

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## ENTRE ARTE E PSICANÁLISE: A ESCRITA DA EXPERIÊNCIA COMO METODOLOGIA <sup>1</sup>

*Mariah Neves Guerra<sup>2</sup>, Cristóvão Giovanni Burgarelli<sup>3</sup>*

**Resumo:** O que nos olha quando vemos a arte? Como é possível pesquisar e escrever sobre isso? Partindo da proposta de uma construção metodológica que aproxime de forma tensionada os diferentes saberes da arte e da psicanálise, este artigo apresenta uma construção que se deu a partir da relação estabelecida entre metodologias do campo da arte e a metodologia freudiana existente no texto “O *Estranho*”, o qual inaugura a aproximação entre esses campos. Assim, este artigo apresenta a metodologia *entre* arte e psicanálise formalizada pelo desejo de escrita da minha experiência de estranhamento diante das fotografias de Diane Arbus. Nessa escrita, parto do meu não-saber, que constitui a escolha por tais fotos e a minha afetação diante delas, tensionada pela formalização da metodologia apresentada por Freud e pelos aspectos técnicos da obra que corroboram para tal efeito de estranhamento. Aqui, aproximo os aspectos técnicos da obra fotográfica daquilo que a psicanálise elaborou sobre o tema e construo uma metodologia *entre* arte, psicanálise e minha experiência (que comporta a angústia que me afeta pelo estranho que experimento), evidenciando o que há de singular na escrita de cada pesquisador e a possibilidade de uma estrutura metodológica que não sobreponha um saber ao outro.

**Palavras-chave:** Arte; Psicanálise; Metodologia; Diane Arbus; Estranho.

**Abstract:** What looks at us when we see art? How is it possible to research it and write about it? Based on the proposal of a methodological framework that could approximate the different knowledges of art and psychoanalysis in a tensioned way, this article presents an analyses originated from the relation between methodologies of the art field and the Freudian methodology in “The ‘Uncanny’”, the text which inaugurates the approximation between these fields. Thus, this article presents the methodology *between* art and psychoanalysis, materialized by the desire of writing my experience of uncanniness with the photos of Diane Arbus. In this text, I start from my not-knowing, which constitutes my choice for such photos and my affectation by them, tensioned by the formalization of the methodology presented by Freud and by the technical aspects of the work that colaborates for this uncanny effect. Here, I bring together the technical aspects of the photographic work and what psychoanalysis formulated about the theme, to conceive a methodology *between* art, psychoanalysis and my experience (which bears the anguish that affects me through the uncanny that I experience), highlighting what is singular in the writing of each researcher and the possibility of a methodological framework that does not privilege one form of knowledges

**Keywords:** Art; Psychoanalysis; Methodology; Diane Arbus; Uncanny.

---

<sup>1</sup> Between art and psychoanalysis: the writing of the experience as a methodology

<sup>2</sup> Psicanalista e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília. Endereço de email: mariahnguerra@gmail.com

<sup>3</sup> Psicanalista e professor da UFG. Pesquisador nos projetos Entraste (UFG) e SEMASOMa (IEL/Unicamp). Endereço de email: crgiovani@gmail.com

CERÂMICA  
Os cacos da vida,  
colados,  
formam uma estranha xícara.  
Sem uso,  
ela nos espia do aparador.

Como pesquisar e escrever sobre o inesperado? Sobre os acontecimentos que surpreendem em sua aparente novidade, mas que trazem em seu traço algo familiar que me concerne no que eu não sabia ou não me lembrava de sua existência em mim? Esses momentos quase indizíveis rompem a constância do dia-a-dia de diferentes formas, seja diante do reflexo no espelho, ao dobrar a esquina, no ritmo de uma música.

Através do desejo de olhar para esses momentos, escolhi como recorte da minha escrita<sup>4</sup> o acontecimento de ser afetada pelas fotografias de Diane Arbus, aproximando esse evento da experiência do “estranho” cunhada por Freud. A partir disso, o primeiro problema de pesquisa que me apareceu foi: com qual metodologia me orientar para essa escrita sobre arte e psicanálise?

Neste artigo, apresento a escrita que desenvolvi a partir desse problema, na qual fiz um breve percurso pelos textos de Freud, buscando as diferentes metodologias utilizadas pelo autor. Feito isso, no próprio texto “O *Estranho*” evidenciou-se um ponto de partida para a estruturação da pesquisa, que teve continuidade através de textos do campo das artes visuais e da minha experiência com as fotografias de Diane Arbus. No presente texto, desenvolvo a metodologia que sustentou minha pesquisa entre arte e psicanálise e apresento como se deu a escrita dessa metodologia, composição essa feita concomitantemente com a própria escrita.

## ARTE E PSICANÁLISE: UM ESTRANHO CASAL

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 com pessoas consideradas “normais”, em seus retratos em *close up* e suas poses desconstruídas.

Diane Arbus fotografava os momentos mais triviais do dia-a-dia, como na foto “*Young man and his pregnant wife in Washington square park*” (1965), em que o casal está 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

---

<sup>4</sup> A pesquisa de mestrado teve como efeito a produção da dissertação intitulada “Vejo freaks, o ‘estranho’ me olha: Aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise”, encontrada em:  
[https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7305/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20-%20Mariah%20Neves%20Guerra%20-%202017.pdf](https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7305/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Mariah%20Neves%20Guerra%20-%202017.pdf) Acesso em: [21/03/17]

casais os mostram como se fosse um espanto aquelas duas pessoas estarem juntas. Todos os casais de Arbus eram estranhos. Não importava que parecessem estranhos ou não; ela os tornava bizarros.

Bem ao estilo de Diane Arbus, lançarei um breve olhar para as aberrações que são os casais formados entre arte e psicanálise por Freud. Meu olhar buscará a estranheza de como se deu alguns desses encontros. Assim, farei uma breve incursão por textos de Freud que trazem a relação entre 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”<sup>5</sup>, podemos ver que o casamento é entre o escritor e o sonhador. Nesse 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”<sup>6</sup> e “Dostoiévski e o parricídio”<sup>7</sup>, 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<sup>8</sup> 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, ao mesmo tempo em que também não é punitiva. Nesse 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<sup>9</sup> relembra uma de suas experiências de estranhamento.

---

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneios”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. “Dostoiévski e o parricídio”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

<sup>8</sup> FREUD, Sigmund. “Acerca de uma visão de mundo”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. “Um distúrbio de memória na Acrópole”. In: **Obras Psicológicas**

Essa acontece quando ele percebeu, em uma viagem a Atenas com seu 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<sup>10</sup> 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, 2010a) – “Quem tem ciência e arte, tem também religião; Quem essas duas não tem, esse tenha religião!”<sup>11</sup> – 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”.<sup>12</sup> 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 para as satisfações primárias e diretas no corpo. A “suave narcose” provocada pela arte apenas afastaria o sofrimento, não possibilitando que ele fosse esquecido.

O casal reflexivo presente no texto sobre “O prêmio Goethe”<sup>13</sup> 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 a tese segundo a qual uma das principais funções do psiquismo é a dominação do mundo externo e, exercendo essa dominação, a psicanálise contribuiu para compreensão de algumas obras de arte em alguns momentos. O psicanalista continua a tese ao afirmar que, no entanto, se for comparada a importância da análise psicanalítica da obra à importância da arte de Goethe para a psicanálise, a segunda foi muito mais relevante. Assim, Freud<sup>14</sup> reafirma a grandeza da arte em si diante da psicanálise e sua produção.

Ainda nessa homenagem, Freud 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

---

**Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund. “Mal-estar na cultura”. In: **Obras Completas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 19.

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> FREUD, Sigmund. “O prêmio Goethe”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

<sup>14</sup> *Id.*

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 neste artigo está sobre o casal desconcertante, angustiante e misterioso presente em “*Das Unheimliche*”. Nesse texto, que pode ser traduzido como “O ‘Estranho’”, Freud 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 com a 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”.<sup>15</sup>

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’ no interior do que é angustiante.<sup>16</sup>

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 a “estranho” e descobre a ambivalência contida nessa palavra. Em seguida, Freud<sup>17</sup> 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 elenca possíveis 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?

---

<sup>15</sup> Nesse artigo, ao me referir à palavra alemã *unheimlich*, usarei a grafia “estranho” para diferenciá-la de seu uso corrente.

<sup>16</sup> FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’”. *Op.cit.* P. 248.

<sup>17</sup> FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’”. *Op.cit.* P. 248.

Sigo essa linha de questionamento e é a partir das perguntas colocadas por Freud 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 aproximou-se da arte sem reduzi-la à análise biográfica do artista ou restringi-la às significações. Com isso, proponho que no texto “O ‘Estranho’”, Freud inaugura uma metodologia entre arte e psicanálise e é a partir dessa mesma metodologia que investigo 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?

## O “ESTRANHO” EM FREUD

O *estranho* é relacionado com o que é assustador, provocador de medo e horror generalizados. Com isso, Freud afirma que há “um núcleo especial [de significado]”, que justifica 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.

Freud 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; (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 isso é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador, deverá ser mostrado nas páginas que seguem”.<sup>18</sup> Assim, ele se propôs nesse texto 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. 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.

---

<sup>18</sup> FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’”. *Op.cit.* P. 249.

Na dificuldade de julgar o que produziria o estranho, Freud 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, Freud 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?

No texto “Literatura e psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação”, Trocoli e Aires<sup>19</sup> 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 a 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 editora Amorrortu, em que é usada a expressão “palavra-conceito” para *unheimlich*.

Por outro lado, ainda na construção desse conceito, Freud não o resolve, não fecha o que seria o *unheimlich* e isso compõe tanto a escrita freudiana quanto a experiência do estranho impossível de se abarcar ou 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.

Nessa 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.

No Seminário 10, Lacan<sup>20</sup> 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

---

<sup>19</sup> AIRES, Sueli; TROCOLI, Flávia. “Literatura e Psicanálise: de uma relação que não fosse aplicação”.

Revista Terceira Margem, n.26, p.11-16, 2012, jan./jun. 2012.

<sup>20</sup> LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2005.

sua conceituação passe por ela, enfatiza-se o que Freud 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*?

## ANTES: POR QUE AS FOTOGRAFIAS DE DIANE ARBUS? NÃO-SEI

Em uma pesquisa que se propõe a ser científica, um dos primeiros parâmetros a se responder 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, 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 à minha escrita depois que fui afetada por sua obra.

A princípio, foi o não-saber sobre as fotografias que me conduziu na escrita; 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, fez-me questionar o que antes parecia sólido, suposto saber psicanalítico. Essa virada é justificativa suficiente para iniciar, continuar e finalizar uma pesquisa, pois, a partir da 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 da pesquisa, cheguei à escrita de um texto. 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 *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” – 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 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<sup>21</sup>.

Didi-Huberman 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: *em...* 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 (me) sustentam.

## AGORA SIM: ENTRE ARTE E PSICANÁLISE

No processo de escrita, uma questão foi insistente: como escrever sobre a relação arte e psicanálise? Em Freud, é possível encontrar formas diferentes pelas quais é feito esse encontro. Com Lacan, se inscreveu a possibilidade de convergência entre arte e psicanálise. Em seu texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, Lacan escreve: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”.<sup>22</sup>

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. Rer 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*” 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

---

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010. P. 18.

<sup>22</sup> LACAN, Jacques. “**Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein**”. In: **Lacan, Jacques. Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. P. 200.

da Vinci”, 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 1. Imagem de perspectiva. Autor: desconhecido. Fonte: www.google.com. Acesso em: 06/06/2016

Pelo caminho de Lacan, com sua emblemática frase “*Il n’y a pas de rapport sexuel*”,<sup>23</sup> 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. Como *rapport* também se refere à “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 à insistência, mesmo na impossibilidade de comunicação e na evidência do outro como diferente. Nesse mesmo movimento, 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 existe em um trabalho nessa direção de “tender a...”, possível apenas quando é percebida e explicitada a diferença de cada lugar.

Como uma das inspirações metodológicas, está a ética proposta por Lacan de não recuar diante das psicoses. Além de dizer dessa clínica, esta postura 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 que fiz em 2016 na BDTD (Biblioteca digital brasileira de teses e dissertações), encontrei 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*.

---

<sup>23</sup> LACAN, Jacques. **A Identificação: Seminário 1961-1962**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. P. 9.

No artigo “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais”, Sandra Rey<sup>24</sup> 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 do das poéticas visuais.

Rey 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 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 trata 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<sup>25</sup>.

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.<sup>26</sup>

Ainda que na pesquisa teórica em psicanálise não exista a produção de um objeto artístico, há a produção de um escrito, que também contém essa imprevisibilidade, já que na própria escrita de toda 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

---

<sup>24</sup> REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, v. 7, n. 13, 1996, novembro. Pp. 81-95.

<sup>25</sup> REY, Sandra. *Op.cit.* P. 86.

<sup>26</sup> REY, Sandra. *Op.cit.* P. 87.

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 um importante ponto de distanciamento entre a metodologia das poéticas visuais e a metodologia *entre arte e psicanálise* aqui 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 este descentramento das certezas continua no processo de pesquisa.

A escrita da pesquisa 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 engendrem-se 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 pôde ser pensada e elaborada *só depois* de parte da pesquisa 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. 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 seguiu os mesmos passos feitos por Freud em sua escrita do texto “O ‘Estranho’”. Parece história de psicanalista dizer de um retorno a Freud, e foi isso mesmo o 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 afeta pelo estranho que experimento).

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, a pesquisa situou a fotógrafa em sua tradição histórica e com relação à técnica usada em sua metodologia de trabalho, e somente nesse segundo tempo foi possível dizer o que nessas fotografias produz o estranho no espectador.

Considerando que esse espectador pode ser qualquer pessoa que se afete pela arte, também está incluída na escrita 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”, 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...”.<sup>27</sup>

É difícil situar como se dá esse “sim” ou “não” à arte e sua “estranhidade”, mas é possível afirmar que parte desse momento/instante de aceitação/recusa é de ordem inconsciente. A partir disso, Didi-Huberman 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 *adivinhand*-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 de razão 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 a 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 deve-se 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 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 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

---

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2013. P. 9.

própria forma, ou seja, como aquela arte foi formada, 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 voltada à ausência.<sup>28</sup>

Essa é a chamada *dialética da forma como presença* de Didi-Huberman, 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.

## 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”.*

A historiadora da arte Susan Sontag<sup>29</sup> 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; constata[m]”.<sup>30</sup> 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 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

---

<sup>28</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010, P. 226.

<sup>29</sup> SONTAG, Susan. *Op.cit.* P. 65.

<sup>30</sup> SONTAG, Susan. *Op.cit.* P. 65.

cotidiano, especialmente quanto ao movimento das pessoas e animais. Um tanto do enigma do movimento era desvendado, mas outros mistérios continuavam.

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”.<sup>31</sup> A afirmação de que essas pessoas existiam era de tal forma absoluta que não demandava qualquer explicação, por isso ameaçava.

Arbus buscava o íntimo e o revelador. Ao olhar para a foto “A Mexican Dwarf, In His Hotel Room” (1970), tirada de um ângulo tão íntimo na cama do fotografado, 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.

Segundo Benjamin:

[...] 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.<sup>32</sup>

Quero devassar o mistério? Estou aqui exercendo o que Freud 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 estou fazendo o extremo oposto - reconhecer na arte sua forma enigmática, mantê-la como intocável e deixar-me entregue à sua fruição? Sabendo do grande perigo de caminhar por um desses dois caminhos (ou até mesmo por ambos), Benjamin 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

---

<sup>31</sup> SONTAG, Susan. *Op.cit.* P. 39.

<sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 33.

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 na 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 de Marguerite Duras.

Em “Sobre Marguerite Duras”, Foucault<sup>33</sup> (2009) 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 os prende a ela: “há um efeito Duras, e esse efeito Duras é que qualquer coisa de muito forte escapa”.<sup>34</sup> 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: “Ela me ensinou alguma coisa que quase ultrapassa o texto, embora seja um efeito de escrita, relativo a um certo transbordamento”.<sup>35</sup> 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 sobre o meu encontro com Arbus e o “estranho” 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 da 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 me escapa em meu escrito.

Em sua escrita também epifânica, James Joyce empresta a objetos quaisquer a linguagem, trazendo 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

---

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. “Sobre Marguerite Duras”. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. P. 356.

<sup>34</sup> *Id.*

<sup>35</sup> *Id.*

experiência como leitor, escreve o livro “O que vemos, o que nos olha” 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, adíafano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.<sup>36</sup>

Capturado por Joyce, Didi-Huberman 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”.<sup>37</sup> O paradoxo de precisar fechar os olhos para ver algo que nos olha remeteria a uma cisão em nós mesmos. E mais, o que vemos só tem importância pelo 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 recalçados irrompem como uma surpresa familiar e angustiante.

## O “ESTRANHO” LACANIANO: ARREBATAMENTO DE LOL V. STEIN

“Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma”:<sup>38</sup> assim se inicia o texto lacaniano que tanto se aproxima do texto freudiano “O ‘Estranho’”. O “estranho” também é um enigma para Freud e ele assim permanece em sua obra; ainda que seu texto revele possibilidades 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 faz um jogo sobre esse arrebatamento. 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?”<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> JOYCE, James *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* P. 29.

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* P. 29.

<sup>38</sup> LACAN, Jacques. **Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein.** *Op.cit.* P. 198.

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 198.

Esse romance, que poderia ser simplesmente resumido como a “memorização” 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 “segundo algum clichê, que ela repete o acontecimento. Mas, olhemos mais de perto”<sup>40</sup> 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 “Arrebatamento de Lol V. Stein” se faz objeto, objeto “estranho”.

Nessa homenagem, há a afirmação de um método. Assim como Freud 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 escreve que a partir de seu arrebatamento por Lol V. Stein, “Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino”.<sup>41</sup>

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. Retomando a epígrafe do artigo em que Drummond traz a xícara a nos espiar, Lacan 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?”.<sup>42</sup> Isso é o “estranho”, e assim se explicita o processo feito por Freud de tornar o advérbio/afeto *unheimlich* em substantivo/objeto *das Unheimliche*, incluída sua face de “estranha” experiência. Experiência essa que se trata 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”.<sup>43</sup>

Lol também nos revela sobre o acontecimento do amor que faz a imagem de si e a imagem 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...

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 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

---

<sup>40</sup> *Ibid.* P. 199.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 200.

<sup>42</sup> *Ibid.* P. 198.

<sup>43</sup> *Ibid.* P. 203.

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”.<sup>44</sup>

Para Lacan, 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”.<sup>45</sup> 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, “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”.<sup>46</sup> 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 com toda a angústia provocada por essa escrita “estranha” a que Lacan 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”.<sup>47</sup>

Lacan escreve que Marguerite Duras “celebra as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível”,<sup>48</sup> 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.

Parte da dificuldade de dizer sobre as experiências de estranhamentos está no fato de que “[...] nós próprios falamos uma língua que é estrangeira”.<sup>49</sup> 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

---

<sup>44</sup> *Ibid.* P. 202.

<sup>45</sup> *Ibid.* P. 202.

<sup>46</sup> *Ibid.* P. 202.

<sup>47</sup> *Ibid.* P. 202.

<sup>48</sup> *Ibid.* P. 202.

<sup>49</sup> FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’”. *Op.cit.* P. 239.

expressar, exprimir o que está dentro –, nos é “estranha”, pois nos é dada pelo Outro ao nos constituirmos. Por isso a linguagem é insuficiente para falar do íntimo, como também é a “estranha” linguagem que possibilita nos espantarmos com a própria fala. Através da linguagem, tem-se 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 na escrita da 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.

A abertura que a arte nos provoca se dá entre o que vemos nela e o 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 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 BIBLIOGRÁFICAS

- AIRES, Sueli; TROCOLI, Flávia. **Literatura e Psicanálise: de uma relação que não fosse aplicação.** Revista Terceira Margem, n. 26, Pp. 11-16, jan/jun 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Lição de coisas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem.** São Paulo: 34, 2013.
- FOUCAULT, Michel. “Sobre Marguerite Duras”. In: Motta, M. B. (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio De Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneios”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- FREUD, Sigmund. “Dostoiévski e o parricídio”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “Acerca de uma visão de mundo”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “Um distúrbio de memória na Acrópole”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “O prêmio Goethe”. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “Mal-estar na cultura”. In: **Obras Completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LACAN, Jacques. **Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein**. In: Lacan, Jacques. *Outros Escritos*. p. 191-205. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a.
- LACAN, Jacques. **A Identificação: Seminário 1961-1962**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- LACAN, Jacques. **A Angústia: Seminário livro 10**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, v. 7, n. 13, pp. 81-95, 1996, novembro. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713> Acesso em: 21/06/2016.
- SONTAG, Susan. “Estados Unidos, vistos em fotos, de um ângulo sombrio”. In SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 1977.

Artigo recebido em: 08/10/2017 e aceito em: 09/03/2018