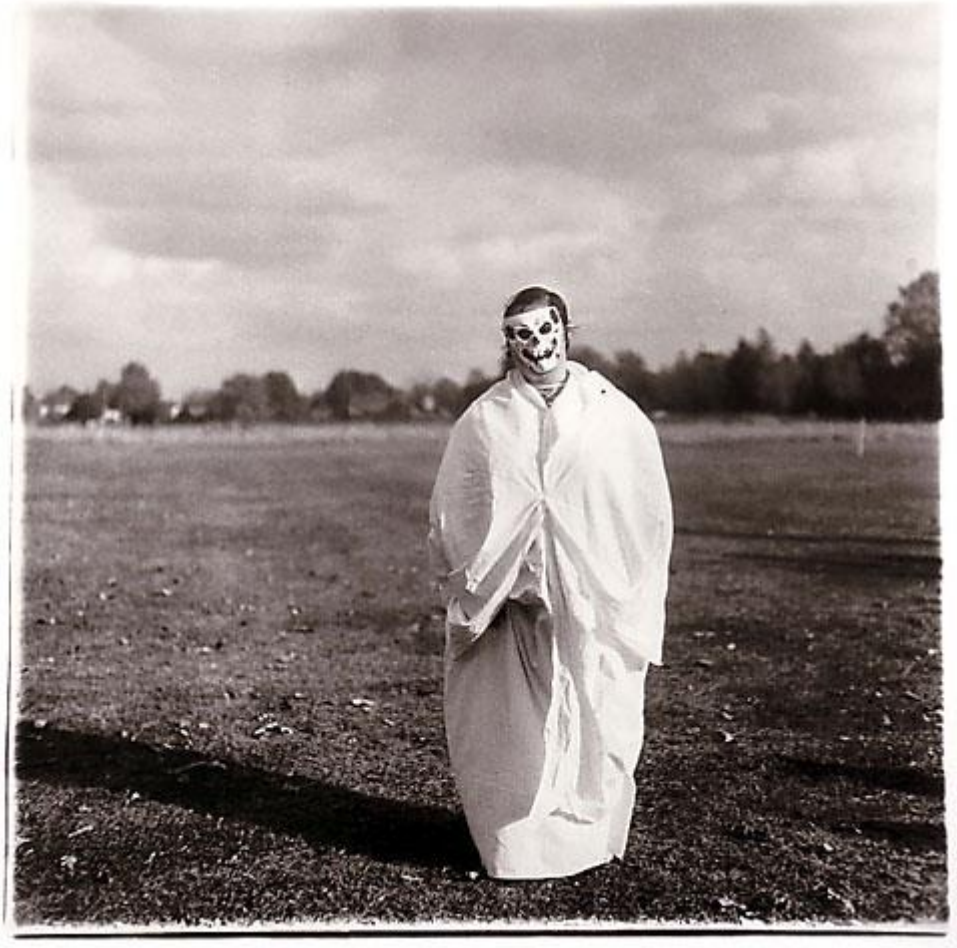

**Figura 19. Diane Arbus, *Untitled*, 1970-71.**

## Capítulo 3 – *Entre* "estranho" e *freaks*

No livro *Arte e Psicanálise*, Tânia Rivera (2005) cita uma fala da artista Louise Bourgeois: "Está vendo este espelho? Não é por vaidade — é um espelho deformador. Ele não me reflete, reflete outra pessoa. Reflete uma espécie de imagem monstruosa de mim mesma. Então posso brincar com isso" (Bourgeois *apud* Rivera, 2005, p.66). Bourgeois relata o espanto que experiencia com ela mesma para que haja movimento em sua produção artística. Ao pensarmos pelo lado do espectador, que espanto é esse que traz movimento? Diante de uma arte que me afeta, o que ela movimenta em mim?

Essas questões começaram a ser desenvolvidas com o "estranho" freudiano no capítulo 1. O que faz as fotografias de Diane Arbus produzirem o estranho, seus aspectos históricos, estéticos e técnicos foram trabalhados no capítulo 2. Neste capítulo 3, serão trabalhados aspectos do "estranho" em Lacan juntamente com fundamentos do sujeito da psicanálise para continuar o desenvolvimento da questão: o que nos olha quando vemos? A questão temporal nesse processo a partir do tempo lógico e da repetição também terá destaque. Esses tópicos se darão em conjunto com a escrita sobre as fotografias de Diane Arbus e minha experiência do "estranho".

**Figura 20. Diane Arbus, *Identical Twins*, 1967.**

## 3.1 O evitamento da castração diante da imagem

> [...] a experiência do *Unheimlich* equivale a entrar na *experiência visual e arriscar-se a não ver mais...* (Didi-Huberman, 1998, p. 226).

Da fotografia "Gêmeas idênticas"[5] (*Identical Twins*) de Diane Arbus, é possível extrair um conflito existente entre simetria e ambivalência.Isto porque apesar do esforço para que elas sejam expostas de forma ainda mais simétrica com suas roupas milimetricamente iguais, o que há de *freak* nelas escapa: a diferença na semelhança. As sutis e tão marcantes diferenças causam estranhamento nesta foto e a comparação explicita o contraste de uma a partir da outra como, por exemplo, o sorriso de uma diferente da boca cerrada da outra.

Há dois tempos simultâneos de estranhamento ao olhar a imagem das gêmeas: um está na semelhança, na cópia de uma sobre a outra; o outro está nas diferenças. A encenação da semelhança nas "Gêmeas idênticas" tem como efeito a explicitação da diferença. É muito frequente na obra de Diane Arbus fotos com gêmeos, trigêmeos e ainda mais "idênticos".

A invenção da duplicação "para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital" (Freud, 1996c[1919], p.263). Essa forma de defesa é predominante na fase primária do desenvolvimento infantil, o narcisismo. Atravessado esse estádio, a relação com o duplo se inverte, transformando a garantia de imortalidade em um "estranho anunciador da morte", ou seja, anunciador da própria castração (Freud, 1996c[1919], p.252).

A estranheza provocada pelo duplo tem sua origem em um momento ficcional do desenvolvimento, o momento da incidência do recalque como defesa. O "estranho" está intimamente relacionado com a lembrança do desamparo anteriormente vivido, e sua relação com o duplo se deve ao retorno do recalcado. E o que retorna é a angústia como sinal do desamparo. Diante do estranho, seria então produzida uma espécie de rememoração dessa ficção traumática?

O recalque e a castração, a partir da vida pulsional, produziram a grande cisão do sujeito: a divisão do psiquismo em inconsciente e consciente. O que guia cada um não é a lógica racional explícita conscientemente, mas sim outra lógica, a lógica inconsciente. A

[5] Um fato interessante é que essa foto inspirou cenas do filme "O Iluminado" de Stanley Kubrick (1967).

semelhança das “Gêmeas idênticas” remonta a um momento ideal em que o sujeito não estaria em conflito, não havendo a diferença em si, talvez nem mesmo a incompletude e a cisão: o duplo como defesa. O outro tempo do olhar, quando as diferenças emergem, traz o “estranho” como sinal de angústia ao desamparo vivido e ao conflito resultante do recalcamento: o duplo como anunciador da morte.

Há na foto a falha entre a intenção de as gêmeas serem iguais e o efeito da apresentação da diferença, o que se refere à falha de um ideal de totalidade do sujeito. Ao ficcionalizar a conservação da semelhança nessa cena, há a tentativa de uma “correção”, de tamponar a diferença entre os corpos, a dissimetria. Ao olhar o ponto central da foto situado na altura no braço das gêmeas, é possível perceber a construção de uma cena em que elas podem ser vistas com os corpos colados como irmãs siamesas, o que imprime às personagens um fator a mais de desconforto. Concomitantemente, Arbus as capturou naquele intervalo da pose que o apresentado é o tempo do desconcerto, a melhor pose não alcançada, o ideal falhado.

**Figura 21. Sally Mann*, Black Eye*, 1991.**

Trarei agora uma experiência que pode servir para que eu caminhe nos impasses teóricos. Trata-se da aparente errância que me rendeu o projeto do mestrado: estava apresentando o trabalho final em uma disciplina de Fotografia na Faculdade de Artes Visuais e escolhi falar sobre a foto *Black eye* da artista Sally Mann, pelo incômodo que me causa e por achá-la belíssima. A partir dela, trabalhei sobre o tema do "estranho", sobre o tempo, a psicanálise... Em meio àquele falatório, o professor que ministrava a disciplina me perguntou o que eu via naquela foto. Ele disse: "Só olha e diz, descreva". Falei: ela está dormindo? Sonhando? Ele falou: "Ela está morta". Essa é uma foto em que a artista apresenta a morte. Ela simula as típicas Fotografias Post Mortem do século XIX,quando havia a tradição de produzir essa forma de lembrança dos familiares que haviam morrido, o que, na época, não causava nenhum espanto. No entanto, essa foto foi tirada em 1991, e eu, em 2015, experienciei o "estranho" falando sobre ele. Falando sobre o "estranho", eu não vi a castração em sua face de morte. Foi puro afeto. De alguma forma, fui indiferente à morte e ao que a cerca e a encerra, seus fins e o que há de mortífero nisso tudo.

Ainda quanto à descrição, há uma aproximação entre a *Black eye* e a imagem da Medusa. No entanto, a primeira não petrifica, pelo contrário: o que há é uma condensação de prazer e desprazer, porque além de a fotografia não ser a morte de fato, há a produção de uma

foto belíssima com todo o aparato simbólico que a arte pode produzir, não havendo a paralisia diante do horror insuportável.

A castração também está na "experiência diária das fezes que estão sendo separadas do corpo ou com base na perda do seio da mãe no desmame. Mas nada que se assemelhe à morte jamais pode ter sido experimentado" (Freud, 1996g[1925-26], p.129). O psiquismo não consegue dar conta da morte orgânica, então, a morte temida psiquicamente é de outra ordem de perda. A partir disso, Freud considera o medo da morte como análogo ao medo da castração, sendo que o perigo temido pelo eu é o desamparo. Com isso, o psicanalista afirma que o psiquismo, ao sofrer essas constantes perdas objetais, se prepara para a perda da castração.

De acordo com Didi-Huberman (1998), uma das modalidades de recalcar a ausência que toda imagem sustenta é a *crença*, que consiste em, diante de uma imagem e seu vazio, ver a existência de algo além do apresentado. Como aconteceu comigo, a *crença* produz um modelo imaginário em que "tudo – volume e vazio, corpo e morte – continua a viver no interior de um grande sonho acordado" (p.41). Essa experiência também ocorre diante de túmulos esvaziados, que são um volume que guarda uma ausência. Como evitamento a esse vazio, à cisão que a imagem abriu em mim, creio que estou diante de um volume.

**Figura 22. Diane Arbus, *A very young baby*, N.Y.C. 1968**

Essas questões me levaram a um olhar a mais para a foto *A very Young baby* de Diane Arbus, que anteriormente me passara despercebida por ser simplesmente a foto de um bebê dormindo. Claro que ele está dormindo. Não por acaso essa foto é a de um bebê e a anterior de uma criança, o que reforça a *crença* do grande sonho acordado, mas se fosse somente isso eu estaria reduzindo o "estranho" à incerteza intelectual, como o fez Jentsch, crendo que, se fossem fotos de pessoas muito idosas, eu suporia a morte. O grande *close* na fotografia de Arbus me faz aproximar dela mais que a distância já aproximada que são seus retratos; é um convite a "olhar mais de perto".

Nesse olhar mais demorado, o "estranho" vem e toma o corpo desse bebezinho sonhador. Como supor o esvaziamento diante de uma imagem-volume? *Não-sei*, mas algo dessa ordem acontece para a experiência do "estranho" se dar, para eu duvidar da vida e me angustiar na comparação feita entre um túmulo e um corpo. Há nessa foto algo que me olha e se refere a um esvaziamento desses olhos fechados. Se Arbus não tivesse retratado em tamanho *close*, talvez não haveria a perturbação e somente a tranquilidade de um sono infantil, mas tamanha proximidade, esse imperativo "olhe!" é desconcertante. Por que olhar o volume de um corpo tão de perto produz uma cisão em sua integridade? Também está questionada a minha capacidade de ver quando algo na foto me olha e imediatamente me defendo: eles só estão dormindo, até sonhando. Tamanha proximidade estabelecida pelo *close up* da foto me fez questionar a apresentação da foto e supor aí algo da minha realidade psíquica que tamponou meu olhar sobre a castração e suas mortes. Será preciso dar mais um passo em direção à foto. É a cisão que está diante de mim na imagem que me abre daqui.

Tal qual a imagem da Medusa, que é tão frequente nas obras de arte e que também instigou Freud (1996e[1922]), a presença dos cabelos serpentes revela a falta de sustentação que a falta produz, em presenças que revelam a castração, a ausência de objeto. Aqui se apresenta uma complicação: como um objeto que outrora era produtor de satisfação se transformou em sinal de angústia? Por que foi preciso a produção da defesa do recalque diante desse objeto? Essas questões remetem ao corpo fragmentado e à construção ortopédica de uma unidade corporal, apresentados no "estádio do espelho" lacaniano. Esse momento ficcional se refere à invenção dos limites corporais no *infans* que se dá através do olhar de seu cuidador e de seu próprio olhar.

Como um corpo pode não ser uma presença, uma unidade muito bem organizada? Em um momento anterior do desenvolvimento do sujeito, foi preciso que o corpo se integrasse, porque a princípio ele não o era. Isso é espantoso! O que há no evitamento do vazio dessas

imagens não é somente a morte que está à frente no futuro, pois isso nosso psiquismo não abarca completamente. Há a lembrança ficcionalizada de um passado que nunca passa sobre minha própria desintegração. O estádio do espelho marca esse momento limítrofe do despedaçamento para a integração corporal.

Em "O estádio do espelho como formador da função do [eu]: tal como nos é revelada na experiência analítica", Lacan (1998b[1949]) faz sua elaboração da teoria do narcisismo de Freud e estabelece uma divisão em que [eu] (*Je*) é o sujeito do inconsciente e eu (*moi*) é a imagem ortopédica do corpo unificado. O texto se refere ao momento em que a criança a partir dos seis meses, com o suporte humano, reconhece sua imagem diante do espelho. Esse ato de controle da "inanidade da imagem",que não se esgota, desemboca na experimentação que a criança faz dos "movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas" que são os objetos que estão em sua imediação (p.96).

Diante do espelho, o bebê, que ainda não possui o controle corporal, se fixa ao resgatar um aspecto imediato da imagem em um tempo de instante, numa "azáfama jubilatória" (Lacan, 1998b[1949], p.96). O estádio do espelho instaura nas defesas do eu o recalque e seus retornos e, ao final do processo, a imagem adquire um valor simbólico. A transformação que se produz na estruturação de uma imagem de si se inicia com o processo do *infans* de assumir sua função de sujeito através da linguagem do Outro, dando início à relação simbólica e constituindo-se como sujeito do inconsciente.

No estádio do espelho se revela a função da *imago*, que é estabelecer uma relação entre organismo e realidade. No entanto, essa forma imagética é mais constituinte que constituída, não sendo absoluta nem totalizante. Isso porque a forma total do corpo, a miragem de maturação só ocorre para o sujeito como *Gestalt*, ou seja, como algo exterior a ele através da confirmação feita pela imagem e olhar do outro, produzindo no sujeito uma identificação alienada ao esse outro. Com isso, o estádio do espelho não é uma fase que se inicia e se fecha. É estabelecido algum fechamento pela inscrição da imagem ortopédica que o sujeito estabelece de si, mas não há uma estabilização desse momento, pois lhe é constituinte o momento anterior de corpo disjunto. Lacan (1998b[1949]) desenvolveu o estádio do espelho a partir de estudos de psicólogos do início do século, dentre eles estava Wallon. Chatelard (2005) aponta que a imagem corporal do outro permite que o *infans* faça uma antecipação imaginária de sua própria unidade corporal.

O que se manipula no triunfo da assunção da imagem do corpo no espelho é o mais evanescente dos objetos, que só aparece à margem: a troca dos olhares, manifesta na medida em que a criança se volta para aquele que, de algum modo,a assiste, nem que seja apenas por assistir a sua brincadeira. (Lacan, 1998c[1966], p.74)

O corpo despedaçado frequentemente se mostra nos sonhos e na análise quando se chega a algum ponto de desintegração do sujeito. Sobre isso, Lacan (1998b[1949]) faz uma analogia entre os sonhos e as obras de Bosch, considerando os sonhos como as pinturas, o que nos leva à aproximação com as fotografias. Não que a fotos de Diane Arbus apresentem a desintegração corporal; o que há são aproximações com o momento do duplo de si e do outro no espelho. O espelho produz uma imagem invertida e devido à ambiguidade gerada pela imagem especular de si e do outro, há a produção de simbolizações, como por exemplo os sonhos de duplicação e multiplicação de símbolos ou até mesmo de si.

O engodo da identificação espacial com o outro tanto fabrica a noção de um corpo próprio integral quanto às fantasias de despedaçamento e de um duplo de si, ambos constituídos pela identidade alienante impressa através do outro. Assim, o estádio do espelho tanto une o "[eu] à estátua em que o homem se projeta" quanto "aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumar, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação" simbólica (Lacan, 1998b[1949], p.98). A imagem especular estabelece um limiar, uma zona de antes e depois, entre o mundo visível e o mundo simbólico. A função do ver nunca mais estará restrita à organicidade do olho, pois agora – passado o momento ficcional do estádio do espelho – há o olhar, que é o simbólico transmitido pelo Outro através da linguagem, tornando o *infans* sujeito do inconsciente.

Mais tarde, Lacan acrescentou ao esquema de Henry Bouasse a combinação do espelho esférico e do espelho plano. Chatelard (2005) situa que no Seminário X – *A angústia* (Lacan, 2005[1962]), há um ponto vazio na imagem, e essa imagem é a ilusão de uma imagem total, unificada, a qual o pequeno ser utilizará como matriz do eu (*moi*). O signo desse ponto vazio é o *-phi*, que é a marca da "negativação da imagem totalizante: em toda imagem há um ponto vazio que não é especularizável e que [...] poderá ser positivamente representado por outro símbolo (Chatelard, 2005, p.112). Essa representação tem como princípio a organização em torno da imagem. Lacan desenvolve que a distância em que se situa o olho é o limiar da divisão, ou melhor, da *sqhize* entre o olho e o olhar.

Chatelard (2005) comenta que, com o espelho plano, o sujeito constrói um mundo virtual e grande parte dessas imagens virtuais constituirá sua realidade psíquica, seu mundo

imaginário. Já a imagem produzida pelo espelho esférico tem efeito desconcertante, pois se apresenta invertida de cima para baixo, e não da direita para a esquerda (como acontece no espelho plano). A combinação desses espelhos e seus reflexos explicam e demonstram "o jogo de imagens, ilusões e inversões que o sujeito utiliza em seu mundo imaginário, em discordância com o mundo real" (p.113).

No esquema ótico, a posição do sujeito recebe a figuração de ponto-olho. Além de esse esquema demonstrar o quanto o simbólico determina o imaginário, ele também evidencia que, pelo fato de as imagens serem estruturadas pelas leis da ótica, a visão deriva de um ponto de vista específico.Trata-se de "uma estrutura em que a posição do sujeito é dada a partir de um ponto de perspectiva", que é o lugar de percepção da imagem (Chatelard, 2005, p.113). A partir do cone produzido pelo espelho esférico, há a reflexão da imagem em que o olho é introduzido.

> Então, o que quer dizer o olho que está aí? Quer dizer que, na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito [...] é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra (Lacan, 2009[1953-54], p.97).

O sujeito lacaniano não é unificado e nem objetivado; em sua determinação pela linguagem – linguagem essa que vem do Outro –, o sujeito é dividido. Sua divisão tem efeitos no que ele percebe, e esse percebido também não será unívoco, isso porque "a equivocidade própria ao significante repercute na realidade percebida pelo sujeito" (Quinet, 2002, p.38). A linguagem tanto constitui o sujeito que percebe quanto o que ele percebe: o sujeito é dividido e o percebido é equívoco.

O percebido é ambíguo, e isso é evidente na experiência auditiva em que uma palavra, um significante, pode remeter a múltiplos significados e facilmente a equivocidade se evidencia ao sujeito cindido. No momento do equívoco, ele não é capaz de fazer a síntese subjetiva do que foi percebido e se divide em meio aos múltiplos sentidos. Na experiência da percepção visual, esse equívoco não é tão explícito, pois a imagem tem o poder de unificação (como ocorre no estádio do espelho) dando forma ao visto. No entanto, ao incluir o sujeito na experiência visual, ele se situará em um ponto de vista, em uma posição específica ao olhar para o objeto, que também não se dá em totalidade na imagem, "apresentando-se apenas por suas silhuetas ou faces, como aprendemos com Husserl. 'A superfície do quadrado também

tem, portanto, em certo sentido, suas ‘faces’, e só é dada, suscetível de ser apreendida, na forma de ‘faces’, ou silhuetas, esboços’” (Quinet, 2002, p.39).

A equivocidade do sujeito passa desapercebida por ele mesmo em muitos momentos, porque a instância imaginária e consciente que é o eu tampona a cisão do sujeito do inconsciente. Essa estrutura imaginária faz crer ao eu que o sujeito é unificado, fonte de síntese objetivadora da consciência. Além disso, no fenômeno perceptivo, o sujeito não é só vidente, ele também é visto, o que falaremos mais à frente com o objeto *a* como olhar.

### 3.2 Eu (me) vejo, o duplo me olha: para além do especular, a repetição

> O próprio processo da pose requer que a pessoa saia de si como se fosse um objeto. Ela não é mais um sujeito, mas ainda tenta parecer com o sujeito que imagina ser... é impossível sair de sua pele e entrar na de outra pessoa, e a fotografia tem tudo a ver com isso (Arbus *apud* Kuramoto, 1984, p. 74).

O espelho me mostra a mim mesma, vejo a minha imagem como uma forma integrada; ali sou e me conheço. Ali? Por que não sou aqui? Essa demora em olhar um tempo para a própria imagem possibilita o surgimento do duplo, desse eu que é tão meu, mas nem tanto assim, nem único, nem estável. Em um primeiro momento, o espelho é “me ver”, mas é “me ver ali”, já indicando a externalidade constitutiva. No efeito “estranho” está contida a ambiguidade do duplo que é semelhante, retrato do familiar de mim mesma – mais íntimo impossível –, objeto de reconhecimento, e logo também objeto de inadequação, de desconforto, da angústia de me desconhecer em minha própria casa – o corpo que é tão considerado a morada por excelência do ser.

> O corpo não nos é dado de maneira pura e simples em nosso espelho, inclusive nesta experiência do espelho pode chegar um momento em que essa imagem especular que cremos ter se modifica: o que temos frente a nós mesmos, nossa estrutura, nossa cara, nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar e o valor da imagem começa então a mudar, sobretudo se há um momento em que este olhar que aparece no espelho começa a nos olhar; *initium*, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é porta aberta para a angústia (Lacan, 2005[1962], p.100).

Nesse trecho de Lacan, é possível notar as duas dimensões existentes no olhar: primeiro, eu vejo com meus olhos, e depois, sou olhada. Esse segundo tempo não é mais da

ordem da visão e me chega feito a irrupção do “estranho”, marcando a diferença entre o ver e o olhar, olhar esse que está fora da ordem especular. No olhar se dá o apagamento da imagem e não são mais meus olhos que vêem; alguma ausência me olha, me toca.

Cesarotto (1996) afirma que a dialética intrínseca ao “estranho” entre conhecido/desconhecido, familiar/estrangeiro está fundada no estádio do espelho, nesse momento de cristalização do eu em que há certa pregnância do especular. Sendo o estádio do espelho o momento em que o sujeito tem sua primeira e definitiva identificação consigo mesmo, esta identificação se dá através da alienação de si, já que o sujeito se vê como o outro; é através da imagem do outro que ele se estrutura, e não a partir de si próprio.

A fundação do sujeito é sustentada por sua alienação ao outro, tanto ao outro sujeito que lhe transmite a linguagem, quanto ao seu próprio outro visto no espelho. Diante do espelho, essa imagem externa nos oferece a expectativa de ver o que me é próprio, mas que só se dá pela imagem do outro. A assimetria da inversão do idêntico “impõe a diferença no registro do idêntico, forçando a alteridade” (Cesarotto, 1996, p.115). A mais conhecida imagem se torna estranha, e o “estranho” é isso que está além do narcisismo, é o que o eu não controla.

**Figura 23. Diane Arbus, *Self portrait pregnant, N.Y.C. 1945***

Em um de seus raros autorretratos, Diane Arbus, com a câmera diante do espelho em seu quarto "parece pôr-se para fora de si" (Kuramoto, 2006, p.74). Seu ato faz borrar a distância entre personagem encenado e autoria, fundindo esses acontecimentos: a fotógrafa se dirigiu e se posicionou. Em sua firme posição fora de si, Arbus consegue manter sua autoridade de autora e escancara que a forma corporal do sujeito e a fotografia são construções imagéticas.

Essa foto de 1945 é um prenúncio de sua obra artística, pois seu rosto está posicionado de forma dissociada do corpo e com tamanha rigidez que é como se ela estivesse de máscara. O tema da máscara nas fotografias de Arbus se tornou uma de suas principais marcas. Para ela, a fotografia tanto é uma ficção, uma montagem, que a máscara está sempre presente, seja com o objeto máscara, seja o próprio rosto do personagem. A máscara é tão constitutiva das fotos que, para Arbus, pode até ser ignorada (Kuramoto, 2006). Assim, a fotógrafa jamais

tirava fotos sem que as pessoas estivessem vendo que eram fotografadas, pois ela buscava o desconcerto na pose.

Arbus posa e se faz objeto de si, objeto “estranho” que evidencia a artificialidade da própria imagem e faz um convite ao duplo. A característica ilusória do autorretrato adicionada à presença do espelho e à máscara de si – além da própria câmera refletida – apresentam a potência do duplo. Nesse jogo de mostrar a pose decomposta, é evidenciada a fragilidade da imagem especular. As fotografias de Arbus apresentam a queda do olhar, a falência do espelho e o triunfo do duplo; elas são os objetos “estranhos”.

Ao contrário da fala da fotógrafa reproduzida na epígrafe desse tópico, é muito possível sairmos de nossa pele e entrarmos na pele dos outros, e ela vai além: fotografa o momento em que a pele de seu personagem está caindo no chão, em um instantâneo ela produz essa queda. A experiência do “estranho” faz a denúncia de que nossa constituição como sujeitos é uma pele artificial, uma pose construída por Arbus, por isso a sensação de perda do eu, a angústia de algo que se perde, que se esvai.

O duplo também acontece pela construção do múltiplo como metáfora repetida de si mesmo (Sousa, 2001). Essa repetição que faz desdobrar a unidade expõe a cisão do sujeito que se funda através dos outros em suas imagens, vozes, olhares e sons dos outros, rompendo com o vislumbre de univocidade e/ou essência, o que faz a repetição também um movimento de perda.

A presença de duplos nas fotos de Arbus foi anteriormente relacionada ao estádio do espelho, mas ele também está imbricado com a repetição temática na obra da fotógrafa, que conta com vários gêmeos e trigêmeos e também simula semelhanças ou cópias mesmo em pessoas diferentes. Para quem acredita na singularidade ou univocidade de algo, vê-lo duplicado ou triplicado faz essa crença imediatamente ser destruída. E se algo se sustenta no quão único ele é, sua multiplicação questionará sua existência. É o que nos acontece diante do duplo.

**Figura 24. Diane Arbus*, Santas at the Santa Claus School, Albion*, N.Y. 1964**

Para quem ainda acredita em Papai Noel, nada mais desconcertante do que ver vários deles juntos. Arbus repete tanto esse efeito de multiplicação de iguais que ele se tornou uma das características mais importantes de sua obra. Como não acredito mais em Papai Noel, acho essa foto até engraçada, porque ali está um personagem que não me questiona, mas sei que se fossem pessoas parecidas sem essa fantasia, o efeito seria outro. Na foto acima, se repete a técnica de simular a semelhança guardando as diferenças. Sabemos que essa foto não é a montagem com uma mesma pessoa, porque a fotógrafa mantém as diferenças de um Papai Noel para o outro em suas alturas e proporções corporais.

Na foto *Santas at the Santa Claus School* também está presente uma de suas melhores técnicas: eles estão em sua própria escola, que remete a algo que lhes é familiar. Esses "estranhos" não estão em um cenário de filme, eles estão no seu espaço de estudo, o que vem a confirmar que: eles existem, e já não sei mais se eles são só personagens ou se acreditam na própria fantasia. Quando me dou conta, o jogo entre estranho e familiar feito na construção da foto já esfumaçou os meus limites entre realidade e ficção, bastando um olhar a mais para ser fisgada pelos "estranhos" e *freaks*.

**Figura 25. Diane Arbus*, Mr. and Mrs. Santa Claus in their living room*, Albion, N.Y., 1964.**

Volto a lembrar: não acredito em papai Noel, ou em Mamãe Noel, com exceção desses acima. Sei que essas fotos são construídas, que o disfarce é uma das técnicas de Arbus, mas diante dessa foto eu me pergunto: será que eles são personagens de Arbus ou será que eles acreditam que são Papai e Mamãe Noel? São personagens ou são *freaks* encontrados por ela? Olho e penso, e acredito na segunda opção, já acredito que eles são reais. Essa foto não é propriamente angustiante e talvez por isso seja mais fácil dizer que acredito na existência dessas pessoas. Agora nem sei mais em qual fotografia perdi minha diferenciação entre realidade e ficção. Deve ter ficado no capítulo 2. Sei que são ficção, mas diante das fotografias, logo esqueço. Angustiante mesmo seria se fosse eu ali quadruplicada como na foto anterior. Na foto seguinte o efeito é quase esse.

**Figura 26. Diane Arbus, *Untitled* (4), 1970-71.**

As máscaras, também tão frequentes nas fotografias de Arbus, além de aumentarem a bizarrice, também simulam a semelhança entre as pessoas e possibilita que seja qualquer um por de baixo delas. Na foto *Untitled* acima, o tema dos *freaks* continua, mas há uma grande ruptura coma construção de familiaridade presente nas outras fotos. Como *Untitled* foi feita em instituições psiquiátricas, as fotos só podiam ser tiradas nas áreas externas, rompendo com toda a ambiência de lar e singularidade consequentes dos espaços residenciais em que acontecia a maioria das fotografias anteriores a essa série. Nela, alguns fios condutores do estilo de Arbus se romperam, mas pelo menos uma forte linha continuou: a repetição. A familiaridade estabelecida na série *Untitled* é mais evidente entre os próprios personagens do que com o espectador. Ver alguma *Untitled* em um museu produz outra experiência de estranhamento que está mais próxima da *desorientação* como efeito "estranho".

Para Didi-Huberman (1998), uma das características da experimentação do "estranho" é a desorientação, em que "não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não

está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros" (p.231). A cisão aberta naquilo que vemos pelo que nos olha se manifesta através da desorientação que emerge do limiar desfeito entre realidade material e realidade psíquica.

O duplo nas fotos de Arbus se produz tão fortemente que na série *Untitled* a alienação dessas pessoas que não se deixaram ser personagens é transmitida para o espectador. A desorientação no olhar implica em perda de referência, perda de forma geral ameaçada por uma ausência que se apresenta. É a dimensão do olhar. Isso se relaciona com a própria ausência de Arbus na construção dessas fotografias, pois, diferentemente do que ocorria com os outros *freaks*,quando ela construía cenas e personagens através de sua metodologia íntimas, em *Untitled* todo esse controle foi perdido. Diante da loucura, Arbus foi testemunha de seus fotografados e foi capturada pela "estranha" desorientação.

No texto "O 'Estranho'", Freud (1996c[1919]) aponta que no conto "O homem de areia" há a presença de repetições, seja nas características em comum entre os personagens (ex: homem de areia – Coppélius – Coppola) ou mesmo em questões que giram em torno do olhar. Posteriormente, Lacan (2005[1962]) vai dizer da repetição do significante *olhos* e da presença do duplo.

A repetição tanto no conteúdo quanto na estrutura do conto chamou a atenção de Freud ao dizer da presença do movimento repetitivo e da repetição como um dos principais determinantes para a produção do efeito "estranho". Aqui busco também esse gesto metodológico ao afirmar a repetição na obra de Arbus em sua temática de *freaks* e em algumas características técnicas como, por exemplo, as máscaras. Todo o conjunto repetitivo, seja em Hoffman ou em Arbus, constroem o efeito "estranho" em suas obras e marcam o que lhes é próprio em seus estilos inconfundíveis.

No dia-a-dia, quando buscamos a repetição de um momento, não o reencontramos e ele nos escapa. Em outros momentos, na busca do novo, encontramos, ou melhor, reencontramos o mesmo, algo familiar. Quando achamos que ali algo é contingente, um acaso, há o reencontro repetitivo. Na psicanálise, esses acontecimentos são questionados a partir do fracasso do reencontro e pela busca de saber o que efetivamente é repetido.

Em Arbus, há uma mistura de repetição do mesmo e repetição do novo. Ela privilegiou a repetição em seu tema de *freaks* e essa característica é uma das mais importantes produtoras de angústia na sua obra, tornando suas fotos objetos "estranhos". Isso porque, apesar de as fotografias serem diferentes umas das outras, elas guardam alguma semelhança.

Ao ver as fotos em seu livro "Diane Arbus: a*n aperture monograph*" (2011-2012), por exemplo, a experiência que tenho é de um contínuo, de alguma mesmice que vai se depositando em mim foto a foto. Faço o gesto de voltar em cada uma delas procurando características repetidas entre as imagens e até encontro algumas que não possuem tão imediatamente a impressão de *freak*, mas a ambiguidade e a bizarrice familiar já ficaram tão impregnadas pela foto anterior ou pela seguinte que é possível ver algo estranho em qualquer uma. A repetição temática é uma forte produtora do "estranho", fazendo o conjunto da obra ser muito potente enquanto um objeto "estranho", um "estranho" álbum de família.

Essa repetição do mesmo, que não se espera encontrar e logo menos está ali de novo a nos surpreender, é nomeada pela psicanálise como compulsão à repetição. A experiência da compulsão à repetição produz o efeito de o sujeito sentir-se excluído em seu próprio movimento, como se houvesse em si um autônomo incontrolável. Em "Além do princípio de prazer", Freud (1996d[1920]) fala desse fenômeno repetitivo como se fosse uma figura do destino, tamanha a força coercitiva do sujeito do inconsciente. O que guia todo esse incontrolável não pode se chamar princípio de prazer, até porque o inesperado encontro repetitivo é produtor de angústia.

A temporalidade que aproxima os textos freudianos "O 'Estranho'" (1996c[1919]) e "Além do princípio de prazer" (1996d[1920]) também se refere a uma elaboração metapsicológica presente em ambos os textos: a pulsão de morte. Com a pulsão de morte, a busca inconsciente é revelada como não sendo somente na direção do prazer, mas também em sua face destrutiva e demoníaca, lugar da compulsão à repetição, dos sonhos de angústia, da criação e do "estranho".

A partir disso, é possível estabelecer uma ligação entre memória, desejo e repetição, que compõem o "estranho" no fenômeno do duplo. Nas ficções, o encontro com o duplo muitas vezes se dá como se aquele outro apresentasse a memória, a lembrança do desejo do herói. Por isso esse (re)encontro pode ser sofrido e até mesmo aterrorizante: "o duplo aparece para cumprir os atos que o herói não quis levar ao seu termo por alguma razão" (Sousa, 2001, p.132). O duplo encarna desejos recalcados e por isso é uma metáfora do desejo. Dito de outra forma, o que nos olha de volta quando vemos compõe nossos desejos, sejam eles prazerosos e/ou destrutivos. Sousa (2001) lembra que assim como o "estranho" se dá na busca do belo e no encontro do seu avesso, o desejo na psicanálise também é isso que na busca de sua satisfação não reconhece fronteiras entre feio, bonito, horrível ou sublime.

Sendo a compulsão à repetição a repetição do idêntico, a repetição não intencionada tem proximidade com a experiência do "estranho" nas fotografias de Arbus ao imprimirmos um ritmo no olhar passando de uma foto a outra, em oposição à experiência de demora em uma mesma foto. Passando os olhos de uma foto para outra, percebo que a semelhança entre elas se dilui em toda a obra de Arbus produzindo em mim desconforto, o que me lembra os momentos de busca pelo novo e o fracasso do encontro com mesmo. No entanto, ao fazer o movimento inverso de buscar o mesmo, encontramos o novo em cada foto, pois cada fotografia também é uma nova forma de apresentar o *freak.* As fotografias imprimem em mim o constante e o novo, produzindo um diverso encontro com o mesmo "estranho". Tudo isso compõe seu estilo, sua autoria tão obsessiva, obcecada com os *freaks*, que tem o gesto de transformar a mesmice em algo extraordinário e ritmado.

Cada foto é única e todas juntam produzem a experiência rítmica de estar dentro de um labirinto, um álbum de família angustiante e labiríntico. Na impossibilidade de síntese dos significados de *unheimlich*, há a tensão do enigma, a contradição, o movimento de alternância entre interno e externo, familiar e desconhecido, o oculto e o exposto, a irrupção e a continuidade dadas pela repetição. Arbus parece fazer o movimento inverso, pois a evidência, o que se apresenta instantaneamente é a estranheza em suas fotos, para depois vermos os traços familiares. Na sequência das fotos acontece a torção de tornar a estranheza familiar pela repetição, pelo ritmo labiríntico. Repetição essa que possui um caráter de insistência involuntária e "apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de 'acaso'" (Freud, 1996c[1919], p.265).

O "estranho" é constituído pela ambiguidade entre o conhecido e o oculto. Como afirma Garcia-Roza (1986), o que é "o absolutamente novo, o que jamais se deu na experiência, não pode ser temido. Só há *Unheimlich* se houver a repetição" (p.26). Com isso, o "estranho" é também algo que retornou e que se apresenta como se fosse novo, é a repetição do novo e por isso provoca o espanto, o susto nesse misto de novidade conhecida. Mas o que provocaria o retorno de algo que precisou ser recalcado e que fundamentalmente se refere à nossa cisão como sujeitos do inconsciente?

O retorno do recalcado a que nos referimos especificamente nessa dissertação acontece como efeito da arte de Diane Arbus. Ao falar do "estranho" na ficção, necessariamente se diz da incidência de algo externo ao sujeito, já que é a "estranha" arte que

produz esse efeito. No entanto, não é qualquer arte que estranha qualquer um, por isso é singular como cada sujeito experiencia o "estranho" e qual arte consegue irromper tal retorno:

> [...] a volta do recalcado seria propiciada por uma "impressão exterior" que reanimasse complexos arcaicos já superados. Esta incidência de algo externo como estopim, obriga a considerar não apenas um limite intrapsíquico, senão, simultaneamente, o que encontra fora, num registro diferente (Cesarotto, 1996, p.115).

Então, esse objeto "estranho" que é a arte provoca o psiquismo a lidar com um registro diferente, mas que também habita algo que lhe é familiar. Tanto a noção freudiana de "estranho" quanto a forma das fotografias de Arbus apresentam o ritmo pulsante da diferença no mesmo, da ambivalência constitutiva de algo. Em oposição à insistência do idêntico característico da compulsão à repetição, a tendência à inércia que habita os sujeitos, também lhes habita a transitoriedade, a inconstância, o inconsciente e o consciente, a forma do corpo e a ausência corporal. A ambivalência é um dos aspectos fundantes do sujeito do inconsciente.

Compondo essa ambivência fundante, devido à compulsão à repetição, essa que não tem compromisso com o princípio de prazer, vivemos na busca do equilíbrio, da estabilidade e manutenção do mesmo. O "estranho" freudiano, apesar de ser composto pela repetição do mesmo, também é diferença na mesmice, é furo no dia-a-dia, e não por acaso o momento em que ele irrompe de forma espantosa é no cotidiano em que nada de novo se espera. É no trivial, no que nem nos atemos para reparar que, em um movimento disruptivo, emerge o "estranho", trazendo riqueza e importância ao que antes não era olhado e transitoriedade no confortável e familiar. Para Sousa (2001), uma das funções mais importantes da arte é a de tirar o sujeito da dormência do dia-a-dia, de seu adormecimento na normalidade, o que ele chama de *função de despertar*: "Perfurar o hábito com a interpretação desestabilizadora orienta o horizonte da arte" (p.126).

Como se dá o movimento de retorno e despertar feito pelo "estranho" objeto da arte? Adiante, retomando o que foi evidenciado por Freud (1996c[1919]) do "estranho" como objeto, iremos a Lacan para trazer sua contribuição quanto ao objeto perdido em sua relação com o objeto "estranho" para nos aproximarmos da questão dos *freaks*: por que quando os vejo, sinto o retorno de um olhar a me angustiar? Como acontece esse movimento de deslocamento do ver para o olhar? Antes, para caminhar com a psicanálise, farei um breve apontamento sobre a cisão do sujeito do inconsciente, espaço vazio em que habita o "estranho".

### 3.3 Objeto *a* e significante: a perda real e o corte simbólico do sujeito

A partir de agora é importante que eu faça uma diferenciação sobre o corte simbólico e a perda real sofridos pelo sujeito da psicanálise. Para isso, farei a seguir a retomada das noções de pulsão e de significante, situando através da pulsão o objeto *a* como perda real do sujeito e, através do significante, o corte simbólico da linguagem feito pelo Outro.

Lacan (2008[1964]), em sua leitura do texto freudiano "Pulsão e suas vicissitudes", enfatiza o caráter irreprimível da pulsão, que, mesmo passando por repressões, continua impulsionando. No entanto, a "pulsão não é o impulso" (p. 160). Freud escreve que a pulsão compõe os mitos da psicanálise, e nisso Lacan (2008[1964]) lê que a pulsão é uma ficção, uma ficção fundamental.

Lacan (2008[1964]) retoma os quatro termos da pulsão apresentados por Freud: o impulso, a fonte, o objeto e o alvo. Esses termos só se apresentam enquanto disjuntos. O impulso é a tendência à descarga energética e se refere à quantidade da pulsão e à excitação interna. O autor enfatiza que esse interno não se refere ao orgânico, e sim ao que é do campo freudiano, o psíquico. Consequência de a pulsão não partir da biologia é que ela é uma força constante, e não uma força momentânea que se satisfaz e é interrompida. Isso não quer dizer que não há satisfação; tanto há que esse é seu alvo. E mesmo quando há descargas da energia pulsional através da satisfação, ela continua pulsando no mesmo ritmo constante. O alvo não é atingido, mas a constância é de ir ao seu encontro, e nisso se produz alguma satisfação: não a total do alvo vislumbrado, mas, sim, a parcial.

Quanto ao objeto, não é por ele que há a satisfação da pulsão, pois não há objeto de nenhuma necessidade que satisfaça a pulsão. Lacan (2005[1962]) exemplifica isso com a boca: "não é pelo alimento que ela se satisfaz, é como se diz, pelo prazer da boca" (p. 165). Assim, quando Freud afirma que o objeto da pulsão é variado, Lacan lê que a função do objeto da pulsão é de ser contornado por ela. O psicanalista francês nomeia esse objeto de "objeto *a* causa do desejo" e é em torno dele que a pulsão contorna, ou seja, "ao mesmo tempo *turn*, borda em torno da qual se dá a volta, e *trick*, volta de uma escamoteação", de um furto, perda (Lacan, 2005[1962], p.165).

Aqui é possível retomar o caráter de substituição de objeto apresentado por Freud (1996g[1925-26]). Com a criação lacaniana de objeto *a*, é evidenciado esse caráter de

substituição de objeto de satisfação, de forma que não importa qual é o objeto, a relevância está em sua função de satisfação, sendo que essa só se dá parcialmente e causando desejo.

Na história do sujeito, a linguagem é corte, é o corte primeiro e que se reafirma insistentemente, pois ela "escande tudo o que ocorre no movimento da vida" (Lacan, 1997[1959-60], p.338). Em Sade, esse corte persegue o que há na natureza como formadora, criadora, e o que ele busca evidenciar é o poder do homem de desnaturalizar as leis ditas da natureza. Lacan (1997[1959-60]) traz Sade para afirmar que o sujeito não é natural, se aproximando da formalização de Levi-Strauss, segundo o qual entre natureza e cultura há uma falha. O significante trazido pelo Outro engendra no homem uma cisão que o transforma em um ser de linguagem.

A entrada do sujeito na linguagem é franqueada por uma dupla perda: (1) a perda do natural feita pela inscrição do simbólico do Outro, ou seja, a entrada do sujeito na ordem significante, o que faz dele um sujeito cindido: sujeito barrado; (2) a perda objetal da pulsão: o objeto *a*. Sem objeto o sujeito é. Ao entrar no campo do Outro, que é o campo da linguagem, o sujeito está implicado na ruptura com o que é da ordem do natural, da *bíos*. A linguagem provoca um corte e dessa operação advém o sujeito, que é determinado pela cadeia significante que o representa de um significante para outro significante, e nesse encadeamento o ser do sujeito é perdido. Assim, quando o sujeito é representado, ele está ausente, é puro verbo.

O corte feito pelo significante no sujeito rompe com qualquer vislumbre de uma essência ou de um ser total, bem como qualquer referência naturalizadora. A linguagem exige que o homem preste conta disso que ele não é, pois, para entrar na linguagem e se tornar sujeito ele paga com a perda, com a cisão de si. O corte do significante é um tipo de morte: é a morte simbólica, sendo a morte orgânica um tipo absoluto de corte inassimilável ao psiquismo.

A angústia é esse corte – esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo "pressentimento", que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o *pré-sentimento*, o que existe antes do nascimento de um sentimento. (Lacan, 2005[1962], p.88)

Os significantes tornam o mundo uma rede de traços. Esse é o mundo do sujeito falante, no qual, por ser de linguagem, pode haver o engano, a ambiguidade, o duplo sentido. Por outro lado, a angústia é *aquilo que não engana*, é o que não deixa dúvida.

### 3.4 O "estranho" objeto

A partir de sua leitura do texto freudiano *das Unheimliche*, Didi-Huberman (1998) diz sobre o "estranho" com as seguintes palavras: "é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recursos nos olha. É o lugar da inquietante estranheza" (p.227). Como conjugar esse algo que retorna repetidas vezes, com a face objetal do "estranho" e o olhar como perda?

Didi-Huberman (1998) aponta que a palavra *unheimlich* contém o paradoxo de ser uma palavra do olhar (é o *suspectus* do latim), do lugar (é *xénus*, o estrangeiro grego) e, principalmente, do tempo (há muito tempo conhecido e familiar). Assim, o "estranho" evidencia o poder do olhado sobre o olhante em que: "o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão" (p.228). Trata-se de objeto presente, testemunha e dominante e se dá a ver com a força de saber que sobreviverá ao nosso olhar.

Além de *das Unheimliche* ser uma "coisa estranha", um objeto "estranho", ele também é algo extremamente familiar. Freud (1996c[1919]) conseguiu através da transformação das palavras explicitar todo o caminho feito em seu texto. Esse trabalho não passou despercebido a Lacan (2005[1962]), que aproximará o "estranho" freudiano de sua elaboração de objeto chamada objeto *a*.

Quanto ao afeto do *estranho*, como pode algo que faz báscula entre os significados de familiar e desconhecido remeter a angústia, susto, horror? Lacan (2005[1962]) diz que o artigo O "Estranho" de Freud é o ponto indispensável para abordar a questão da angústia, e é o que ele fará em seu Seminário 10. Ao se questionar sobre quando surge a angústia, Lacan desenvolve que é no momento em que algum acontecimento faz aparecer alguma coisa no lugar do *-phi* (castração). Essa coisa qualquer que pode aparecer no lugar do *-phi* é o "estranho" (*unheimlich*).

> Aquilo de que tudo parte, com efeito, é a castração imaginária, porque não existe, por bons motivos, imagem da falta. Quando aparece algo ali, portanto, é porque, se assim posso me expressar, a falta vem a faltar. [...] se, de repente, faltar toda e qualquer norma, isto é, tanto o que constitui a anomalia quanto o

> que constitui a falta, se esta de repente não faltar, é nesse momento que começará a angústia (Lacan, 2005[1962], p. 51-52).

A imagem da falta não existe porque é a ausência de imagem. A angústia ocorre quando algum objeto ocupa esse lugar da falta, o lugar da ausência. Por isso não é a anomalia que nos angustia, é a falta de norma tanto na constituição da anomalia quanto a falta de norma na constituição da falta, da castração, da ausência. Assim, se de repente a falta faltar, se de repente não houver falta, iniciará a angústia, pois todo o psiquismo se estrutura em torno da sustentação dessa ausência fundamental. Colocar um objeto no lugar da falta relembra ao sujeito sua cisão constitutiva e o desestabiliza.

A angústia é provocada por qualquer coisa que apareça no lugar vazio da castração (-*phi*). Através de sua leitura do texto "O 'Estranho'" (Freud, 1996c[1919]) em que *unheimlich* é *heimlich*, Lacan (2005[1962]) passa a chamar a castração de *Heim* ("casa", que também é *Unheim*). Lacan enfatiza a importância da análise linguística feita por Freud, sendo esse um dos melhores exemplos encontrados na obra freudiana que justifica sua prioridade às funções do significante.

Lacan (2005[1962]) aponta que sendo *Heim* a casa do homem, essa se situa "no Outro para além da imagem de que somos feitos", ou seja, para além da imagem especular do outro em que nos amparamos no momento de unificação corporal do estádio do espelho (p.58). *Heim* é mais que isso, é:

> Esse lugar representa a ausência em que estamos. Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é — ou seja, que revele ser a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência —, ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que esta traz de estranheza radical. [...] ele [o duplo] nos faz aparecer como objeto, por nos revelar a não-autonomia do sujeito (Lacan, 2005[1962], p.58).

*Heim* traz uma novidade em relação ao desejo, além deste que se revela como desejo do Outro ou no Outro: "meu desejo, diria eu, entra na toca em que é esperado desde a eternidade, sob a forma do objeto que sou, na medida em que ele me exila de minha subjetividade, resolvendo por si todos os significantes a que ela está ligada" (Lacan, 2005[1962], p.59).

Os textos de Hoffman estão no cerne dessa experiência – que não acontece frequentemente. Lacan (2005[1962]) lembra que esse exilamento da subjetividade não nos comparece sempre, e que talvez ocorra somente nos textos de Hoffmann. Chega a nomear

como “função do labirinto” esse efeito de se perder que ganha vida nos textos, e a cada desvio tomado “fica claro que o sujeito só tem acesso a seu desejo substituindo sempre um de seus próprios duplos” (p.59).

A ficção na experiência do “estranho” é privilegiada se comparada ao “estranho” experienciado na vida real, pois o último se desvanece rapidamente. A ficção é então um lugar excepcional de produção desse efeito de modo estável, devido à sua articulação na forma da arte. Lacan diz que esse efeito do “estranho” na ficção permite que a função da fantasia seja vista, sendo a fantasia algo do qual duvidamos um pouco e pelo qual também ansiamos. A fórmula da fantasia pode ser traduzida na perspectiva: “de que o Outro se desvanece, desfalece diante do objeto que sou, dedução esta feita a partir do que vejo em mim” (Lacan, 2005[1962], p.59).

O sujeito, a partir do efeito de “estranho” que o coloca diante de sua própria face objetal, deduz do que vê em si o apagamento do Outro. A fantasia (do neurótico) se situa completamente no lugar do Outro e ela é o que melhor serve para defender o sujeito da angústia. O objeto *a* é o que o sujeito (neurótico) se leva a ser em sua fantasia, e ela só consegue defendê-lo da angústia por ser um objeto *a* postiço.

Quanto à questão da falta de objeto na angústia, Lacan (2005[1962]) retoma que para Freud a angústia é uma reação-sinal diante da perda de objeto e elenca variadas perdas: a perda da saída do útero no nascimento, a perda da mãe que fora considerada um objeto, do pênis, do amor do objeto, do supereu. Dito isso, Lacan (2005[1962]) afirma que: “a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (p.64). Assim, não é a ausência em si que produz a angústia, e sim o efeito que repercute da perda como falta de sustentação.

Freud (1996g[1925-26]) olha o evento ocorrido após o nascimento por dois ângulos e considera que, juntamente com a separação entre mãe e bebê, o que também ocorre é a castração da mãe, pois por um tempo o bebê ocupou o lugar de falo para ela, ou seja, anteriormente o bebê também fora um objeto materno e estava narcisicamente alheio a isso. Lacan (2005[1962]) afirma que não é a saudade do seio materno que produz a angústia, mas a aproximação dele e de tudo o que nos relembre o momento do colo e, consequentemente, também da perda desse colo. Não é do ritmo existente entre ausência e presença da mãe que a angústia é gerada. A possibilidade de ausência é que produz a segurança da presença, e a falta se transforma em desejo à mãe. Então, a angústia se dá quando essa relação ausência-

presença-desejo é rompida pela constante presença; não havendo falha, não há desejo e, sim, angústia.

A visão se apresenta como equívoco por não dar conta da realidade como tal e dá forma à imagem ilusória. Em oposição, o olhar está além dessa função imaginária e aponta para o limite entre o simbólico e o real, fazendo emergir o vazio, a angústia, a cisão do sujeito do inconsciente quando acontece a disrupção da imagem. Assim, o sujeito da psicanálise é estruturado nesse intervalo entre imagem e queda da imagem, fazendo presente a imagem do vazio, a ausência que é presença angustiante evidenciada pela ocupação do "estranho" objeto.

Segundo Lacan (2005[1962], p.86), "é enquadrado que se situa o campo da angústia" e o "estranho apresenta-se através de claraboias". Junto dessas afirmações, Lacan também traz o exemplo de um desenho feito por uma esquizofrênica: há uma árvore com galhos e um escrito, *Io sono sempre vista* (Sou sempre vista). No italiano, como no francês e no português, a palavra ambígua *vista* se refere tanto à função da visão (subjetivo), quanto a uma paisagem, uma imagem que é recortada para compor um cartão-postal (objetivo).

O estádio do espelho em sua visão especularizada "nos esconde o fenômeno da ocultação do olho que, a partir desse momento, deveria olhar de todo canto para aquele que somos, situá-lo na universalidade do ver" (Lacan, 2005[1962], p.295). Assim,

> Sabemos que isso pode acontecer. É o chamado *unheimlich*, mas para isso é preciso circunstâncias muito particulares. De hábito, o que a forma especular tem de satisfatória é justamente mascarar a possibilidade desse aparecimento. Em outras palavras, o olho institui a relação fundamental desejável porque sempre tende a fazer desconhecer, na relação com o Outro, que por trás do desejável há um desejante. Reflitam sobre o alcance dessa formulação, que acredito poder oferecer como a mais geral sobre o surgimento do *unheimlich*. Pensem que estão lidando com o mais repousante dos desejáveis, em sua forma mais tranquilizadora – a estátua divina que é apenas divina; que há de mais *unheimlich* do que vê-la animar-se, ou seja, mostrar-se desejante? (Lacan, 2005[1962], p.295).

Para o objeto "estranho" aparecer, é preciso que um acontecimento que conflua determinadas especificidade se dê. Para que a experiência do "estranho" ficcionado irrompa, a arte, em sua estrutura, encarna esse "estranho" objeto, variando de arte para arte. A estátua exemplificada por Lacan encarna o "estranho" de determinadas formas, a partir de sua técnica e forma estética. As fotografias de Diane Arbus se fazem objeto "estranho" ao me proporcionarem a experiência de sideração e isso se dá a partir de sua estrutura de arte por

meio das diversas características já apontadas: o tempo disruptivo, o jogo de ambiguidade familiar-estranho, semelhança-diferença, repetição de iguais, a mesma sequência temática.

Pelos desenvolvimentos apresentados aqui com Lacan, Freud e através das fotografias de Diane Arbus, é possível afirmar que, diante da tamanha proximidade entre angústia e "estranho", a angústia seria o afeto gerado quando é irrompido o efeito "estranho", que se dá quando um objeto "estranho" ocupa o lugar da falta. O "estranho" é então efeito e objeto, o que já havia sido escrito por Freud e é continuado por Lacan. Apesar da ambivalência entre fenômeno e objeto, Freud apresenta (e Lacan retoma) o aspecto do "estranho" como experiência da vida, mas para ambos a maior importância é dada à face objetal, ao objeto "estranho".

Quando Lacan (2005[1962]) diz que é "o surgimento do *heimlich* no quadro que representa o fenômeno da angústia, e é por isso que constitui um erro dizer que a angústia é sem objeto", ele também coloca a angústia como fenômeno e afeto (p.87). Sendo a angústia muito bem demarcada pelo ensino lacaniano como afeto, podemos depreender que esse aspecto de fenômeno trazido pelo psicanalista diz mais que a angústia é um acontecimento, que está no mundo discursivo, assim como o fenômeno do "estranho". No entanto, é importante enfatizar a angústia como afeto, assim como o "estranho" como objeto. Angústia e "estranho" habitam o mundo para além da psicanálise, mas a relevância dada a eles na inserção psicanalítica é a face de afeto e de objeto, respectivamente.

> A angústia é quando aparece nesse enquadramento o que já estava ali, muito mais perto, em casa, *Heim.* [...] O que é *Heim*, o que é *Geheimnis* [segredo, mistério], nunca passou pelos desvios, pelas redes, pelas peneiras do reconhecimento. Manteve-se *unheimlich*, menos habituável do que não habitante, menos inabitual do que inabitado (Lacan, 2005[1962], p.87).

O hóspede desconhecido tem a ver com o "estranho", mas o "estranho" é mais que isso: é o hóspede desconhecido que já está muito inquieto pela espera e por isso acabou se tornando hostil. Essa metáfora lacaniana do estrangeiro enfatiza que o "estranho" não é o habitante acomodado à casa; ele mora na casa, ainda que em desconcerto, ainda que desconfortável e produzindo desconforto. Como nas fotografias do *freaks* de Arbus, eles estão em suas casas, ainda que no tempo errado da pose, ainda que sejam apresentados bizarramente.

**Figura 27. Diane Arbus*, Russian midget friends in a living room on 100th Street,* N.Y.C., 1963**

Na foto acima, as pessoas estão em suas próprias casas, acomodadas, mas o tempo em que a foto foi tirada revelou algum desconforto. Há algum desconforto nos *freaks,* como se Arbus tivesse lhes causado incômodo ao interromper o chá. Na foto seguinte, a personagem está em uma pose relaxada,com menos elementos de familiaridade no espaço se comparados à foto acima, mas que são compensados pelo sutiã e pelas meias vestidas.Em oposição a essa familiaridade, ainda assim há algum desconforto na personagem; seu rosto e bocas rígidas são semelhantes à máscara criada por Arbus em seu próprio autorretrato apresentado no início desse capítulo. As fotos acima e abaixo são objetos "estranhos" para mim por apresentarem pessoas que,em suas próprias casas, estão em desconcerto, não estão confortáveis. A cisão delas provoca a minha. Quando estão embaraçadas, me angustiam.

**Figura 28. Diane Arbus*, Seated man in a bra and stockings*, N.Y.C., 1967.**

### 3.5 O “estranho” lacaniano: Arrebatamento de Lol V. Stein

Para compor a escrita sobre a face objetal do “estranho”, trarei o texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, de Lacan (2003[1965]). “Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma”(p.198): assim se inicia o texto lacaniano que tanto se aproxima do texto freudiano “O ‘*Estranho*’”. O “estranho” também é um enigma para Freud (1996c[1919]) e ele assim permanece em sua obra; ainda que seu texto revele possiblidades a percorrer, o autor não o resolve. Lacan também não desfaz o enigma do arrebatamento, pelo contrário, bem a seu estilo, tece novos enodamentos. Rendendo-se sobretudo ao poético de Duras, ele também faz poesia.

Lacan (2003[1965]) faz um jogo sobre esse arrebatar-se. O arrebatamento seria esse processo enigmático em que algo foi arrebatado e a arrebatadora é Marguerite Duras. A esse arrebatamento, como leitores – quem se deixou ser atravessado por Lol V. Stein? – respondemos: “Ó, boca aberta, o que quero eu ao dar três saltos na água, em impedimento no amor, em que mergulhado estou?” (p.198).

Esse romance, que poderia ser simplesmente resumido como a "rememoração" de Lol V. Stein do momento em que seu amante foi roubado por outra, não é apenas isso, pois o que se dá em sua leitura é um acontecimento para além dos fatos narrados, importando mais como essa narração se dá. O autor também escreve que poderíamos pensar, "seguindo algum clichê, que ela repete o acontecimento. Mas, olhemos mais de perto" (Lacan (2003[1965], p. 199) essa narrativa de aparente repetição do momento traumático da perda do amante. Seria o "estranho" a presentificar com angústia essa narrativa labiríntica? No enodamento triádico que se dá entre Marguerite Duras, o livro e Lacan ao ser arrebatado, o livro o "Arrebatamento de Lol V. Stein" se faz objeto, objeto "estranho".

Nessa homenagem, há a afirmação de um método. Assim como Freud (1996c[1919]) em "O 'Estranho'", esse método de psicanálise e arte procura não cometer a grosseria de analisar o autor, pois não é preciso mais quando o artista, com seu objeto de arte, "desbrava o caminho" para o psicanalista. Sobre isso, Lacan (2003[1965]) escreve que a partir de seu arrebatamento por Lol V. Stein, "Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino" (p. 200).

Nesse "revelar", Marguerite Duras se faz fotógrafa, ao tomar algo de uma realidade qualquer e torná-lo uma "estranha" arte. Essa realidade está o tempo inteiro a nos circular, mas só se torna objeto "estranho" a partir do gesto de Duras escrevê-lo e colocá-lo diante de nós. Como a xícara de Drummond a nos espiar[6], Lacan (2003[1965]) escuta os passos de Lol V. Stein às suas costas, se deslocando em um "espaço desdobrado, ou será que um de nós passou através do outro, e quem dela ou de nós deixou-se então atravessar?" (p.198). Isso é o "estranho", e assim se explicita o processo feito por Freud (1996c[1919]) de tornar o advérbio/afeto *unheimlich* em substantivo/objeto *das Unheimliche*. Trata-se de tornar objeto esse afeto que já nos circula e colocá-lo ao alcance de nossa vista a nos olhar. Dessa forma, o artista dá "existência de discurso à sua criatura" (Lacan, 2003[1965], p.203).

Lol também nos revela sobre o acontecimento do amor que faz a imagem de si e a do outro revestidas de desejo e, quando desinvestidas, deixam ver a nudez da castração de todos nós. Assim, a impossibilidade da relação sexual, a evidência da castração já está dada. A insistência em criar esse encontro, que não ocorre, se faz através da costura do desejo que reveste o outro, de uma trama que deixa entrever a castração, mas que também é investimento, insistência a... tender a...

[6] Faço referência à poesia de Drummond trazida no capítulo 1.

Desinvestida de amor, brilhou a nudez de Lol V. Stein, sua castração, "vacuidade". A partir disso, Lacan questiona o que esconde essa escrita e, assim como em Freud e "O homem de areia", a questão é o olhar. Freud (1996c[1919]) lembra, com relação à menina dos olhos, que seu centro é um vácuo, e o medo de perder os olhos remete ao medo da castração. Escrito de outra forma, pode-se dizer que "a visão se cinde entre a imagem e o olhar, que o primeiro modelo do olhar é a mancha de onde deriva o radar, que o corte do olho oferece à extensão" (Lacan, 2003[1965], p.202).

Para Lacan (2003[1965]), a arte nos olha enquanto a vemos, enquanto estamos diante dela: "Olhar, espalha-se sobre a tela com o pincel, para fazer vocês baixarem o seu diante da obra do pintor. Diz-se que 'salta aos olhos' aquilo que requer sua atenção" (p.202). O psicanalista francês escreve *ça vous regarde*, que o editor, em nota, afirma poder ser traduzido também por "isso olha pra você". Sendo arrebatamento também o roubo violento de algo, o que se arrebatou do sujeito? Impossível aqui não fazer referência ao trauma do objeto perdido que dá forma à falta. Ao criar o objeto "estranho", a arte relembra nossa condição de sujeito barrado pela linguagem e faltante quanto ao objeto de satisfação.

Para Lacan (2003[1965], p. 202), "o lugar onde está o olhar é demonstrado quando Lol o faz surgir em estado de objeto puro" e tem a função de uma "mancha intolerável". O que olha, esse objeto puro, é o "estranho" e se torna angustiante como mancha intolerável ao irromper e ocupar o lugar da castração. É instaurado um objeto que nos olha no lugar do que é falta, vacuidade, castração, ocupando esse espaço que é vazio. Quando o "estranho" ocupa esse lugar feito pela falta, é evidenciado o desamparo familiar que esquecemos pelo recalque. Angustia-nos lembrar disso nesse efeito de desrecalcamento produzido pelo olhar da "estranha" arte.

Ainda que com toda a angústia provocada por essa escrita "estranha" a que Lacan (2003[1965]) chama de "sonho ruim", ainda que o texto nos olhe nesse lugar que tentamos esquecer, ela produz satisfação em nós. Nisso o autor é categórico, e, assim, nos autorizamos a falar que, ainda que seja angustiante o olhar do "estranho", ele não é todo desprazer, sendo o desvelamento da castração um tanto prazeroso, nem que seja quando produzido pela arte, que faz a "passagem da beleza [...] à função de mancha" (p. 202).

Lacan (2003[1965]) escreve que Marguerite Duras "celebra as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível", ou seja, a escritora cria seus "estranhos" objetos a partir do registro da morte, que é a castração, juntamente do chamado objeto *a*. O objeto *a* ocupa o espaço vazio da castração sem produzir a angústia, pois ele é composto por

vacuidade, é um objeto constantemente transmutável causador do movimento pulsional. Quando a "estranha" arte ocupa o lugar do objeto *a*, o "estranho" objeto – que não é vazio – evidencia o vazio constitucional da castração.

### 3.6 O tempo lógico na fotografia de Diane Arbus

A ambiguidade presente na palavra *unheimlich* também contém a temporalidade do "estranho". Continuando a investigação sobre o que acontece no momento em que vejo os *freaks* e o "estranho" me olha, essa temporalidade irruptiva é um importante fator para finalizar a escrita sobre a "estranha" experiência. O limiar que a arte nos revela, que se abre entre o que vemos e o que nos olha é a abertura que carregamos em nós, nossa ferida sempre aberta. Esse é o acontecimento, mas como o processo se dá? Através do tempo lógico lacaniano é possível pensar essa temporalidade.

A experiência do "estranho" é da ordem do acontecimento, de algo que irrompe e toma o sujeito em um espanto, no tempo do inesperado. Na escrita de Lacan há, a presença, a insistência e (por que não dizer?) a repetição de palavras como arrebatamento, surpresa, azáfama, extático. Há o tempo do instante demarcado por esses termos, que se aproxima da súbita e fugidia experiência do "estranho".

Acrescida a sua face objetal, está a questão temporal de *unheimliche*. Como já foi anteriormente discutido, o "estranho" se repete, e esse movimento de irrupção repetitiva pode ser lembrado em uma das experiências trazidas por Freud (1996c[1919]), em que ele andava pelas ruas e de repente se percebeu novamente em uma rua pela qual já havia passado, e isso se repetiu à noite. Voltava a caminhar em direção ao seu destino, mas em algum momento percebia naquelas ruas a semelhança com as anteriores até estar diante das mesmas. Lacan (2005[1962]), ao falar sobre o "estranho" traz a experiência do labirinto, que também apresenta essa irrupção seguida de um esquecimento para dali irromper novamente.

O "estranho", o objeto *a* e os *freaks* de Arbus nos levaram a contornar questões da ordem do objeto. No entanto, outra dimensão se faz intensamente presente aqui: o tempo. Além da presença do tempo instantâneo na própria estrutura de uma fotografia, a obra de Arbus traz também outras formas de temporalidade que corroboram com seu "estranho"efeito.A experiência de estar diante das fotografias de Diane Arbus nos leva a refletir sobre a temporalidade irruptiva do "estranho" a partir de cada fotografia,uma a uma. O efeito de cisão no espectador que a olha acontece a partir da demora diante de uma foto,

produzindo a experiência de ver os *freak*se ser olhado de volta pelo "estranho" objeto. Para pensar esse efeito nas fotografias, discutirei o Tempo Lógico elaborado por Lacan e a *Nota Azul* de Didier-Weill, que traz o tempo lógico para a experiência com a música.

> 'Súbito', 'de repente' — vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich.* Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode* ser dito (Lacan, 2005[1962], p.86). (Grifos do autor).

Essa breve angústia logo se extingue, mas sem ela, sem esse tempo introdutório, não há o trágico ou o cômico: é o que afirma Lacan (2005[1962]) quanto ao "estranho". É o "estranho" que esperamos no abrir de pano do teatro, angústia essa que logo é elidida. E como é através das claraboias que o "estranho" se apresenta, privilegiaremos seu recorte temporal para finalizar a escrita dessa pesquisa.

Lacan (1998a[1945]), em "O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada: *Um novo sofisma*", situa o tempo a partir do campo da lógica e o estabelece como o tempo de constituição do sujeito. O psicanalista inicia o texto apresentando um problema de lógica, no qual um diretor de prisão propõe uma prova a três prisioneiros, sendo que, ao final, com a resolução, um prisioneiro terá a liberdade. Na prova, há cinco discos, sendo três brancos e dois pretos; um disco será colocado nas costas de cada prisioneiro, de forma que o mesmo não saberá sua cor e verá somente o disco dos outros dois, não podendo haver comunicação entre eles. O primeiro que acertar a cor de seu próprio disco e fizer uma narrativa lógica de como o descobriu, será liberto, ficando "convencionado que, tão logo um de vocês esteja pronto a formulá-la, ele transporá esta porta, a fim de que, chamado à parte, seja julgado por sua resposta" (p.198). Eles aceitam a prova e o diretor usa somente os discos brancos, de forma que cada um dos três possui um disco branco.

Para fazer a discussão, Lacan (1998a[1945]) estabelece o sujeito real **A** e os sujeitos refletidos **B** e **C**. A única situação em que esse problema se resolveria sem a hesitação seria se houvesse dois discos pretos e um branco, pois o prisioneiro que os visualizasse teria a certeza de ser branco. Na segunda situação possível, sendo um disco preto e dois brancos, haveria a hesitação para os dois sujeitos com disco branco, pois cada um veria um disco preto e um branco, mas percebendo a hesitação no outro, se saberia branco, já que, caso houvesse dois pretos, algum dos sujeitos não hesitaria, como apresentado na primeira situação. Na terceira situação – a que acontece no sofisma – os três prisioneiros estão com discos brancos e a resolução se dá a partir de dois momentos de hesitação até chegarem à conclusão, sendo esta

apontada por Lacan como a *solução perfeita*: após *um certo tempo* analisando o problema, os três prisioneiros dão passos e cruzam a porta simultaneamente, ao que dizem a mesma resposta:

> Sou branco, e eis como sei disso. Dado que meus companheiros eram brancos, achei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia ter inferido o seguinte: 'Se eu também fosse preto, o outro, devendo reconhecer imediatamente que era branco, teria saído na mesma hora, logo, não sou preto'. E os dois teriam saído juntos, convencidos de ser brancos. Se não estavam fazendo nada, é que eu era branco como eles. Ao que saí porta afora, para dar a conhecer minha conclusão (Lacan, 1998a[1945], p. 198).

Fingermann (2009) aponta que este é um texto fundamental para o ensino lacaniano e o psicanalista irá retomá-lo em diversos momentos, desdobrando-o na confluência de suas elaborações. Todo sofisma apresenta desde o início um erro lógico. Porge (1998) em "Psicanálise e tempo: *o tempo lógico de Lacan*" destaca que os impasses ao problema fundamentam o sofisma de forma que a solução se dá a partir das paradas e jogadas do sujeito. Desta forma, o erro e a pausa estão integrados ao raciocínio lógico, sendo intrínsecosà sua validação.

Para discutir como chegou à *solução perfeita*, Lacan (1998a[1945]) escreve sobre a modulação do tempo, que se dá através do (1) *instante do olhar*, passa pelo (2) *tempo para compreender* até chegar ao (3) *momento de concluir*. O primeiro e o terceiro intervalo ocorrem instantaneamente, sendo que somente o *tempo para compreender* demanda uma duração para que o sujeito se precipite no *momento de concluir*. No entanto, como estes são tempos lógicos e não cronológicos, o "tempo para compreender pode reduzir-se ao instante do olhar, mas esse olhar em seu instante pode incluir todo o tempo necessário para compreender" (p.205).

O sofisma não é possível ser pensado sem o encadeamento do tempo 1 para o 2 e o 3. No entanto, o tempo lógico, para além desse conto, não precisa acontecer nessa sequência. Diante das fotografias, o primeiro tempo coincide com o *instante do olhar*, mas depois não é possível saber qual será o seguinte, se será o *tempo para compreender* ou o *momento de concluir*. Inclusive, o que não há são garantias, pois um tempo não garante que o próximo aconteça. O sujeito pode passar pelo *instante de ver* e ficar preso no *tempo para compreender* e não *concluir*, ou mesmo *concluir* no *instante de ver* sem o *tempo para compreender*. E mais, é possível que o sujeito nem passe do *instante de ver*, o que, no campo da arte, se refere ao momento em que se está diante de alguma obra e não é produzido qualquer efeito.

A objetividade do tempo lógico é incerta em seu limite, não podendo situar uma cronologia. Lacan (1998a[1945]) afirma que, enquanto ficção, essa experiência não irá decepcionar quem tem "certo gosto pelo espantar-se" (p.199), pois apesar de o *tempo para compreender* demandar uma passagem temporal, alguma duração, o *instante de ver* e o *momento de concluir* são instantâneos, rápidos e intensos como um espanto.

O tempo zero, o momento de fulguração é o *instante de olhar* os discos. Aqui o sujeito é impessoal e noético: *Sabe-se que*... diante de dois pretos, sou branco; mas o sujeito está diante de dois brancos, o que já o leva à segunda suposição e ao *tempo de compreender*. Aqui o espectador se situa diante de uma fotografia de Arbus e a vê.

*Sabe-se que essa é a foto de um jovem de bobs em casa...*

**Figura 29. Diane Arbus, *A young man in curlers at home on West 20th Street,* N.Y.C , 1966.**

O *tempo de compreender* é o momento de construção da hipótese do sujeito ***A***, que se dá através da não-ação, pelo tempo de parada de ***B*** e ***C***. Neste segundo tempo, há a duração de uma meditação em que o sujeito ***A*** se coloca no lugar de ***B*** e ***C*** para supor sua própria cor, sendo por isso o tempo dos outros – o sujeito aqui é recíproco e indefinido. Quanto a esse tempo dois, o sujeito está na ordem imaginária de uma pura reciprocidade, de forma que só um dos sujeitos – o ***A*** – se espelha e se reconhece nos outros.

*Vejo essa foto e me vem: quem é ele? Como Arbus conseguiu tirar essa foto? Que relação eles tiveram? O que ele escutou de Arbus ou estava sentindo para se expressar assim,*

*meio melancólico, meio indiferente, quase-diva se não fosse essa melancolia... Essa meia luz e esse roupão... Você a recebia à noite?* (já converso diretamente com ele) *Parece cansado... Que retrato próximo; deviam ser íntimos para ser assim tão, tão de perto...*

Após a parada, no terceiro tempo aparece a função da pressa que faz o sujeito se afirmar como branco; no *momento de concluir*, o sujeito se precipita para que sua demora não faça os outros também concluírem que são brancos e tenham a liberdade antes dele – daí a função da pressa, pois o final ocorre como se ***A*** já estivesse em atraso: "Lacan descreve esse momento como uma iluminação que eclipsa a objetividade do tempo para compreender" (Quinet, 2002, p. 62).

*E minha melancolia? Meu cansaço? M(eu).*

A conclusão é uma ação pela urgência. Assim, a *certeza antecipada* produz um ato. Lacan (1998[1945]) fala de uma *asserção antecipada*, pois caso o sujeito permaneça na dúvida, ele não se arriscará para a libertação, já que só através da ação ele poderá chegar à certeza se será liberto ou não. Assim, nesse momento o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação coincidem em: eu sou branco. A declaração marca o momento de constituição do sujeito e a asserção de si é motivada pela angústia; para sair da angústia, o sujeito se confirma em uma certeza antecipada.

O *momento de concluir* tem a importância de fazer o sujeito se separar do Outro para se afirmar enquanto ser desejante. Diante de seu desejo, o sujeito é apontado para sua falta, para sua falta-a-ser, em que não há um só significante que possa dizer o quê ou quem ele é. Na asserção de si,o sujeito, ao se autodeclarar, também declara que não há totalidade do *ser* sujeito, pois não há a certeza absoluta da cor de seu disco, há uma hipótese e um ato arriscado para sua libertação.

O sujeito só chega à asserção de si através de uma verdade que não é absoluta e que pode ser posta em dúvida, mas que só pode ser verificada se antes for afirmada. Amor (2015) aponta que o acesso ao ser se dá pelo não-ser e que a *certeza antecipada* é uma inferência que aponta para a experiência do real, que é ligado ao que é traumático na origem. Para ser liberto, o prisioneiro, em seu ato de risco, conjugará o real e o simbólico a partir da função do tempo. Nessa conjugação, o imaginário também está presente pela visão dos discos e pela pura reciprocidade aos outros prisioneiros, mas somente pelas inferências a partir do olhar – que é atravessado pelo simbólico e está para além da visão – que o sujeito pode caminhar para a liberdade. O simbólico dá suporte ao olhar devido à falta existente na imagem. No sofisma do

tempo lógico, a falta é o não-saber de si, da cor de seu próprio disco; assim, a falta é referente ao próprio sujeito, e é na falta que o prisioneiro precisa afirmar sobre si.

Para chegar à asserção de si, o sujeito passou por descontinuidades temporais e por mudanças de posições subjetivas feitas por inferências quanto à posição dos outros e a sua. A inferência sobre si se dá quando o sujeito objetiva em ato a *certeza antecipada*, se lançando em um futuro anterior. Assim, a "liberdade, obtida com a solução do problema, será alcançada somente por meio da dedução do que se é pelo que não se é" (Amor, 2015, p.48). No *momento de concluir*, o sujeito emerge em sua originalidade o risco corrido pela asserção de si e sua afirmação em ato, o que só é possível ao romper com o tempo do outro e com a relação de reciprocidade.

No tempo lógico, para se chegar à asserção de si na *certeza antecipada*, antes o sujeito busca saber a cor do disco do outro, colocando-se no lugar dele para saber de si. A pergunta "que disco sou?" só é respondida por antes haver a buscar de ver e saber sobre o disco do outro. Para Fingermann (2009), a principal questão do apólogo é como concluir o jogo ainda que na falta de saber, sem a certeza de si. A precipitação do sujeito ao se afirmar em meio ao não-saber de si não decorre somente da visão do disco do outro, pois isso não leva o sujeito à certeza de si, podendo ficar eternamente paralisado na dúvida. É em descontinuidade sobre o saber do Outro que o sujeito conclui em risco sobre si.

Ainda que em dúvida, o sujeito se precipita na lógica assertiva em um movimento que, "aspirado entre o instante de seu início e a pressa de seu fim, parecera estourar como uma bolha" (Lacan, 1998a[1945], p. 209). O valor de juízo, desde Descartes, está atrelado à dúvida. Na lógica lacaniana, o juízo se aproxima da *certeza antecipada* para concluir o tempo lógico, sendo que a dúvida está ligada à suspensão do *tempo de compreender*.

Lacan (1998a[1945]) escreve que, no sofisma, a angústia aparece em sua forma ontológica no *momento de concluir*, quando o sujeito se afirma. Essa asserção de si é motivada pelo o que se apresenta na expressão *"por medo de que"*, pois o medo do erro pela demora faz o sujeito se afirmar com a cor do disco que supõe possuir. Passado o transitivismo especular do *"se..."* ocorrido no segundo tempo, o sujeito lógico em asserção assume a forma "*pessoal* do sujeito do conhecimento", o [*eu*] lacaniano. O [*eu*] é a última pessoa do tempo lógico, mas também é a única, pois essa forma de referência marca o nascimento do sujeito ocorrido a partir de decantação do próprio tempo lógico. Por isso, que é preciso ultrapassar a dúvida angustiante para finalizar o processo, caso contrário o sujeito fica paralisado no angustiante *"se..."* ou diante da arte.

Kehl (2009) questiona o que seria essa *forma ontológica de angústia* e logo responde que a angústia originária de todas as outras formas posteriores é a angústia de castração. Esta se dá quando o sujeito rompe a relação especular com o Outro e sozinho se arrisca, ainda que sem total proteção contra o engano. O *tempo de compreender* não garante o saber, mas para vir a saber de algo, o sujeito precisa suportar a angústia de castração. A angústia de castração é oposta à angústia do perigo de desaparecimento do sujeito pelo gozo e demanda do Outro. Enfrentar a angústia de castração é o que possibilita aquilo que Lacan chamou de "nascimento do sujeito" que, ao se despregar do Outro, passa a dizer: "*Eu sei que sou.* Sou aquele que deseja – dito assim mesmo, na forma intransitiva. O desejo, metonímia do ser" (Kehl, 2009, p.120). Evidencia-se aqui que o sujeito se lança ao vazio do inexistente objeto de desejo. Por isso a importância da asserção de sua afirmação na direção do *ser desejante*, para que em um tempo depois construa uma via significante do que se deseja, lembrando que o significante é trilhamento, caminho, e não significados rígidos.

No sofisma, o tempo se dá por escansões, e não em uma continuidade. Lacan (1998a[1945]) evidencia que para o sujeito dizer de si, para se constituir como sujeito, o tempo lógico é intrínseco a esse processo. Amor (2015) lembra que Lacan foi influenciado pelo ensino de Kojève sobre Hegel. Isso se evidencia com a priorizaçãoda dimensão temporal em prol da espacial no ensino lacaniano. Kojève (1947 *apud* Amor, 2015) afirma que o ser do homem, se alimentando de desejos insatisfeitos, em seu devir terá uma forma temporal, e, não, espacial. Há uma prioridade da dimensão temporal sobre a espacial, sendo que o sofisma só se realiza porque, para além do momento de ver os discos (espaço), há o tempo de inferência sobre o que não se vê (os discos pretos).

Kehl (2009) comenta que o tempo lógico lacaniano faz referência ao sujeito freudiano que advém de um *intervalo*, e não de um *lugar* na lógica espacial. A relação de saber possível ao sujeito da psicanálise – saber inconsciente – se dá através da experiência temporal. Quando Erik Porge (1998), no Dicionário enciclopédico de psicanálise, conceitua o que é o *Sujeito*, refere-se a uma "pulsação [...] fenda por onde algo de não-sabido – de inconsciente – se abre e se fecha assim que é apreendo pela consciência. [...] O sujeito não é nada de substancial, ele é o momento de eclipse que se manifesta num equívoco" (p.502). O desconhecido inconsciente emerge em intervalos súbitos e exclui a familiar imagem do eu, revelando a cisão constitutiva ao sujeito.

Quanto às formas de tempo, Kehl (2009) aponta a importância da *duração*, sendo esta condição necessária para que se produza o instante, o relampejar do acontecimento. Quando

não há *duração*, não há o *tempo para compreender*, fazendo com que o sujeito chegue ao *momento de concluir* inconsequentemente; por isso, não são todas as experiências temporais que possuem a qualidade do tempo lógico. Importante dizer que a *certeza antecipada* e a *função da pressa* não devem ser confundidas com a pura pressa. Por isso, no aforismo do tempo lógico, os três momentos são importantes: só se chega ao *momento de concluir* após a passagem pelos dois tempos anteriores, em que antes da pressa há a *duração* do *tempo para compreender*.

Não se sabe o tempo necessário para o *tempo de compreender*, daí a incerteza sobre a *duração*. O terceiro tempo ocorre quando o sujeito se desprende da rigidez imaginária e das identificações, assumindo o próprio risco do saber inconsciente. Esse despregamento não ocorre em dependência da demanda do tempo apressado do Outro:

> [...] o tempo ocioso que antecede as descobertas criativas, os "achados" aparentemente espontâneos [...]é o tempo do pensamento inconsciente. O instante do *Eureka!* na criação artística, na pesquisa intelectual, no *setting* analítico etc, depende de um tempo interior, singular para cada sujeito e impossível de determinar (Khel, 2009, p.119).

Ainda que tudo isso pareça ocorrer em alta velocidade cronológica, como dito anteriormente, o que aparece como ato fulgurante não exprime a duração que foi necessária para essas elaborações. Assim como ocorre no movimento de ver e ser olhado, esses instantes carregam uma condensação temporal de impressões que marcaram o sujeito também em outras experiências. O que acontece ao estar diante de uma foto advém do próprio momento, da foto em si, mas também dos traços do dia-a-dia que marcam e se depositam no psiquismo.

### 3.7 A torção temporal em quando vemos e somos olhados de volta

Didier-Weill (1976-77) se apropria do tempo lógico de Lacan para pensar a experiência do ouvinte na música, a partir da instantaneidade da Nota Azul. A Nota Azul é uma metáfora feita sobre a obra de Chopin, que o psicanalista usa também para nomear o momento em que a música nos captura, nos enfeitiça. O autor se faz a seguinte questão: "De que magia a música retira este poder de nos transportar de um estado para o outro?" (p.57), pergunta essa que é muito próxima da principal questão desse trabalho sobre *o que vemos e o que nos olha* e como esse processo se dá. Já desenvolvido *o que vemos* com os *freaks* de Diane Arbus e *o que nos olha* com o objeto "estranho", agora será feita uma aproximação do

trabalho de Didier-Weill sobre a experiência do ouvinte na música com o presente trabalho sobre a experiência de quem vê a fotografia de Arbus, ambos pensados a partir da torção produzida pelo tempo lógico.

Ao falar sobre a música, Didier-Weill (1976-77) parte "da ideia de que, se escutamos uma música – estou falando de uma música que nos fala ou que nos 'musica'– é como ouvintes que primeiramente funcionamos, que consideramos essa música" (p.88). Aqui, sobre as fotografias, podemos dizer de *uma fotografia que nos fotografa*. No primeiro momento desse tempo lógico, nós estamos como quem vê a foto – este é o *instante de ver*.

A arte – e no caso de Didi-Weill, a música – não somente torna o sujeito sensível por presentificar seu desejo inconsciente, ela diz mais: diz que esse desejo não é só dele. Isso porque, ao escutá-la, supomos que o sujeito que a criou também possui esse desejo, também é testemunha dele e faz da sua criação resposta a ele, não se paralisando ou se angustiando. Assim, o ouvinte, em seu lugar de Outro e colocando o artista no lugar de sujeito, tem notícia de seu desejo e não se angustia ao supor que ele seja compartilhado.

> [...] um Sujeito – o criador de música – nos dá testemunho de que a presença do desejo do Outro que somos pode não funcionar para ele como esse '*che vuoi?*' angustiante. Nesse caso é até mesmo o contrário que se produz, pois se a questão formulada pelo Outro no '*che vuoi?*' deixa o Sujeito sem resposta, aqui o Sujeito, ao nos responder, faz surgir *em* nós a presença de uma questão cuja natureza se revela não esterilizante, mas fecundante para ele [...](Didier-Weill, 1976-77, p.70). (Grifos do autor).

Nesse primeiro tempo, a foto produz em nós o efeito de uma resposta, o que nos provoca a antecipação de uma pergunta que já nos habitava, mas que desconhecíamos. Em Arbus, a resposta sempre é: *freaks* e suas ambiguidades de estranheza familiar, pose e desconcerto, intimidade e alheamento, máscaras e closes. Como vidente, somos Outro, não sujeito. Com a emergência dessa questão que nos habitava na posição de Outro, que ocorrera pela resposta antecipada dada pela fotografia quando nos afetou, supomos que Arbus se inspirou por ela e compôs sua obra, que seria a resposta à pergunta anterior. Assim, é pela existência da foto/resposta que há a produção da pergunta no sujeito que a vê.

Didier-Weill (1976-77) fala do instante de afetação pela música como ouvinte como um momento de comemoração de nossa falta fundamental, o objeto *a*. A resposta mágica dada pela *Nota Azul* – a música que afeta – nesse átimo depende que ela evidencie que o Outro e o sujeito só podem se encontrar ao conjugarem, ao conciliarem o inconciliável, que é o que lhes há em comum: o objeto *a*. É como se nesse rápido momento de escansão temporal,

sujeito e Outro se encontrassem pelo reconhecimento do que lhes falta em comum e comemorassem a impossibilidade que lhe funda.

Na segunda virada, o vidente que está como Outro retira o artista da posição de sujeito e coloca a fotografia como sujeito suposto saber. Quando ocorre esse processo dialético, em que seu efeito só se dá com a arte afetando o vidente e este se afetando por ela, o espectador deixa de ser quem vê a fotografia; é a fotografia que passa a reconhecê-lo. Assim como na música, o vidente que há em nós se movimenta para o outro lado e passa a nos olhar. Na música, há a transformação do ouvinte em "escutador"; na fotografia a passagem é de vidente a "olhador". Nesse lugar de "olhador", o que é olhado, o que se revela a nós?

> Se, de fato, nos acontece de sermos abalados pelo que nos aparece como tão "familiar" nessa nostalgia musical, não é que nós a reconheçamos: é que *nós somos* reconhecidos por ela. Como se, de repente, o ouvinte que havia em nós passasse para o outro lado e começasse a nos escutar (Didier-Weill, 1976-77, p.75-76).

No olhar também ocorre essa torção de o vidente estar inicialmente como Outro, passando depois à posição de sujeito? Proponho que sim, e é esse o acontecimento na torção: vejo *freaks*, eles me olham, sendo a posição final resultante do movimento provocado pelo "estranho". Do primeiro tempo para o segundo acontece uma virada: se antes eu me reconhecia como vidente da fotografia, agora ela que me olha. No segundo tempo, sou reconhecida pela fotografia e ela se torna "uma questão que me convoca como sujeito a respondê-la" (Didier-Weill, 1976-77, p.77). No segundo tempo, a foto se torna sujeito, deixa de ser resposta e se torna questão, e eu respondo a essa questão feita por esse *sujeito suposto olhar*[7].

Quanto ao objeto *a*, Didier-Weill o coloca como metamorfoseado pela música que transformou a tristeza da falta de objeto em nostalgia – felicidade em estar triste – do objeto. Na nostalgia, a tristeza da falta se torna felicidade, amor pela falta. Penso que isso não acontece nas fotografias de Arbus, pois em alguns momentos persiste o estranhamento como externo, como estrangeiro, alheio a mim, ainda que me afete. Diante das fotografias de Arbus, o prazer é de outra ordem, vigorando mais o estranhamento, a suspensão, o não-saber, e não tão diretamente a confirmação de um prazer ou felicidade. E é devido a essa suspensão que o olhar persiste, se demora diante delas.

[7]Aqui transformo a referência de Didier-Weill (1976-77), que chama a música de "sujeito suposto ouvir" (p.93), como analogia ao *sujeito suposto saber*, que é o lugar em que se coloca o psicanalista no processo de análise através da transferência.

No terceiro tempo, aparecem novos sujeito e objeto. O vidente sai da posição de Outro e passa à posição de sujeito, como se ele mesmo tivesse produzido a fotografia que o atravessa. No momento de concluir, acontece uma virada em que nos é dada a revelação de que o Outro somos nós, e é através disso que é possível passar para posição de sujeito. Para reiterar sua posição sobre angústia na *Nota Azul*, Didier-Weill (1976-77) afirma que nesse reviramento de Outro a Sujeito, ainda que a nova posição guarde alguma familiaridade, esta "não é acompanhada por uma 'inquietante estranheza'" (p.75) referenciada pelo *estranho* freudiano.

Aqui marco uma diferença entre a minha posição sobre a fotografia de Arbus em relação à posição de Didier-Weill sobre a música: é através do efeito do *estranho* que pensamos o próprio tempo lógico nas fotografias de Diane Arbus. Importante relembrar que, como evidencia Freud (1996c[1919]) no início de "O '*Estranho*'", este efeito se situa no campo da angústia e, ainda que dentro deste campo o estranho tenha suas peculiaridades, especificidades, ele se estrutura a partir da angústia. Assim, a angústia é estruturante do efeito "estranho"nas fotografias.

Agora, deslocando-me do texto de Didier-Weill (1976-77) sobre a *Nota Azul* para a fotografia de Diane Arbus: no 1º tempo lógico, a fotógrafa traz ao vidente uma resposta, fazendo surgir a antecedência de uma questão; num 2º tempo, essa resposta significante vai topologicamente inverter-se e constituir-se como a questão a partir da qual o vidente, não mais solicitado como Outro, será consignado que se constitua como sujeito no campo fotográfico dessa nova questão significante.

Ser habitado pela fotografia é "tocar com o dedo neste ponto enigmático já evocado em que a mensagem do Outro torna-se nossa própria Palavra" (Didier-Weill,1976-77, p.81). Quando a fotografia nos fala, nos "fotografa", o que ela nos diz também é composto da nossa criação dessas palavras e imagens; também criamos o que sentimos como retorno do olhar "estranho". Mas a arte se reduziria a um espelho?

A arte não se trata de uma função de espelhamento; há a novidade, há o novo do Outro-artista apresentado em sua obra. Os significantes, as imagens do Outro em um 1º tempo não eram minhas, mas "poderiam ser" e elas se tornam minhas também agora. A arte nos transfere novos significantes, ainda que para isso seja preciso uma ponte de familiaridade. Com o *estranho*, esse familiar se estrutura pela angústia, pelo espaço faltante que é compartilhado de um sujeito a Outro, o familiar objeto *a*, que é nomeado por Didier-Weill (1976-77) como "o mais estranho dos objetos" (p.69).

Na fotografia de Arbus, há uma maior sustentação da dúvida, uma continuação do *Che vuoi?* do *tempo de compreender* até o final do tempo lógico. Persistir diante da "estranha" fotografia faria suspender um pouco mais a escansão temporal até o fechamento da questão. Desta forma, ao final de todo esse processo de afetação, o que se confirma não é o amor ou a felicidade, como pensados por Didier-Weill na música. A abertura do não-saber como efeito da suspensão provocada pelas fotografias faz abrir o encadeamento e continuá-lo através das perguntas/hipóteses do olhador: sobre o que é essa foto, essa obra de Arbus? É sobre isso, isso, isso... é difícil dizer, não sei, mas tem isso, isso, isso... mas tem isso que não sei...

Diante do "estranho" há a abertura da cadeia sustentada pela angústia, mas também é preciso que o *momento de compreender* seja finalizado para que haja o fechamento do processo e o sujeito não fique paralisado pelas fotos. O olhador bordeja o objeto *a*, mas não ocupa esse lugar de profunda angústia, por isso é importante que, de alguma forma a *asserção de si* se dê para que a cisão do sujeito não seja uma constante porta aberta para a angústia. A constância na angústia é outra coisa que não o "estranho". É na ambiguidade, na báscula entre confortável e angustiante, trivial e impressionante, retrato e distância que o "estranho" se dá. Seu tempo irruptivo que provoca nossa disrupção acontece como surpresa pelo seu contraste com a mesmice cotidiana, a aparente calmaria do dia-a-dia que guarda algo à espreita em alguma curva do labirinto.

## Considerações finais

Essa dissertação nasceu das questões *o que nos olha quando vemos a arte?* e *como é possível pesquisar sobre isso?* Partindo da hipótese de uma construção metodológica que aproximasse de forma tensionada os conhecimentos da arte e da psicanálise, escolhi a obra de Diane Arbus e a noção freudiana de "estranho" para colocar em prática essa forma de pesquisa. A construção dessa metodologia se deu a partir da relação estabelecida entre metodologias do campo da arte e a metodologia freudiana existente no texto "O 'Estranho'" (Freud, 1996c[1919]), que foi formalizada na escrita dessa dissertação. Assim, uma das principais elaborações dessa pesquisa foi a produção de uma metodologia *entre* arte e psicanálise, que consiste em aproximar a arte escolhida (o que inclui a afetação do pesquisador pela obra) e os conhecimentos produzidos sobre a formação dessa arte (técnicas, como foi produzida, onde se situa na história da arte), juntamente do saber psicanalítico.

Foi percebida em toda a obra de Diane Arbus a forte presença da ambivalência como produtora do desconcertante efeito Arbus em seu espectador. Os personagens em suas poses, nomeados pela artista de *freaks*, produzem a cena da fotografia juntamente da fotógrafa, que os captura no instante anterior ou posterior à pose pretendida. O resultado desse tempo deslocado é o espanto, a surpresa, o desencontro, a *descomposição* do personagem, produzindo no espectador o afeto angustiante do encontro com o "estranho", com o olhar desses *freaks* sobre ele, olhando-o em sua própria cisão fundamental. Ver a apresentação do desconcerto nos *freaks* me remete à minha própria ausência desconcertante e produz o efeito de me sentir olhada por eles.

Juntamente com esse desencontro temporal na pose, outros elementos constitutivos da forma da fotografia de Diane Arbus também são importantes para a produção do "estranho" em quem as vê, tais como a repetição, a máscara, o retrato em close, o ambiente familiar – e depois, a ausência desse ambiente na série *Untitled*. A repetição do tema *freaks* provoca o meu próprio duplo, o outro em mim que me remete ao momento de constituição da minha imagem corporal através da imagem e olhar do outro, que, quando desperto pela "estranha" arte, evidencia o momento anterior à formação do corpo ortopédico, que era corpo sem forma, desintegrado. A repetição em toda a obra também produz um ritmo ao olhar que se compara à experiência do labirinto de ora encontrar o mesmo e ora encontrar o novo ao folhear o álbum de família dos *freaks.*

A máscara e o retrato em *close up* contribuem para a produção do efeito do retorno do olhar dos *freaks* sobre o espectador. Já o ambiente familiar adiciona aos outros elementos a estranheza de ver pessoas consideradas bizarras habitando suas próprias casas, o que me remete ao que é casa para mim e habita a minha própria estranheza. Em *Untitled*¸ quando o *freaks* perdem suas casas e passam a ser fotografados em campos de horizontes vazios, Arbus os fotografa produzindo o efeito de eles parecerem borrados nesses ambientes, tão ausentes quanto o espaço que os cerca. Além de fundidos ao horizonte, os *freaks* de *Untitled* não têm nome e nem história em suas legendas, sendo esse elemento outra forma de nos remeter à nossa própria cisão e desestruturação do eu, fazendo emergir o "estranho" incontrolável que compõe o sujeito do inconsciente.

Para a psicanálise, a imagem é sustentação corporal pela forma, mas também é engano, pois a cisão que nos habita é constitutiva, é a brecha por onde passa em torrente o desconhecido inconsciente. No encontro, ou melhor, no choque entre consciente e inconsciente, se explicitam as ambiguidades; é pela oposição que os contrastes emergem. Esse é o cotidiano do sujeito do inconsciente, a coexistência tensionada entre familiar e desconhecido, que nos engana na calmaria da consciência, da imagem, até, de repente, a desconstrução irromper em inconsciente através do olhar.

O efeito "estranho" é o fenômeno do breve momento em que a disrupção do sujeito do inconsciente se escancara. Ao ver as fotografias de Diane Arbus, o fenômeno do "estranho" como ficção se dá e as fotos me olham onde sou cisão, ausência e desconhecimento de mim mesma. A partir dessa pesquisa, a elaboração produzida é de que o efeito "estanho" engendrado ao estar *diante das fotos* é mais que um momento, pois nesse acontecimento as fotos se tornam o próprio objeto "estranho" a encontrar em mim a estranheza. Vejo os *freaks* nas fotografias e eles me olham, vejo as fotos e elas me capturam, e dessa forma, as fotos de Diane Arbus se tornam angustiantes objetos "estranhos". A face objetal do "estranho" é produtora do afeto angústia. Assim, na psicanálise, o "estranho", além de fenômeno experienciado, é principalmente objeto que, quando ocupa o espaço vazio, nos constitui como castrados, causando a angústia.

Através do tempo lógico lacaniano, foi possível desenvolver a elaboração da questão de como se dá o processo de eu ver os *freaks* e eles me olharem de volta. A temporalidade do *instante de ver*, do *tempo de compreender* e do *momento de concluir* deram estruturação para ser pensado o encontro angustiante com a resposta dada pela fotografia de haver em mim algo que desconheço, algo que é construído, pois diz de uma ausência que me é intrínseca. Pela

forma da arte produzida por Diane Arbus, esse encontro com a falta engendra uma angústia suportável para que, quando chegado o *momento de concluir* a irrupção do olhar, o espectador não seja paralisado pela angústia provocada.

Parte da dificuldade de dizer sobre as experiências de estranhamentos está no fato de que "[...] nós próprios falamos uma língua que é estrangeira" (Freud, 1996c[1919], p. 239). A relação entre estranho e estrangeiro aponta que o "estranho" tem a ver com algo que vem de fora. Habita em mim algo que me é externo: a minha própria linguagem. Mesmo a linguagem – essa que é considerada tão íntima, que cada pessoa usa para se expressar, exprimir o que está dentro –, nos é "estranha", pois nos é dada pelo Outro ao nos constituirmos. Por isso há momentos em que a linguagem é insuficiente para falar do íntimo, como também é a "estranha" linguagem que nos possibilita espantarmos com a própria fala. Através da linguagem se tem notícia do estrangeiro que compõe e estranha cada um.

Além da indissolúvel diferença entre os campos da arte e da psicanálise, a impossibilidade de relação *entre* a obra de Diane Arbus e o "estranho" freudiano reside também no que há de indescritível em ambos, o que lhes dá a forma de enigma e interrompe a escrita dessa pesquisa, mas não barra o "estranho" efeito. O inenarrável do "estranho" está onde ele escapa a qualquer formalização e se expande como experiência no mundo. As fotografias de Arbus também possuem algo de incomunicável e que transbordam enquanto angustiante afeto produzido no espectador. Didi-Huberman (1998) observa o que há de indizível nas imagens artísticas que nos surpreendem e afirma que a própria imagem se estrutura como um *diante-dentro*. Ao olhar a imagem, é possível experienciar também sua inacessibilidade, sua distância intransponível, pois "*a imagem é estruturada como um limiar*" (p.243). Ela é uma rasgadura elaborada para "dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*" (p.243).

A abertura que a arte nos provoca se dá entre o que vemos nela e no que ela nos olha. Essa cisão é a falta que nos habita, é a ferida que não cicatriza. O "estranho" freudiano é, antes de qualquer elaboração teórica, experiência vivida. É nas surpresas, sustos, desconcertos e horrores do cotidiano que emerge o "estranho" que nos reside. Antes de ser formalizado como "estranho", essa noção fronteiriça *entre* arte e psicanálise, ele é o inominável que nos irrompe, é a epifania de Clarice Lispector e de James Joyce, a xícara de Drummond, o deslumbramento de Marguerite Duras, os *freaks* de Arbus. É o inominável que nos ronda, nos habita, nos angustia e produz a transitoriedade da vida, a quebra da mesmice, fazendo emergir diante de nós a angustiante familiaridade mais que esquecida.

## Referências


Aires, S & Trocoli, F. (2012, janeiro/junho). Literatura e Psicanálise: de uma relação que não fosse aplicação. *Revista Terceira Margem*, (26), 11-16.

Amor, A. R. (2015). *O tempo da constituição do sujeito: considerações sobre o tempo na psicanálise* (Dissertação de Mestrado). Departamento de Psicologia Clínica, Universidade de Brasília, Brasília.

Andrade, C.D. (2012). *Lição de coisas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Arbus, D., & Israel, M. (2011-12). *Diane Arbus: an aperture monograph* (40a ed.) New York, NY: Aperture Foundation.

Benjamin, W. (1994). *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (7a ed., Vol. 1). São Paulo, SP: Brasiliense.

Cesarotto, O. (1996). *No olho do Outro*. São Paulo, SP: Iluminuras.

Chatelard, D. S. (2005). *O conceito de objeto na psicanálise: do fenômeno à escrita*. Brasília, DF: Editora UnB.

Didi-Huberman, G.D. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (2a ed.). São Paulo, SP: Editora 34.

Didi-Huberman, G.D. (2013). *Diante da imagem*. São Paulo, SP: Editora 34.

Didier-Weill, A. (1976-77). *Nota azul: Freud, Lacan e Arte*. Rio de Janeiro, RJ: Contra Capa.

Fingermann, D. (2009). O "tempo" de uma análise. In *Anais do V Encontro Internacional da IF-EPFCL* (pp.33-36) São Paulo, SP.

Foucault, M., (2009[1975]). Sobre Marguerite Duras [Entrevista com H. Cixous]. In: Motta, M. B. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Coleção Ditos e Escritos, 2a ed.,Vol. 3). (pp. 356-365). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.

Freud, S. (1996a[1908]). *Escritores criativos e devaneios.* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 9). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996b[1910]). *A lembrança infantil de Leonardo da Vinci* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.11). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996c[1919]). *O "Estranho"* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.17). Rio De Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996d[1920]). *Além do princípio de prazer*(Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 18).Rio De Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996e[1922]). *A cabeça de Medusa* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 18). Rio De Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996f[1925]). *A negativa*. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 3). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996g[1925-26]). *Inibições, Sintomas e Ansiedade* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 20). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996h[1928]). *Dostoiévski e o parricídio* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 17). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996i[1930]). *O prêmio Goethe* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996j[1932-33]). *Acerca de uma visão de mundo*. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 18). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996k[1933]). *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.22). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (1996l[1936]). *Um distúrbio de memória na Acrópole*. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 18). Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Freud, S. (2010a[1919]). *O Inquietante* (Obras Completas, Vol. 14). São Paulo, SP: Companhia das Letras

Freud, S. (2010b[1920]). *Além do princípio de prazer* (Obras Completas, Vol. 14). São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Freud, S. (2010c[1930]). *Mal-estar na cultura* (Obras Completas, Vol. 18). São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Garcia-Roza, L. A. (1986). *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Hanns, L. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.

Kauffman, P. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.

Kehl, M. R. (2009).*O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo, SP: Boitempo.

Kuramoto, A. (2006). *A representação disruptiva de Diane Arbus: Do documental ao alegórico* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Lacan, J. (1998a[1945]). O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In Lacan, J. *Escritos* (pp.197-213). Rio de Janeiro: J. Zahar.

Lacan, J. (1998b[1949]). O estádio do espelho como formador da função do [eu]: tal como nos é revelada na experiência analítica. In Lacan, J. *Escritos* (pp.96-104) Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1998c[1966]). De nossos antecedentes. In Lacan, J. *Escritos* (pp. 69-76). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Lacan, J. (2003[1965]). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In Lacan, J. *Outros Escritos* (pp. 191-205).Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (2009[1953-4]). *O Seminário. Livro 1: os escritos técnicos de Freud.* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1997[1959-60]). *O Seminário. Livro 7: a ética da Psicanálise.* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Lacan, J. (2005[1962]). *O Seminário. Livro 10: a angústia.* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Lacan, J. (2008[1964]). *O Seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Lispector, C. (1999) *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.

Lissovisky, M. (1999, maio/agosto). O refúgio do tempo no tempo do instantâneo. *Revista Lugar-Comum*, (8), 89-109.

Michaelis. (2009). *Dicionário de Português-Inglês Michaelis*. São Paulo, SP: Melhoramentos.

Porge, E. (1998). *Psicanálise e tempo: o tempo lógico de Lacan*. Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud.

Quinet, A. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Rey, S. (1996, novembro). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, *7*(13),81-95.

Rivera, T. (2005). *Arte e psicanálise* (2a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise.* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Sontag, S. (1977). Estados Unidos, vistos em fotos, de um ângulo sombrio. In Sontag, S. *Sobre fotografia* (pp.20-33). São Paulo, SP: Companhia das letras.

Sousa, E.L.A. (2001). Uma estética negativa em Freud. In Sousa, E.L.A.; Tessler, E.; Abrão, S. (Orgs.) *A invenção da vida: arte e psicanálise*(pp.125-133). Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2001.

Souza, P. C. (1998). *As palavras de Freud: O vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo, SP: Editora Ática.

Tavares, P. H. (2012, dezembro). O vocabulário metapsicológico de Sigmund Freud: da língua alemã às suas traduções. *Revista Pandaemonium.* São Paulo, 15(20), 1-21.

Terêncio, M. G. (2013).*O Horror E O Outro: Um Estudo Psicanalítico Sobre A Angústia Sob O Prisma Do Unheimlich Freudiano* (Tese de Doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Whitman, W. (2015[1855]). Folhas de Relva. (3a ed.). São Paulo, SP: Iluminuras.