

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” FACULDADE DE CIÊNCIAS
CÂMPUS DE BAURU**

**Programa De Pós-Graduação Em Psicologia Do Desenvolvimento E
Aprendizagem**

MAYARA SASTRE CAPELOZZA

**ENSAIOS SOBRE PSICANÁLISE E ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES
METAPSICOLÓGICAS SOBRE A CRIAÇÃO E A RECEPÇÃO DE IMAGENS**

**BAURU
2021**

MAYARA SASTRE CAPELOZZA

**ENSAIOS SOBRE PSICANÁLISE E ESTÉTICA:
CONSIDERAÇÕES METAPSICOLÓGICAS SOBRE A CRIAÇÃO E A
RECEPÇÃO DE IMAGENS**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Programa de Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem, sob orientação do Prof. Dr. Érico Bruno Viana Campos.

C238e Capellozza, Mayara Sastre
Ensaio sobre psicanálise e estética : considerações
metapsicológicas sobre a criação e a recepção de imagens
/ Mayara Sastre Capellozza. -- Bauru, 2021
72 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências, Bauru
Orientador: Érico Bruno Viana Campos

1. Psicanálise. 2. Psicanálise e arte. 3. Psicanálise e as
artes. 4. Fotografia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MAYARA SASTRE CAPELOZZA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA DO DESENVOLVIMENTO E APRENDIZAGEM, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 01 dias do mês de setembro do ano de 2021, às 10:00 horas, no(a) Faculdade de Ciências (UNESP/Bauru), realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de MAYARA SASTRE CAPELOZZA, intitulada **Ensaio Sobre Psicanálise e Estética: Considerações Metapsicológicas Sobre a Criação e a Recepção de Imagens**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. ERICO BRUNO VIANA CAMPOS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Psicologia / UNESP-FC/Bauru, Prof. Dr. JOÃO AUGUSTO FRAYZE-PEREIRA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Psicologia Social e do Trabalho / Universidade de São Paulo (USP), Profa. Dra. CHRISTIANE CARRIJO ECKHARDT MOUAMMAR (Participação Virtual) do(a) Departamento de Psicologia / Faculdade de Ciências de Bauru. Após a exposição pela mestrandia e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. ERICO BRUNO VIANA CAMPOS

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Érico Bruno Viana Campos, pela orientação, pelo incentivo e pela confiança, desde a graduação, que foram essenciais para a execução deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Edson Olivari de Castro, ao Prof. LD. João Augusto Frayze-Pereira e à Prof. Dra. Christiane Carrijo Eckhardt Mouammar pela participação e sugestões oferecidas nas bancas.

Aos meus amigos e família, pelo apoio e encorajamento em todo meu percurso de estudo e aprendizagem.

Aos colegas do grupo de pesquisa “Psicanálise: Clínica, Teoria e Cultura”, que se disponibilizaram a ler este trabalho e colaborar em sua construção.

O indizível — é aí que começa a arte.

Jean-Louis Ferrier, 1969.

Resumo: Este trabalho, constituído na forma de um compilado de artigos, reúne três estudos independentes circunscritos no tema geral que é a visão psicanalítica da experiência estética, compreendida como a relação que um sujeito estabelece com uma obra e em que algo se produz. O primeiro artigo apresenta a visão geral da psicanálise sobre os fenômenos da criação e da fruição, partindo das formulações freudianas e com a inclusão de visões contemporâneas; o segundo apresenta uma visão metapsicológica sobre os elementos envolvidos na identificação com a imagem, a partir da noção de pulsão escópica; e o terceiro apresenta a expressão imagética como atividade criativa, sua recepção como uma ação de articulação entre visível e invisível e o efeito infamiliar implicado na fotografia.

Palavras-Chave: Psicanálise, Estética, Imagem, Psicanálise e arte, Fotografia

Abstract: This work, constituted as an article compilation, brings together three independent studies circumscribed in the general theme about the psychoanalytical view of the aesthetic experience, understood as the relationship that a subject establishes with a work of art and in which something is produced. The first article presents an overview of psychoanalysis on the phenomenon of creation and fruition, starting from Freudian formulations and including contemporary views; the second one presents a metapsychological view of the elements involved in identification with the image, based on the notion of scopic drive; and the third one presents imagetic expression as a creative activity, its reception as an action of articulation between visible and invisible and the uncanny effect implied in photography.

Keywords: Psychoanalysis, Aesthetics, Image, Psychoanalysis and Art, Photography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
ESTUDO I:	10
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS E ESTÉTICA: CONTRIBUIÇÕES PSICANALÍTICAS A PARTIR DE FREUD	10
1. INTRODUÇÃO	10
2. BREVE CARACTERIZAÇÃO DO CAMPO DA ESTÉTICA	12
3. POSIÇÕES FREUDIANAS ENTRE A CRIAÇÃO E A RECEPÇÃO	17
4. A PSICANÁLISE ENTRE POÉTICA E ESTÉTICA	24
5. RUMO AO IRREPRESENTÁVEL	29
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
ESTUDO II:	38
FUNDAMENTOS METAPSICOLÓGICOS DA RELAÇÃO DE IDENTIFICAÇÃO COM A IMAGEM.....	38
1. INTRODUÇÃO	38
2. A PULSÃO ESCÓPICA EM FREUD: A INSERÇÃO DO OLHAR NO CAMPO PULSIONAL	39
3. A PULSÃO ESCÓPICA EM LACAN: O OLHAR COMO OBJETO A E ORGANIZADOR DA CONSTITUIÇÃO DO EU.....	43
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
ESTUDO III:	51
A EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA E SEU INTERESSE PSICANALÍTICO	51
1. INTRODUÇÃO	51
2. A CONSTITUIÇÃO DA FOTOGRAFIA.....	52
3. A TÉCNICA FOTOGRÁFICA E A SUA INCIDÊNCIA SOBRE A REALIDADE	55
4. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A FOTOGRAFIA	59
5. O EFEITO INFAMILIAR NA FOTOGRAFIA	63
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70

INTRODUÇÃO

A intersecção entre a psicanálise e os fenômenos da criação e da arte é fundada ao longo da própria constituição da teoria psicanalítica. Os escritos de Freud sobre a arte não se colocam à construção de uma teoria da arte, mas, como veremos, utiliza os fenômenos em torno da arte para estabelecer sua própria teoria sobre a psique humana.

No que diz respeito à arte, a posição de Freud viria a positivar a sua produção no campo da expressão, atribuindo um valor psíquico para elas, mas, em diversos pontos, ainda se mostra insuficiente para abarcar a complexidade da criação e da fruição da arte – como nos escritos patográficos que buscam a origem das obras em fatos biográficos do criador. Isso se justifica da própria posição da qual o autor parte, um homem das ciências e da medicina, que busca na arte um testemunho da validade de sua teoria do aparelho psíquico.

Entretanto, Freud fornece elementos importantes para se pensar a arte. O autor insere a discussão na dimensão inconsciente (*Das Unbewusste*), concebido como um *locus*, uma região do aparelho psíquico que não deve ser compreendido como um simples depósito de ideia, mas como um lugar que possui uma lógica e regras específicas de funcionamento, sendo constituído a partir das fantasias sexuais infantis submetidas à processos defensivos. Com isso, Freud situa o fazer artístico numa posição paralela à formação do sintoma e ao trabalho do sonho, constituindo uma via de satisfação substituta para os desejos que são inaceitáveis para a consciência.

Assim, o campo das artes se torna um meio de expressão que privilegia os conteúdos situados no inconsciente e que estende seus efeitos de prazer, daquele que cria, para aquele que se coloca em experiência com a obra. Tal extensão é pensada a partir de uma identificação dos seus próprios conteúdos inconscientes nos elementos contidos em obra.

O recorte deste trabalho se situa nessa dimensão de extensão do prazer, buscando-se compreender o que se articula do campo psíquico na relação com a arte. Os efeitos produzidos pela obra, situados no campo da experiência estética, serão abordados em a partir da ótica da psicanálise em três estudos que abordam o tema geral sob diferentes perspectivas, configurando um compilado de artigos independentes. Ressaltamos que o escopo deste trabalho se limita às discussões teóricas situadas no campo da psicanálise, de modo que não serão apresentadas análises aplicadas em obras em si. Nos limitaremos a destacar as contribuições que dizem respeito aos fenômenos psíquicos.

O primeiro artigo tem o objeto de circunscrever uma visão psicanalítica mais geral sobre a criação e a experiência estética. Seguiremos o caminho percorrido por Freud, destacando seus principais textos sobre a criação e a fruição, e incluiremos algumas contribuições das discussões contemporâneas que virão a complementar a visão freudiana.

No segundo artigo faremos uma discussão sobre o olhar como modelo para se pensar a experiência estética. Essa questão se desdobra da compreensão de que Freud, ao tratar a arte, articula algo da ordem de uma relação de identificação com a imagem. Definimos como recorte a dimensão da imagem enquanto objeto visual, o que evoca para a discussão a dimensão do olhar enquanto ação predominante na experiência. Assim, incluímos as discussões apresentadas por Freud e Lacan sobre a pulsão escópica (ou do olhar), presente desde o início da teoria psicanalítica, estando relacionada a processos importantes do desenvolvimento.

O terceiro artigo recorta-se em torno da expressão fotográfica, modalidade artística que surge no mesmo contexto em que a psicanálise, mas que não é mencionada por Freud como forma artística. Nem sempre situada dentro do campo das artes, mas também como comprovação documental visível, a fotografia surge como um impasse no campo da arte. Apresentaremos uma caracterização das singularidades da fotografia enquanto expressão - que justificam sua inclusão como arte -, sua relação com a realidade concreta e a fantasia, dimensão da afetação que ela provoca, a uma aproximação da especificidade da fotografia com o conceito de *Unheimlich*.

ESTUDO I:

EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS E ESTÉTICA: CONTRIBUIÇÕES PSICANALÍTICAS A PARTIR DE FREUD

1. INTRODUÇÃO

No domínio cifrado do valor da obra de arte, encontramos-nos numa posição que não é nem mesmo a dos colegas, mas de catadores de migalhas (LACAN, 1959-1960/2008, p. 283).

Apresentamos de antemão a citação de Lacan para delimitar o lugar de partimos, como catadores de migalhas, em uma expectativa de que elas constituam um caminho para circunscrever uma caracterização sobre o que constitui a criação e a experiência estética a partir da abordagem psicanalítica. A produção freudiana, *a priori*, se apresenta a partir de uma dicotomia entre criação e experimentação.

Apresentando-se como um leigo que se aventura em um campo de desconhecimento, Freud solicita à arte e aos artistas o testemunho para a validar a sua própria criação (RANCIÈRE, 2009). Os textos freudianos não objetivam figurar uma teoria psicanalítica de arte, o autor sequer oferece uma delimitação direta e precisa de um objeto da investigação quando discorre sobre a Arte, mas sim, esboça o tema em um caminho descritivo e argumentativo, acolhendo incertezas, proposições contrárias e a sua própria ignorância (COUTINHO, 2009).

Freud inicia sua produção no final do século XIX. Para compreender seu pensamento, é importante destacar o momento político e cultural de Viena, em que residia, para além de elementos de sua própria história singular como indivíduo. A obra freudiana surge como parte de um contexto específico de crise e transformação do pensamento ocidental. A partir da segunda metade do século XIX, a moralidade convicta, repressora e racionalista do pensamento liberal encontra-se em declínio, abrindo margem para emergir outras formas que compreendiam as qualidades afetivas. Era a chamada “Secessão Vienense”, um movimento constituído principalmente pela classe artística, que viria a romper com o espírito clássico, mas também com a filosofia, a psicologia e a arte clássicas. A crítica recaía, sobretudo, ao pressuposto de solidez construído pelo pensamento da geração anterior, emergindo um novo, fundamento da natureza múltipla e indeterminada dos fenômenos (KON, 2014).

Apesar deste contexto, Chaves (2018) destaca que Freud era um homem da ciência, e não da filosofia, tampouco das artes. Sua formação médica era herdeira da visão racionalista das ciências naturais, portanto, pouco sensível às questões metafísicas da filosofia e pouco se relacionava com os artistas de seu tempo. Kon (2014) destaca o fato curioso de que Freud estava completamente à margem dos grupos que teriam maior inclinação às suas descobertas. Apesar de manter um certo parentesco com as novas manifestações culturais, a psicanálise não era influenciada por elas. Freud não era sensível às novas formas estéticas - não manifestava interesse pelo cinema, tampouco pelos movimentos de vanguarda que surgiam na época. Seu gosto se voltava ao antigo, ao clássico, colecionando estatuetas da antiguidade e renegando os movimentos que surgiam e, inclusive, reportavam-se a ele. Por isso, os escritos e menções à arte e aos artistas aparecem em referência aos grandes clássicos, tomando-os como objeto para fundamentação da sua teoria clínica.

Freud (1907/2015) faz alusão ao texto de Shakespeare, para afirmar que os escritores estariam à frente das ciências naturais em relação aos “conhecimentos da alma” (p.16). O autor afirma que a arte, mais especificamente a literatura, andam juntas. Rancière (2009) retoma a citação de Freud para afirmar que os artistas sabem de coisas que os cientistas ignoram, remetendo as formações singulares do psiquismo e seus mecanismos ocultos “ao nada das quimeras ou às causas físicas e fisiológicas simples” (p.47).

Apesar de dedicar diversos textos à arte e aos artistas, seu interesse não era fundamentar uma teoria estética, mas sim clamar às artes e aos artistas o testemunho favorável para atestar a existência de uma racionalidade profunda da fantasia, que se manifesta em uma certa relação entre o pensamento e o não pensamento, isto é, entre o involuntário no pensamento inconsciente e do sentido no insignificante (RANCIÈRE, 2009). O que é curioso, uma vez que o autor se mantinha reticente em relação ao surrealismo, que se colocava a testemunhar os processos inconscientes como nenhum movimento havia feito até então, explicitando em seu manifesto o método freudiano como modelo de produção e promovendo a inserção da psicanálise na França (CAPELOZZA e CAMPOS, 2020).

O lugar do qual o autor parte é de uma perspectiva médica, da neurologia, que tinha como modelo de ciência a teoria de Darwin. Freud caracteriza a psicanálise como uma ciência psicológica, portanto, contemplando a incompletude de sua teorização em conformidade com a crença no avanço da própria ciência. Como método, a obra freudiana

é marcada por uma observação rigorosa que encaminhava o desenvolvimento de hipóteses de leis gerais para a explicação de um fenômeno. A marca dessa perspectiva é o uso da razão como instrumento do pensamento, com a disposição para abarcar as críticas, reformulações e, até mesmo, a exclusão de teorias que demonstravam não se sustentar (MEZAN, 2007).

Por outro lado, Freud também transcende aos moldes do pensamento positivista, chegando a estabelecer uma posição ambígua que se fundamentava nas ciências naturais, mas também abarcava as dimensões de desejo, afeto, sonhos – o que até então eram objetos de áreas alheias à ciência. Freud rejeitava a separação vigente entre as ciências naturais e as chamadas “ciências do espírito”, ligadas às atividades humanas, à civilização e à cultura. O autor considerava que a Psicologia era uma ciência específica, uma vez que objetiva compreender e intervir sobre as funções afetivas e intelectuais – ligadas ao “espírito” -, mas também contemplava aspectos do funcionamento do aparelho psíquico que independem da intervenção do homem. Em suma, Freud desprezava a divisão entre os aspectos singulares da subjetividade e os elementos universais que dizem respeito ao homem como espécie (MEZAN, 2007).

As contribuições de Freud para se pensar sobre criação e experimentação de arte partem desta posição, visando a construção de uma teoria metapsicológica que se fundamenta, sobretudo, em um método clínico e empírico. Com isso, neste ensaio teórico, buscaremos apresentar as principais formulações de Freud sobre a criação e a experiência estética, bem como seus limites, indicados por teóricos contemporâneos.

2. BREVE CARACTERIZAÇÃO DO CAMPO DA ESTÉTICA

O campo da estética percorre um longo caminho até as considerações freudianas sobre o assunto, o que torna pertinente destacar o terreno em que se semeia o assunto até o surgimento da psicanálise. Tal percurso, que se inicia na Antiguidade, sofre significativas transformações que acompanham a evolução do próprio pensamento ao longo da história. De início, ressalta-se que a estética surge enquanto teoria do conhecimento sensível, relacionada às noções do que seriam os valores humanos fundamentais, como o belo, o bom e o verdadeiro. O primeiro se sobressai, perdurando enquanto objeto tido como primordial das discussões estéticas (MELLO, 2018).

Para Platão, o belo consiste no plano ideal, relacionado ao absoluto e eterno, à perfeição – e, também, ao inatingível. Deste modo, a fusão entre o belo, o bom e o verdadeiro originam toda a estética idealista. A noção de beleza se apresenta, então, enquanto a natureza que se situa no mundo das ideias, sendo contemplável apenas pela razão, e não pelos sentidos (MELLO, 2018). A realidade material, por sua vez, constitui-se apenas pela *mimese*, no sentido de uma imitação da beleza ideal que se situa em um intransponível distanciamento da verdade, demarcando um lugar de ilusão e falsidade (SANTORO, 2007).

Depois de Platão, outra grande contribuição ao tema é apresentada por Aristóteles. Ainda que a arte a qual o filósofo se refere seja muito diferente da que se apresenta hoje, seu pensamento foi fundamental na construção do pensamento estético a partir do Renascimento, período muito importante para o estabelecimento das balizas que orientaram as concepções durante a modernidade ocidental e que estão no cerne das reflexões que seguem até os nossos dias, incluindo o olhar psicanalítico sobre o tema. Dois conceitos gregos são evocados para entender a arte: *téchne*, que se traduz por “arte”, mas também por técnica, compreendendo qualquer conjunto de regras que configuram uma atividade humana fundada em um saber fazer, e a *poética*, que trata da “arte mimética”. No que diz respeito ao segundo, há uma diferença fundamental em relação à compreensão platônica de *mimese*. Ao contrário de Platão, Aristóteles a apresentava enquanto o lugar da verossimilhança, do reconhecimento e da representação (SANTORO, 2007).

A poética de Aristóteles se situa dentre as “atividades belas”, as atividades de homens livres de mais alto valor, abrangendo não só o ato criativo, mas sua contemplação pelo espectador (SANTORO, 2007). Trata-se de atividades que emergem do ócio, desprovidas de outra utilidade que não a si mesmas. Entretanto, a mais importante das contribuições aristotélicas para esta pesquisa diz respeito à função catártica, que teve grande parte de sua teoria perdida junto ao desaparecimento do segundo livro da Poética. A *kátharsis* era mais utilizada pelo filósofo para descrições fisiológicas que inclusive transcendiam à medicina. No que diz respeito à arte, a função catártica é exercida na transformação, ou purgação, das emoções humanas em obras poéticas. Tal transformação seria tão, ou mais importante, do que a outra função das obras poéticas, a função didática – dirigida à expressão de valores morais, apresentando a ética (*ethos*) heroica com os valores que dignificavam uma pessoa na Grécia antiga (SANTORO, 2007).

Essa noção será retomada no século XIX por Breuer, que desenvolverá uma técnica, por meio da sugestão hipnótica, a qual teria como objetivo a ab-reação, isto é, a descarga de afetos que estariam ligados a experiências traumáticas. No início de sua carreira, Freud utiliza o método catártico desenvolvido por Breuer em tratamentos para a histeria, mas, ao se deparar com os limites da técnica, o psicanalista desenvolve a técnica psicanalítica propriamente dita, pautada na associação livre do paciente e na atenção flutuante do analista (ROUDINESCO, 1998).

Com isso, as noções de inconsciente e desejo tomam o lugar central na teorização psicanalítica, o que coloca a posição freudiana em relação a arte situada entre os dois filósofos: como uma representação – não da realidade, mas dos conteúdos psíquicos inconscientes – e também como uma ilusão e ficção, no sentido de uma transformação da fantasia para que esta possa atingir a consciência.

Entretanto, a discussão estética só será propriamente inaugurada dentro da filosofia em diferenciação de outras teorias de arte a partir do século XVIII, em que passam a figurar as discussões como o belo, o sublime, a questão do gosto e a afetação do espectador (FURTADO, 2009). Apenas no contexto do Romantismo e do idealismo pós-kantiano a estética será designada como o pensamento da arte, em diferenciação ao conceito geral de poética. Com isso, a estética passa a configurar um regime histórico de pensamento específico, em que as coisas da arte são coisas de pensamento (RANCIÈRE, 2009). Lima (2006) destaca a atribuição do campo próprio da estética dentro da filosofia às contribuições de Baumgarten, que definem a estética enquanto uma teoria do conhecimento humano que objetiva a reflexão sobre a ciência do modo de conhecimento de um objeto sensível, deslocando a primazia sobre os princípios do Belo. Assim, a estética se aproxima de uma reflexão racionalista, pautada em distinções do conhecimento científico (CECIM, 2014), e a questões da arte passam a constituir um sistema de saberes acerca da apreensão sensível do objeto – uma epistemologia da sensibilidade.

Na modernidade, portanto, há uma transformação da noção de Belo herdada da antiguidade. Baumgarten destitui a centralidade da beleza intrínseca ao objeto, trazendo à luz uma concepção subjetiva que é apreendida através do próprio processo representativo do homem, em que o é belo deixa de ser em si, tornando-se *para nós* (CECIM, 2014).

Além disso, entre os séculos XVII e XVIII, com as revoluções burguesas e o nascimento do capitalismo, se instauram transformações expressivas de pensamento. Figueiredo (2007) destaca que, com o romantismo, há a criação da própria noção de

individualidade, caracterizada como uma capacidade de se autodesenvolver ou criar-se, de modo a transcender e, ao mesmo tempo, integrar as coletividades e tradições. As qualidades coletivas, tal como a língua e traços culturais, seriam as matrizes das possibilidades existenciais. Neste contexto constatamos o surgimento do sujeito psicológico em contraposição ao mundo, que busca por uma saída autônoma frente à nova organização social. O autor acrescenta ainda que se estabelece um superinvestimento do âmbito privado em detrimento do social, em que os valores e procedimentos da vida privada são destacados como organizadores da vida pública. Tal conjuntura coloca em evidência a figura do artista, que expressa a incapacidade de ajustamento e o desejo de fuga da realidade.

Assim, a inauguração do romantismo opera uma ruptura com a arte imitativa, no sentido platônico e a invenção de um “eu” como alteridade cria uma nova racionalidade pautada na experiência ficcional. Com isso, a realidade subjetiva e a fantasia passam a ser valorizadas em detrimento da realidade objetiva (COUTINHO, 2009). A teoria psicanalítica tomará uma perspectiva dupla em relação à arte, resgatando a perspectiva da antiguidade de catarse e, ao mesmo tempo, enfatizando a dimensão da fantasia. Enquanto, na antiguidade, o pensamento sobre a noção do belo se situava intrinsecamente no objeto, destituindo qualquer ideia de subjetividade em sua apreciação (MELLO, 2018), a partir do século XVIII, nos deparamos com uma inversão, em que o foco da discussão se torna progressivamente subjetivado e individualizado.

A arte ocidental, enquanto produção humana, acompanha as transformações culturais e de pensamento. A evolução tecnológica – destacando-se o declínio da manufatura em favor da industrialização e a invenção da fotografia que, de início, ocupa um espaço da produção mais documental e retratista - instaura uma crise na posição do artista diante da sociedade e da produção de sua obra. No entanto, apesar de a psicanálise se desenvolver no mesmo contexto em que operava a transformação da arte, Freud não acompanhará este movimento. O autor não fará qualquer menção à fotografia enquanto arte e se manterá distante dos novos movimentos artísticos de sua época.

A posição de Freud é similar à das grandes academias, em que se via uma ênfase de retorno à grandeza dos mestres do passado. Este cenário favorecia a movimentação das obras antigas em detrimento do interesse sobre as novas. (GOMBRICH, 2019). Para contornar essa situação, as galerias organizavam eventos para a exposição de seus membros, o que acarreta uma mudança no próprio modo de produzir. O lugar do mecenas perde em parte sua importância, uma vez que uma parte dos artistas passaram a produzir

objetivando tais exposições. O espaço ocupado pelos temas clássicos é ocupado com uma inédita inovação e diversidade temática.

Entretanto, uma ressalta se mostra pertinente: essa aparente liberdade não era absoluta. A Escola de Frankfurt apresenta considerações importantes para situar a produção artística no contexto das revoluções burguesas. A arte se mostra um instrumento da dominação da burguesia em ascensão, resultando em uma nova padronização do consumo de arte que acompanha o processo de industrialização. A indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer, viria a transmutar a produção artística em mercadoria, em que o valor de mercado ocuparia o primeiro plano em relação ao plano expressivo. A cultura passará a ser produzida a partir de um planejamento para atingir determinados consumidores. Os problemas apontados por Adorno neste contexto são a perda do valor crítico do produto cultural, o assujeitamento dos sujeitos aos interesses do capital e a perda do caráter genuíno, que resulta da do aperfeiçoamento técnico que visa a reprodução da mercadoria (SANTOS, 2014).

No entanto, isso não significa que a arte a partir deste contexto fosse condenada à alienação. Adorno não exclui a possibilidade de criação genuína, que seria alcançada através de uma visão crítica em relação à ideologia dominante e autonomia dos indivíduos (SANTOS, 2014). Com isso, o escopo deste estudo se limita à dimensão criativa e frutiva, deixando em aberto a dimensão da arte enquanto mercadoria.

Diante desse breve percurso, pode-se afirmar que a produção artística e a própria concepção de estética no século XIX se encontrava em crise, resultando em um movimento dos artistas de procurar novos assuntos. Os artistas plásticos se deparavam com uma liberdade criativa nunca vivida em nenhum outro período, tornando a arte, propriamente, um meio de expressão da individualidade – em contrapartida, dada a variedade de estilo e assuntos, tornava-se mais difícil encontrar clientes para consumir as novas produções (GOMBRICH, 2019).

Conforme afirmamos, a teoria psicanalítica surge também nesta conjuntura, situando-se em uma posição intermediária entre a tradição da antiguidade e a nova visão de estética. A perspectiva que destaca a fantasia em detrimento da realidade e noção de expressão da individualidade (retratada a partir dos conteúdos inconscientes) serão tomadas como princípios para a análise que Freud apresenta sobre a arte, inferindo a elas uma função catártica em relação à dinâmica pulsional.

3. POSIÇÕES FREUDIANAS ENTRE A CRIAÇÃO E A RECEPÇÃO

Algumas proposições mais gerais sobre a Arte serão recorrentes em diversos textos freudianos. Em *Totem e Tabu*, (FREUD, 1913/2012) o autor afirma que as grandes produções sociais - arte, religião e filosofia - são muito próximas à formação das neuroses, tendo como diferença fundamental a característica de terem surgido mediante o trabalho coletivo, enquanto as neuroses são formações singulares dos indivíduos. Páginas depois, acrescenta que apenas no âmbito da Arte a onipotência dos pensamentos foi conservada, que apenas nela, graças a ilusão criada pelo artista, o homem consumido por desejos obtém a satisfação, produzindo efeitos emocionais como se fosse algo real.

Ao discutir o interesse da Psicanálise para as ciências não psicológicas, Freud (1913/2012) também situa o exercício da atividade artística enquanto paralela à formação de sintomas e sonhos, tendo como força motriz os mesmos conflitos que conduzem o sujeito à neurose. Nesse texto, no entanto, Freud amplia a compreensão, colocando a arte enquanto uma atividade que tem o objetivo de atenuar desejos não realizados tanto do criador, quanto do espectador sofrendor dos mesmos desejos contidos. Para isso, é necessário que as fantasias passem por uma transformação, realizada pelo artista, que permita o acesso ao conteúdo que foi impedido de atingir à consciência. Com isso, Freud atribui à arte o lugar de realidade convencionalmente aceita - situado entre o fantasiar que satisfaz o desejo e a realidade que o frustra.

É neste ponto que Freud mantém a noção aristotélica de função catártica da arte. Chaves (2018) destaca que o pensamento freudiano é marcado pelos ideais da *Aufklärung* (traduzido por “iluminação” ou “esclarecimento”), concepção vigente no século XVIII de que a arte pressupõe uma utilidade. O autor ainda afirma que se trata de uma leitura específica da Poética de Aristóteles, em que se destaca os processos afetivos-psicológicos provocados pela tragédia, em detrimento da função de mimese e daquela tida como didática, de expressão dos valores morais.

A posição de Freud é de que a função catártica (não só das artes, mas também do chiste) está na possibilidade de promover o acesso às fantasias inconscientes, barradas da consciência. Neste sentido, rompe com a visão aristotélica por inverter o foco do aperfeiçoamento dos valores morais para a “libertação” dos conteúdos afetivos via processos de identificação e sublimação. Para o autor, a função das artes estaria ligada à criação de um objeto “elevado” via sublimação de fantasias inconscientes.

A sublimação é conceito-chave evocado pelo autor para tentar sustentar uma teoria da criação. É amplamente utilizado por Freud, mas nunca chegou a ser sintetizado, permanecendo pouco desenvolvimento na teoria psicanalítica. A sublimação resiste mais como uma concepção geral do que como um conceito delimitado, aplicado para abordar os assuntos relacionados à cultura (CAMPOS, 2013a).

A princípio, ainda no primeiro modelo de aparelho psíquico, Freud (1905/2016) apresenta a sublimação como uma dessexualização da pulsão através de uma transformação da meta pulsional. Ainda no modelo topográfico, Freud (1910/2013) vai um pouco além e a descreve como uma substituição da meta e do objeto da pulsão para um destino caracterizado por “mais elevado”, conservando e utilizando a energia dos desejos infantis. Não há uma caracterização mais específica, na obra freudiana, do que constituiria o objeto como “mais elevado” ou de maior valor social. O que é mencionado é que teria como característica fundamental uma valorização social (da ordem da arte, da ciência, dos esportes, por exemplo), abandonando a finalidade de ordem sexual.

Com a formulação da pulsão de morte, na consolidação da segunda tópica, o conceito se caracteriza pela transformação da libido sexual do objeto em libido narcísica, o que acarreta uma mediação egóica no sentido oposto ao Id. Mais do que isso, o destino sublimatório designa uma erotização da pulsão de morte, o que resulta em uma liberação das pulsões agressivas do superego em oposição às pulsões do Id (MENDES, 2011).

Essa via de compreender a arte permite que Freud realize uma série de aplicações da teoria psicanalítica às obras, em especial da literatura, tentando decodificar os elementos presentes apoiando-se em aspectos biográficos de seus criadores, como realiza no texto “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (1910/2013). Esse tipo de aplicação era comum no final do século XIX, caracterizando um estudo de cunho médico-psiquiátrico denominado “patografia” (também conhecido por “psicobiografia”) que se propunha à análise das obras de autores renomados, atribuindo suas criações às experiências traumáticas ligadas à sexualidade e ao Complexo de Édipo. Apesar das críticas direcionadas aos seus textos sobre os artistas, em especial ao de Leonardo, Chaves (2018) propõe que tais escritos sejam considerados para demonstrar que o próprio processo de criação artística segue o mesmo modelo de constituição das neuroses, ou seja, que são processos que compartilham de aspectos estruturais comum, e não como um psicodiagnóstico das neuroses dos artistas.

No escrito sobre Leonardo, Freud (1910/2013) utiliza a biografia do artista para discutir aspectos da teoria psicanalítica, atribuindo a criação artística como uma expressão

do desenvolvimento sexual infantil e suas implicações na vida adulta - mais especificamente um destino para as fantasias infantis. Freud trata também de alguns aspectos da fruição de suas obras, levantando análises de outros teóricos sobre o significado e o efeito de algumas de suas obras, como o enigmático sorriso de Mona Lisa. Sobre os atos de criação de Leonardo e a contemplação por terceiros, Freud (1910/2013, p.177) destaca:

Bondosamente, a natureza deu ao artista a habilidade de exprimir seus impulsos anímicos mais secretos, dele mesmo ocultos, em criações que afetam poderosamente outros indivíduos que não o conhecem, sem que eles próprios saibam dizer de onde vem tal emoção.

Considerando a concepção de uma *psicanálise aplicada*, Frayze-Pereira (2009a) aponta os limites das investigações freudianas em que sua grade interpretativa é aplicada para buscar a verdade de uma obra ou de um autor, destacando que, além de pouco interessantes tanto para a psicanálise quanto para a arte, tais análises acabam se tornando “selvagens”, em uma tentativa de decifrar traços psicológicos em uma época em que a psicologia ainda não existia. No entanto, o autor defende que a análise de Leonardo não deve ser compreendida desta forma, uma vez que a teoria psicanalítica ainda estava sendo construída, portanto, ainda não seria passível de aplicação.

O que Freud executa, segundo Frayze-Pereira (2009a), com este escrito é uma interrogação sobre sua própria teoria. A vida de Leonardo suscita questionamentos sobre a sexualidade infantil, a relação com a dupla filiação, a homossexualidade, o interesse pelo corpo humano, os paralelos mitológicos e a própria formulação incipiente da sublimação, como conversão da sexualidade em pulsão epistemofílica. No fim, complementa o autor, o que é interrogado não é a criação artística, mas a própria interrogação da vida humana. Neste sentido, não pode ser considerado como modelo para uma análise psicanalítica das artes, ainda que seja um texto importante para a psicanálise.

O que há de mais interessante, no entanto, nas investigações freudianas no âmbito da arte é situar a interpretação das obras em um campo que se situa entre o objeto concreto e o olhar do espectador. Freud atribui à hermenêutica uma dimensão invisível que se origina do visível, carregando em si não só os detalhes da obra e os discursos críticos, mas os sentimentos que são suscitados no espectador (FRAYZE-PEREIRA, 2009a).

Ao se questionar sobre o efeito produzido em si na observação da obra “Moisés” de Michelangelo, Freud (1914/2012) inaugura a discussão psicanalítica sobre a

experiência estética, no contraponto das investigações aplicadas em que o foco acabava recaindo sobre a própria teorização psicanalítica.

Freud, apresentando-se enquanto leigo, situa a discussão no que é evocado diante dele numa tentativa de apreender a intenção de Michelangelo no posicionamento do corpo da obra. O autor deixa de lado a maestria com que o artista executa a escultura e a própria noção do Belo, para dar destaque a uma discussão que se aproxima àquela que se coloca anos depois para discutir o *Infamiliar* (FREUD, 1919/2020). Logo no início do texto, Freud revela:

Mas as obras de arte produzem um forte efeito sobre mim [...]. Isso fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito. (1914/2012, p.374)

O foco discursivo sobre os efeitos provocados em si abre caminho para uma compreensão mais psicanalítica, no que diz respeito ao método clínico, do que os escritos patográficos. Nestes, Freud realiza uma análise aplicada de sua teoria - buscando correlacionar os aspectos subjetivos dos artistas com as representações contidas em suas obras. No texto sobre a escultura de Moisés, por outro lado, Freud se afirma presente em sua própria análise, deixando emergir suas percepções e implicações diante daquele objeto. A discussão está mais voltada aos significados evocados por cada detalhe da obra, por mais insignificante que possa parecer, do que para a subjetividade de Michelangelo enquanto criador.

No fazer analítico o que está em jogo é a dimensão da singularidade, tendo como fundamento a reintegração, pelo sujeito, da sua história nos limites sensíveis – não tal como foi no passado, mas como o que foi vivido é contado (LACAN, 1953-1954/2009). É esta a dimensão da posição analítica de Freud diante da escultura, deixando emergir uma escuta sobre o silêncio da obra, em que cada aspecto visível se comunica com a sua percepção na construção da interpretação do autor. Suas reflexões são pautadas no efeito que Moisés provoca nele. Ao invés de deixar de lado sua própria subjetividade e percepção, Freud se implica diante da obra para realizar um exercício hermenêutico, aceitando a contemplação da incerteza que circunscreve sua própria investigação:

Mas e se nós dois estivermos no caminho errado? Se estivermos dando peso e significado a detalhes que não faziam diferença para o artista, que ele esculpiu de modo puramente arbitrário ou por certas razões formais, sem neles encerrar qualquer segredo? [...] São questões que não posso responder (1914/2012, p. 409).

Neste trecho, Freud explicita o que Frayze-Pereira (2005) anuncia como a grande contribuição que o pensamento freudiano incide sobre a experiência estética: a ruptura com o preceito da verdade estática e atemporal, supostamente à disposição para ser apreendida pelo olhar.

O trabalho analítico de Freud segue sua própria recomendação que a arte seja compreendida como similar à construção de um sonho. O que o autor faz, de fato, é abandonar a impressão da obra como um todo para focar nos seus elementos um após o outro, trazendo suas associações diante cada parte da obra: a posição do tronco, dos pés, das mãos, da tábua. Cada detalhe é importante na construção da significação, que culmina na composição de um Moisés herói, na medida em que realiza “a mais elevada realização psíquica de que um homem é capaz, o subjugar a própria paixão em favor da causa a que se consagrou” (FREUD, 1914/2012, p. 405).

O resto, as questões às quais não pode responder, demarcam a proximidade que há entre a psicanálise e a experiência estética: a manifestação de um dizer que sempre escapa e nunca atinge sua realização. Na manifestação visível de uma obra, assim como no discurso clínico, há sempre algo não dito, oculto, não pensado. Diante do irrepresentável, o fazer das artes e da psicanálise contornam, ou tangenciam, cada um de sua forma singular (FRAYZE-PEREIRA, 2005).

Com sua teoria mais consolidada – e a beira de sua reformulação –, Freud avança sobre a discussão subjetiva e perceptiva sobre a arte. Para isso, inclui um terceiro elemento na análise: o espectador. O efeito de uma obra deixa de ser apenas um destino para as fantasias de seu criador e passa a ser construído também a partir da sua visibilidade para um outro.

Com o texto “O infamiliar”¹ (No alemão, *das Unheimliche*), o autor consagra a nova perspectiva realizando um deslocamento da questão estética com foco no belo para os afetos provocados pela obra. Nesse escrito, Freud não mais se apresenta como um leigo que se aventura numa área de pouco conhecimento, tal como se apresentava no texto sobre Moisés, mas começa a tecer uma contribuição puramente psicanalítica para a discussão estética.

¹ As edições brasileiras deste escrito apresentam traduções diferentes para o termo: O Estranho (Edição Standard); O Inquietante (Companhia das Letras); O Infamiliar (Autêntica). Neste estudo opta-se pela última tradução de acordo com a justificativa de Chaves (2020), de manter a tradução mais literal possível, abarcando também a ambivalência presente no prefixo “in” (equivalente ao “Un” no alemão), que, como será descrito, aparece como marca do recalque e da divisão psíquica.

Logo no início, Freud (1919/2020, p. 29) define a estética, para além da teoria do belo, enquanto “doutrina das qualidades do nosso sentir”. A importância dessa definição reside na aproximação com a palavra grega *aisthesis*, que, no alemão, remete às noções ligadas às sensações, sensibilidade e, também, sensualidade. Com isso, ele reaproxima da estética a questão da percepção que mobiliza não apenas o corpo, mas também os afetos. Essa nova forma de conceber o campo estético influenciará a transição do século XIX para o XX, no contexto do surgimento das vanguardas artísticas europeias – ainda que Freud se mostrasse resistente a elas. A percepção passará a, necessariamente, compreender o sentir (CHAVES, 2020).

Freud (1919/2020) apresenta o infamiliar relacionando-o ao que é terrível, ao que desperta horror e angústia. Mas, além disso, concerne também ao que é bastante familiar e conhecido. Para explicar como esses dois conjuntos de ideias estão presentes no mesmo termo, o autor recorre a traduções em outras línguas e à definição em dicionário da língua alemã, em que consta uma significação que coincide com o seu oposto, *heimlich* (Traduzido por familiar, doméstico). Com isso, afirma que o termo *heimlich* não é unívoco, mas que se localiza em dois grupos de ideias distintos: ao que é familiar e ao que é escondido, mantido oculto. O infamiliar (*Unheimlich*), seria a oposição ao primeiro grupo, ou seja, estaria referido ao que não é familiar.

No que diz respeito à compreensão propriamente psicanalítica do infamiliar, Freud (1919/2020) se aproxima da afirmação de Schelling, que afirma que o infamiliar é algo que deveria permanecer oculto, mas que apareceu. Deste modo, para o psicanalista, este sentimento se apresenta como um afeto de um impulso emocional que, ao ser reprimido, é transformado em angústia. Iannini e Tavares (2020) complementam que a análise lexicológica realizada por Freud culmina na exposição do aparente paradoxo intrínseco ao termo, abarcando o vocábulo e também sua negação. Neste sentido, Freud estaria se deslocando da análise lexical para uma psicanalítica de fato, em que o sujeito se mostra recalcado (no que diz respeito ao prefixo de negação) e dividido.

Além disso, alguns fatores seriam responsáveis pela transformação de um elemento amedrontador em infamiliar, como o animismo, a magia e feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo de castração (FREUD, 1919/2020). No entanto, tais relações não podem ser invertidas, nem tudo que é do âmbito destes fatores se apresenta como infamiliar.

O infamiliar se apresenta quando há uma dissolução da fronteira entre fantasia e realidade, quando algo que era tido como fantástico, se apresenta enquanto real. Há, na origem do sentimento, um conflito de julgamento sobre a possibilidade de realidade.

No âmbito das artes, sobretudo na literatura, não há teste de realidade. A realidade é outra, aquela convencionalmente aceita, o que torna mais amplo o efeito infamiliar. O autor cria o nível de familiaridade que o mundo de sua ficção terá com o mundo externo e tem a liberdade de criar possibilidades de sentir tal efeito que não se encontram na vida real.

A experiência é situada no campo perceptual, sem mediação simbólica. Ressurgem crenças infantis e o desamparo através de emoções que não se sustentam em nenhuma significação. Este efeito, no entanto, não se situa no objeto, mas decorre justamente na queda deste diante dos olhos, lançando o sujeito na experiência de um “golpe cortado de significação, corte que dissolve a verdade do Eu no Outro e que traz a proximidade de um vazio de sentido” (FRANÇA, 2012, p.78).

O fenômeno *Unheimlich* desencadeia o ressurgimento da representação do duplo, que, segundo Freud (1919/2020), se apresenta como uma regressão ao tempo em que o Eu ainda não havia se constituído na cisão com o outro. O duplo é um fenômeno caracterizado pela constituição da formação do eu-ideal, que é marcada pela dialética entre vida e morte e que contém em si a negação do outro (FRANÇA, 2012). Trata-se de um encontro com a própria imagem em que não há reconhecimento, mas sim uma dissolução entre o Eu e a sua imagem. Essa diluição decorre justamente da formação do eu-ideal, que impede que certas formas de representação do Eu sejam assimiladas na consciência. Trata-se de uma duplicação da própria imagem, como um *alterego* em que são depositados os conteúdos rejeitados do Eu.

Os autores citam a apresentação do duplo, relacionada com o narcisismo conforme foi descrita por Otto Rank (1925/2013), ao analisar a recorrência do fenômeno na literatura. O autor destaca como aspectos rejeitados do Eu são projetados em um outro, idêntico a si mesmo, de modo a manter uma ilusão da imagem ideal narcísica. O duplo representa a cisão do sujeito movido por forças antagônicas que o habitam e ameaçam sua destruição. As características rejeitadas, no entanto, retornam quase sempre numa forma ameaçadora que remete à dimensão mortífera, ainda que esta tenha sido sobreposta ou suavizada. O efeito suscitado pelo duplo é justamente deparar o sujeito com a sua própria condição de divisão, “fazendo desmoronar a unidade imaginariamente suposta e mantida”

(ROCHA e IANNINI, 2020, p.185). O Eu é impelido a reconhecer sua estranheza de si próprio.

O fenômeno do duplo surge tanto na criação, em que o inconsciente do artista se manifesta, quanto na experiência de contemplação, de modo que, através do olhar, convoca no espectador seus próprios conteúdos inconscientes. Os conteúdos manifestos de uma obra colocam-se a ser vistos de modo que ganham uma significação a partir da história singular do sujeito. O processo de identificação coloca o Eu em uma posição dupla diante do olhar: na mesma medida em que olha, o sujeito é olhado pela obra. A obra exerce uma função próxima a do espelho na constituição do Eu. No entanto, ao invés de uma constituição, o que é promovido é o encontro do Eu com as suas representações que foram rejeitadas da consciência e transfiguradas em um outro, de modo que a identificação e o contato com tais conteúdos sejam possíveis na consciência.

Além disso, uma outra identificação pode se estabelecer. Uma vez que o artista expressa suas próprias fantasias e conflitos em uma composição concreta e se nos reconhecemos em seus elementos, uma relação de semelhança e proximidade entre espectador e artista pode ser estabelecida imaginariamente. Nesse ponto, a discussão se aproxima de outras áreas do conhecimento que discutem a relação do homem com a imagem a partir da estética.

4. A PSICANÁLISE ENTRE POÉTICA E ESTÉTICA

É importante destacar que até então foram discutidos dois processos distintos. Ao descrever que a arte, enquanto sublimação, se mostra um destino privilegiado para dar destino aos conteúdos que se encontram reprimidos e escapam à representação, Freud está se referindo ao que seria do âmbito da *poética* da obra. Derivado do termo *poiein* do grego, designa o aspecto do *fazer* artístico, ligado ao projeto de estruturação da obra a ser realizada tal como foi idealizada – conscientemente, ou não – pelo artista. A análise poética visaria à compreensão do projeto originário da análise da estrutura final, tomada como documento, ou indício, de um projeto operacional (ECO, 1962/2015). Podemos incluir nesta perspectiva, ainda que com ressalvas, os textos patográficos e, também, o método de análise que Freud realiza da escultura de Michelangelo. O autor se pauta nos elementos da obra finalizada para tentar deduzir as intenções do artista, sem se deixar iludir por uma falsa noção de certeza, ou verdade, em sua análise.

No escrito sobre o infamiliar, no entanto, Freud se debruça sobre o outro processo: a *estética*. Não há uma significativa preocupação com a intenção do artista, mas com o efeito que é evocado no espectador. Assim, o autor se aproxima do ramo da estética, que surge enquanto uma disciplina da filosofia que se propõe a discutir os elementos de recepção de uma obra, pautados nas qualidades do belo, do sublime, dos efeitos provocados naquele que se coloca a ser tocado por uma composição (FURTADO, 2009).

Umberto Eco (1962/2015) afirma que a obra só é finalizada no momento de fruição, sendo necessariamente estabelecida uma relação de alteridade. Para compreender essa relação, o autor propõe a definição de obra enquanto “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas também coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (p. 25). A qualidade de obra aberta - a qual Eco atribui a toda e qualquer obra de arte, em qualquer tempo - advém da qualidade intrínseca de ser uma “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (p. 24). Entretanto, o autor aponta para a qualidade paradoxal de abertura: ao mesmo tempo em que é aberta, como especificado acima, é também uma forma fechada, isto é: um projeto, uma estrutura que se consolida como um sistema de relações entre diversos níveis (tais como semântico, sintático, físico, emocional), caracterizando a produção de um objeto de modo a organizar uma série de efeitos comunicativos.

Ao produzir uma forma acabada, o artista desejaria que esta fosse compreendida e fruída tal como o objeto originário. É nesse sentido que a relação entre o fruidor e a obra sempre é marcada pela alteridade: há uma preconcepção do artista de como a obra será observada – por quem, em que lugar, a que distância - o que interfere na execução de sua forma. No entanto, o que será compreendido pelo fruidor escapa à intenção do artista. Ainda que este tenha - em maior ou menor grau - algum controle sobre as possibilidades de interpretação, o trabalho interpretativo do observador diante da obra é determinado por sua história singular de experiências (ECO, 1962/2015). Independentemente da maestria com que o artista execute seu projeto, a alteridade - atravessada por seu próprio universo simbólico - terá uma experiência única. Com isso, haveria uma dissolução na fronteira entre o projeto de execução da obra e a experiência de fruição. Isto é, a poética e a estética se implicam em uma relação de caráter dialógico ou dialético, em que ambas se tornam causa e efeito diante do mesmo fenômeno estético.

No entanto, há outro modo de compreender a implicação das dimensões poética e estética. Conforme afirma Dionísio (2010), “o espectador tem uma função e um lugar

específicos no mecanismo de produção” (p.55). A arte pressupõe a existência de um destinatário, que age a realizar a obra a partir de sua experiência. Tal realização, entretanto, não configura exatamente uma *finalização* da obra. A experiência de contemplação não se constitui como um ato final de criação da obra, mas se insere como uma função própria.

Ainda que sua existência pressuponha uma percepção pela alteridade, Frayze-Pereira (2007) destaca que a obra de arte é dotada de uma coesão interna que remete, antes de tudo, a si mesma e a sua história, constituindo uma “articulação singular de uma forma e um significação” (p.135). Ao ser criada, a obra encontra-se finalizada, completa, em sua poética – o que o espectador faz, ao realizá-la, é torná-la prima. Entre o “corpo auto-referenciado” (p.135) da obra e o espectador que a experiencia, constitui-se um espaço virtual intermediário, em que situam-se os aspectos visíveis e invisíveis.

É neste ponto que é possível uma contribuição psicanalítica. Se retomarmos a noção freudiana da arte - em que a anuncia enquanto uma realidade aceita por convenção, na qual seus símbolos detém a capacidade de produzir reações e emoções reais no espectador (FREUD, 1913/2012) - é possível depreender que algo se produz na relação entre artista, obra e espectador. Algo da ordem de um sentido implícito ou veiculado pelo imaginário da obra, que induz o fruidor a se identificar com a ela. O autor detém o controle do conteúdo manifesto, da forma acabada da obra, mas não possui domínio sobre o que será interpretado, muito menos sentido, diante sua criação. Isso porque, tal como nos sonhos, o significado atribuído à obra não incide sobre a representação em si, mas sim na própria cadeia associativa que se estabelece sobre ela.

Frayze-Pereira (2009a) complementa que tal concepção poderia suscitar uma compreensão de que os símbolos poderiam ser decodificados, traduzidos de seus processos de condensação e deslocamento, para encontrar o conteúdo original e inconsciente que promoveu a criação. No entanto, afirma que é de pouco interesse essa decodificação, que visaria desvelar o conteúdo originário da forma. O que há de mais rico neste processo é a própria pluralidade de sentidos atribuídos e interpretados diante das mesmas representações.

Não se defende, no entanto, que a interpretação de uma obra deva ser considerada absolutamente arbitrária. O ato interpretativo não pode ser reduzido a listar as associações que um espectador evoca diante dos elementos. Bem como na práxis psicanalítica, cabe ao intérprete decifrar a relação do conteúdo que se manifesta na obra com o que se ausenta dela. Na psicanálise, a interpretação é compreendida enquanto uma operação do campo

transferencial, que se constitui através da relação entre analista e analisando, e se situa inserida dentro da totalidade do tratamento. Isto quer dizer que os conteúdos que surgem em análise não devem ser interpretados isoladamente, mas abarcando o todo produzido na relação transferencial. O que o analista espera é induzir uma ruptura, uma desconstrução, daquilo que se manifesta na consciência para poder emergir o que se situa além dela (FRAYZE-PEREIRA, 2007).

No que diz respeito à implicação da psicanálise no campo da estética, Frayze-Pereira (2007) destaca que o intérprete está necessariamente incluído no campo de interpretação, tal como o analista, devendo assumir uma postura de abertura sensível e interrogativa. Com isso, destaca o autor, a análise é sempre arriscada, uma vez que há invariavelmente a possibilidade de afetação pelo próprio inconsciente.

Diante dos aspectos visíveis da obra, é exigido uma criação ativa do espectador sobre a dimensão invisível, tomando sempre um ponto de vista duplo: dos constituintes internos à obra e os fatores provenientes do contexto que a sustenta. Essa perspectiva dupla foi justamente àquela assumida por Freud, no estudo sobre Michelangelo. Freud se interroga sobre a estrutura subjetiva da obra, mas de modo diferente do que é realizado na análise de Leonardo. A partir da obra de Moisés, as estruturas subjetivas são resultado de uma transformação das relações entre exterior e interior, incluindo a própria subjetividade de Freud – deixando de lado acontecimentos biográficos do artista (FRAYZE-PEREIRA, 2009b).

Desse modo, a interpretação só é possível a partir da experiência estética, compreendida, sobretudo, em uma experiência *com a obra*, e não somente *sobre* ou *da* obra em si. Tal experiência “se *revela* ao sujeito, involuntariamente. Ocorre. Acontece. [...] Acontecimento que implica, em princípio e essencialmente, com o belo” (GOLDSTEIN, 2019, p. 23). Tal encontro acontece, fundamentalmente, como uma *experiência de fronteira* entre o que é proibido e o permitido. À medida em que há o encontro com a obra, a realidade objetiva é suspendida, bem como a temporalidade presente, dando lugar a manifestações imaginativas e recordativas, capazes de movimentar conteúdos reprimidos e dar vazão à uma satisfação. Trata-se de uma experiência em que o tempo e o espaço da realidade cedem lugar à um campo que “admite, paradoxalmente, a consciência e a fluência do inconsciente ao mesmo tempo” (GOLDSTEIN, 2019, p. 44).

O encontro com o objeto artístico convoca o trabalho das associações e dos registros em um processo de ligação diante do que é percebido, resultando em uma

apreensão da beleza, ou em um sentimento de angústia como sinal de que o belo se mostra ameaçador (GOLDSTEIN, 2019). Deste modo, o objeto transfigura-se em algo ambíguo, enigmático e conduz o sujeito à uma experiência de alienação – que faz desmoronar a ilusão de um eu único e coerente.

Goldstein (2019) descreve essa experiência como um sentimento de ser “sustentado, como que embalado em um abraço” (p. 38). Isso porque reativa, através da cadeia associativa, os registros da pré-história do sujeito, desvelando, mas ao mesmo tempo encobrindo, o outro da identificação narcísica - no momento em que ainda não havia operado uma separação efetiva entre o eu e o mundo externo.

Na vertente lacaniana, essa separação é descrita a partir da operação dos Estádios do Espelho (LACAN, 1966/1998). O essencial da operação é a apreensão imaginária da própria imagem como a identificação primordial na forma do eu-ideal, que se fundamenta como a origem das identificações secundárias. A identificação, para o autor, se refere a qualquer transformação produzida no sujeito ao assumir uma imagem. Tal apreensão de uma forma ilusoriamente unificada de si resulta em um sentimento de satisfação experimentado pela criança.

Deste modo, o encontro com a própria imagem, de alguma forma identificada em uma obra – seja ela um quadro, uma escultura, um filme, ou qualquer outro tipo de obra –, resulta numa experiência de satisfação, uma vez que projeta ao sujeito sua forma ideal, permeada por suas fantasias.

Os aspectos rejeitados do eu, a fim de manter a ilusão do eu-ideal, ao serem identificados em um outro (no caso, uma obra), encontram uma via de retornar à consciência através do encadeamento de fantasias em uma experiência paradoxal de superposição da consciência e da fluidez do inconsciente. Com a suspensão do tempo e espaço lógicos, é permitido o contato com a realidade convencionalmente aceita, que toma os elementos da realidade da obra como via de destinação dos conteúdos barrados à consciência. O desejo ocultado, latente, encontra um modo de se fazer aparecer ao se vincular aos elementos da obra.

Deste modo, o poderoso efeito que as obras de arte exercem situa-se na dimensão de ruptura que a experiência com a arte provoca. O que se rompe é justamente a ilusão de unidade e coesão subjetiva, permitindo que os aspectos barrados da consciência possam emergir no campo singular das rachaduras provocadas pela experiência.

5. RUMO AO IRREPRESENTÁVEL

Uma vez criada, a obra se torna objeto-expressão do mundo, à disposição para a experiência de outros olhares (BOLLAS, 2010). Tratando-se de uma operação de expressão, seu maior benefício é conferir existência concreta àquilo que exprime, abrindo um novo campo de experiência através da percepção. Da mesma forma que o pensamento não existe *a priori* para ser “traduzido” em palavras, a expressão contida em uma obra não está dada, mas é construída na medida em que é executada pelo artista (MERLEAU-PONTY, 1999). Essa via de compreensão nos leva a questionar em que medida o termo “representação” pode ser aplicado à arte. A arte representa o conteúdo que a origina?

Peres, Caropreso e Simanke (2015) apresentam a primeira hipótese de Freud sobre as representações descrevendo-as como produções mentais que correspondem à um objeto ausente, fazendo-o subjetivamente presente. As representações teriam como conteúdo fundamental os traços mnêmicos provenientes do sistema perceptivo, portanto, seriam o resultado de reorganizações sucessivas e complexas, e não reproduções exatas, de estímulos percebidos do mundo externo.

Os autores destacam que essa concepção inicial era marcada pela conotação consciente, que só seria superada a partir do “Projeto de uma Psicologia Científica”, em 1895. Com este texto, as representações adquirem a conotação de investimentos de traços mnêmicos constituídos a partir de estímulos corporais e externos, sendo originalmente inconscientes, mas podendo atingir a consciência em determinadas situações.

A ideia de representação mental está estruturada em uma concepção de que a mente reapresenta como conteúdo uma experiência que se refere à realidade objetiva, tendo seu caráter de verdade na correspondência entre a realidade objetiva e a representação subjetiva. Freud amplia essa concepção ao indicar que a representação não apenas se refere à realidade objetiva, mas é fundamentalmente expressão pulsional. Assim, se articula em uma trama associativa em que a correspondência à realidade objetiva se torna secundária, inaugurando uma concepção de realidade psíquica assentada em uma trama representacional de fantasias. Portanto, a metapsicologia freudiana se assenta em um solo de fantasias inconscientes que configuram o próprio aparelho psíquico em uma perspectiva representacional (CAMPOS, 2014). Em sua abordagem inicial à dinâmica do conflito e das formações do inconsciente, o autor privilegia as relações do processo primário e secundário com o recalque, indicando então que as expressões psíquicas são todas derivações de um trabalho, cuja expressão paradigmática

se dá nas formações oníricas. É nessa perspectiva de elaboração e expressão de fantasias inconscientes que se baseiam as análises freudianas iniciais sobre a expressão artística e literária.

Ao afirmar que a criação artística é similar ao trabalho do sonho ou ao devaneio, o pensamento de Freud pode induzir a uma concepção representacional de arte, ou seja, algo da ordem de uma fantasia de desejo inconsciente, seria representado em obra e transmitido ao espectador. O que Freud descreve em muitos dos seus escritos de psicanálise aplicada é, de fato, um trabalho analítico retrospectivo, em que parte de um ato considerado representacional complexo e destrincha, na biografia do autor, fatos que serviriam como a “matéria-prima” das marcas mnêmicas que seriam sua base. No entanto, como visto, com o texto sobre a escultura de Moisés e no Infamiliar, Freud indica um caminho que ultrapassa essas dimensões. Esse ultrapassamento se relaciona justamente com os limites de uma concepção representacional de realidade objetiva e subjetiva.

Nesse sentido, alguns autores têm se debruçado sobre os limites dessa concepção representacional aplicada à arte, acompanhando o percurso indicado por Frayze-Pereira acima. Essas contribuições se apoiam grandemente na virada sobre o conceito de representação que acontece na contemporaneidade, em que as contribuições do campo da linguística, da semiótica e da pragmática são centrais e onde se destaca a revolução metapsicológica e epistemológica promovida pelo trabalho de Lacan (CAMPOS, 2013b). Nesse contexto, Bollas (2010), por exemplo, virá a afirmar que não se trata de uma mera tradução de um conteúdo em uma expressão imagética ou formal, mas sim da criação de um campo completamente diferente de expressão. Deste modo, rejeita a noção de arte como representação e concebe a arte como “presentacional” (p. 200), uma vez que, o que é criado, nunca existiu antes de sua expressão em obra.

Além disso, ainda segundo o Bollas (2010), há o papel imprescindível do objeto através do qual algo é criado. A forma de expressão – que difere para cada campo distinto da arte, tal como pintura, música, literatura, fotografia – possui uma integridade processual e leis próprias. A escolha dessa forma particular de expressão já é constituinte do ato criativo, exercendo função primordial no que será expresso. A forma também se relaciona à atração despertada no espectador, que pode se apresentar mais ou menos sensível diante de cada uma. O autor propõe que a arte seja pensada como um “objeto transsubstancial” (p. 201), em que cada procedimento criativo altera a vida interna do sujeito a partir de suas próprias leis formais.

Neste sentido, a concepção lacaniana da arte a apresenta como uma criação *ex nihilo*, isto é, do nada. O autor também destitui o papel representacional da arte, articulando-o com o desejo a partir da dimensão do Real. Para além da noção de realidade concreta, Lacan descreve este Real enquanto o registro daquilo que é oculto e inacessível, e impõe limite à representação. O que se articula transcende à simples impossibilidade de acesso pelo recalque, trata-se de uma concepção mais radical de irrepresentabilidade (RIVERA, 2014).

No lugar de uma tentativa de pacificar o olhar, por meio do amálgama entre simbólico e imaginário, a arte contemporânea traz o objeto despido de suas vestimentas, evocando o real (LIGEIRO e JORGE, 2018, p.22)

Com isso, a arte protagoniza a noção freudiana da Coisa (*das Ding*), como aquilo que é constante e resiste a qualquer tentativa de representação, qualificando o lugar do vazio. A Coisa é marca da falta no sujeito, da pura inexistência do objeto, em torno da qual o desejo se mantém vivo. É o resto, que sempre sobra em qualquer tentativa de simbolização e satisfação. Gellis (2000) destaca que é justamente em torno deste vazio que a cadeia significativa pode ser produzida, orientando o sujeito em seu movimento desejante, que tende à uma busca por uma realização, uma completude, que jamais é alcançada.

Na criação artística, o que o sujeito faz é sustentar o vazio da Coisa, elevando o objeto de criação à posição de objeto *a* - objeto inatingível, irrepresentável (LACAN, 1959-1960/2008).

Em última instância, a obra de arte constrói uma borda significativa em torno desse lugar vazio que é também definido como real. Por isso pode-se concluir que a arte é uma forma de circunscrição da Coisa. Ela é, antes de tudo, um indício do real ou, segundo Lacan, um objeto criado em torno do vazio. Isso quer dizer que o artista não apaga a Coisa, ele a conserva no centro de sua criação (MELLO, 2014, p.51).

A importância dessa perspectiva, da criação a partir do vazio, é destituir da criação a dimensão da vontade, ou intencionalidade. Consequentemente, mostra o caráter improfícuo de uma análise regressiva de uma obra. Assim, mais uma vez sobressai dimensão ausente da obra, que se encontra na origem da construção da cadeia associativa do espectador. Daquilo que é produzido do campo virtual criado pela obra, sobressai a dimensão imaginária.

Ao mostrar e esconder o vazio inominável, a obra se apresenta como um espelho que exige do espectador a posição de abertura à composição pela fantasia. O campo do desconhecido captura o espectador na medida em que este o olha. Assim, a exposição é tanto da obra, quanto do espectador – que olha a si mesmo exposto na obra.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos inicialmente do percurso freudiano nas tentativas de circunscrição do fazer artístico dentro de uma metapsicologia da economia e dinâmica pulsionais, assentada no prazer ligado ao fantasiar e sua realização. O autor começa situando a discussão no âmbito da produção artística, atribuindo uma característica de descarga da fantasia inconsciente em uma criação valorizada socialmente, apresentando-a enquanto um destino sublimatório. Conforme foi apresentado, a concepção do autor começa a ser transformada a partir do escrito sobre a escultura de Moisés, situada numa posição intermediária – nem só criação, tampouco experimentação. Diante da escultura, Freud se deixa afetar por cada detalhe da obra e apresenta suas associações diante cada elemento, tal como se fosse um sonho. O autor abandona uma pretensão de chegar à verdade absoluta da obra, abarcando a constatação da incerteza e da incompletude inerentes à interpretação.

Com o *Unheimlich*, no entanto, a posição do espectador e a dimensão afetiva se destacam na análise. A subjetividade do observador passa a exercer um papel fundamental na significação de uma determinada obra, exercendo a construção da dimensão invisível a partir dos elementos visíveis. Consideramos o infamiliar como o modelo de construção de um pensamento psicanalítico sobre a arte. Com ele, Freud indica algumas dimensões da experiência estética que se situam além do âmbito do prazer, destacando-se a dimensão da ruptura que desvela a própria divisão constitutiva, que carece de representação. As análises contemporâneas seguirão um caminho no mesmo sentido, em convergência com a própria evolução do pensamento estético.

Daquilo que fala Freud, nas análises contemporâneas, sobressai a dimensão da dor, daquilo que horroriza o sujeito. Abandona-se a noção de significado latente, que espera por interpretação de sentido e ressalta-se a convocação da experiência que presentifica justamente aquilo que falta. A concepção inicial que Freud apresenta, que sugere um caráter representativo da arte, é superada pelas produções contemporâneas. Partindo do caminho de Freud, desvelam uma relação entre a teoria psicanalítica e a arte

que se situa na dimensão daquilo que não se mostra irrepresentável, mas que é apresentado pela expressão da obra.

A produção contemporânea toma como foco de discussão o espaço virtual que se cria a partir da relação entre os três elementos: autor, obra e espectador. Assim, as teorias mais recentes acompanham a evolução do pensamento estético ao qual Freud se manteve distante. O trabalho hermenêutico, portanto, situa-se na própria relação, abarcando a tríade, mas tendo a totalidade da obra como objeto primordial de análise. Abandona-se a perspectiva da arte como representação e a compreensão de que os eventos concretos da vida do artista sejam originários da obra, posicionando a criação em um espaço outro, em torno do vazio.

A dimensão da falta é conservada, indicando que o resto subsiste, inatingível. Assim, a arte se posiciona, ambigualmente, de modo a desvelar e proibir o desejo simultaneamente, apresentando-se como uma possibilidade de amparar o sujeito diante do irrepresentável. Articulando-se em torno deste vazio, a contemplação se mostra sempre ilusória e imaginária, mas não inverídica (CAPELOZZA e CAMPOS, 2020). Este horizonte foi indicado por Freud, afirmando que as mais poderosas criações permanecem como enigmas não resolvidos, dos quais não sabemos afirmar o que representam para nós (FREUD, 1914/2012).

A contribuição de Lacan indica a radicalidade da dimensão faltante, situando a arte como sustentação da Coisa, em que opera o traumático do Real. O objeto de arte se constitui um objeto vazio e, como tal, alcança o lugar de *das Ding*, que convoca o trabalho de construção da fantasia. Deste modo, a arte também realiza um fazer impossível: o ato de amparar o sujeito, configurando a sustentação do próprio desejo.

O que há de mais interessante, entretanto, é a indicação de que o efeito da obra - indagado por Freud desde o texto sobre Michelângelo e ressaltado pela psicanálise contemporânea - se situa num campo próximo da práxis psicanalítica. O impacto da experiência com a arte é a produção de ruptura, que depara o sujeito consigo mesmo naquilo que há de mais terrível: sua condição cindida e o resto, com o qual ele é impelido a se haver.

REFERÊNCIAS

- BOLLAS, C. Criatividade e psicanálise. **J. psicanal.**, São Paulo, v. 43, n. 78, p. 193-209, jun. 2010. Disponível em
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352010000100013&lng=pt&nrm=iso>.
- CAMPOS, E. B. V. Sublimação e Violência: destinos da pulsão no social. In: MOUAMMAR, C. C. E.; CAMPOS, E. B. V. (Orgs.). **Psicanálise e Questões da Contemporaneidade - I**. 1. ed. Curitiba: CRV; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013a, p. 133-148.
- CAMPOS, E. B. V. Considerações sobre o Estatuto Epistemológico da Psicanálise: a teoria das pulsões e a problemática da representação na contemporaneidade. In: MOUAMMAR, C. C. E.; CAMPOS, E. B. V. (Orgs.). **Psicanálise e Questões da Contemporaneidade - I**. 1. ed. Curitiba: CRV; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013b, p. 13-30.
- CAMPOS, E. B. V. **Limites da Representação na Metapsicologia Freudiana**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2014.
- CAPELOZZA, M. S.; CAMPOS, E. B. V. Entre a poética e a estética: um inusitado encontro da psicanálise com a arte. **Ide: psicanálise e cultura/Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo**. São Paulo: Sbsp, Vol. 42 – n.70. p. 13-29. 2020.
- CECIM, A. M. Baumgarten, Kant e a teoria do belo: conhecimento das belas coisas ou belo pensamento?...**PARALAXE**, v. 2, n. 1, p. 2-19, 2014.
- CHAVES, E. Prefácio: O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. 1. ed; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p.7-39.
- CHAVES, E. Perder-se em algo que parece plano. In: Freud, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos**. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.153-172.
- COUTINHO, D. A construção do eu na modernidade: do projeto romântico ao impressionismo em Freud. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 199-215, dezembro de 2009. Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/agora/a/V6MwsM7B4CgdPzPRX4MSyQt/?lang=pt>>.
- DIONISIO, G. H. **Pede-se abrir os olhos psicanálise e reflexão estética hoje**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- ECO, U. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas** (1962). 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FRANÇA, M. I. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FIGUEIREDO, L. C. M. **A Invenção do Psicológico**: quatro séculos de subjetivação (1500-1900). 7ª Ed. São Paulo: Escuta, 2007.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, Dor** - Inquietudes entre Estética e Psicanálise. Ateliê Editorial, 2005.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. A arte de interpretar o paciente como obra de arte. **Jornal de Psicanálise**, v. 40, n. 73, p. 133-144, 2007. Disponível em:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352007000200012>.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. A psicanálise implicada. **Viver Mente & Cérebro - Coleção memória da psicanálise**, n. 6, p. 70-79, 2009a.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Estética da forma: Mário Pedrosa - crítica de arte, psicologia e psicanálise. **Ide**, v. 32, n. 48, p. 130-146, 2009b. Disponível em
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000100016>.

FREUD, S. Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade (1905). In: **Obras Completas**, volume 6: Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade, Análise Fragmentária de Uma Histeria (“O Caso Dora”) e Outros Textos (1901-1905); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. O Delírio e os Sonhos na *Gradiva* de W. Jensen (1907). In: **Obras Completas**, volume 8: O Delírio e os Sonhos na *Gradiva*, Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos e Outros Textos (1906-1909); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, S. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci (1910). In: **Obras Completas**, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“o homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) ; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, S. Totem e Tabu (1912-1913). In: **Obras Completas**, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) ; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. O interesse da Psicanálise (1913). In: **Obras Completas**, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) ; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. O Moisés de Michelangelo (1914). In: **Obras Completas**, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. O Inquietante (1919). In: **Obras Completas**, volume 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) ; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURTADO, R. M. M. Estética e Arte Moderna: confluências. **II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**, p. 231-250, 2009.

GELLIS, A. **A sublimação depois de Freud**. 2000. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GOLDSTEIN, G. **A Experiência Estética**: escritos sobre psicanálise e arte. Terra de Areia: Triângulo Graf. Ed., 2019.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

KON, N. M. **Freud e seu Duplo**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

LACAN, J. **Escritos** (1966). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. **O seminário** – livro 1: Os Escritos Técnicos de Freud (1953-1954). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. **O seminário** – livro 7: A Ética da Psicanálise (1959-1960). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LIGEIRO, V. M.; JORGE, M. A. C. Psicanálise e arte: o triunfo do real. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 49, p. 15-29, jul. 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372018000100002&lng=pt&nrm=iso>.

LIMA, J. E. P. **A estética entre saberes antigos e modernos na nuova scienza, de Giambattista Vico**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Teses/JoseExpedito.pdf>.

MELLO, L. Um estudo sobre o real e sua relação com a invenção artística e psicanalítica. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, v. 9, n. 18, p. 50-60, 2014.

MELLO, M. F. **Os Impasses da Psicanálise na Civilização e na Cultura**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2018. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22099/2/Marcelo%20Francisco%20de%20Mello.pdf>>.

MENDES, E. R. P. PS - Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 33, n. 62, p. 55-67, set. 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952011000200007>.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEZAN, R. Que tipo de ciência é, afinal, a Psicanálise?. **Natureza humana**, v. 9, n. 2, p. 319-359, 2007.

PERES, R. S.; CAROPRESO, F.; SIMANKE, R. T. A noção de representação em psicanálise: da metapsicologia à psicossomática. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 161-174, 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652015000100009>.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico (1925). Porto Alegre: Dublinense, v. 1, 2013.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário**. Editora Cosac Naify, 2014.

ROCHA, G. M.; IANNINI, G. O Infamiliar, mais além do sublime. *In*: Freud, Sigmund. **O Infamiliar** e outros escritos. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 7-25.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTORO, F. Sobre a Estética de Aristóteles. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**. V. 1. n. 2. p. 1-13. Mai-Ago, 2007. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_FernandoSantoro.pdf>.

SANTOS, T. D. Theodor Adorno: uma crítica à indústria cultural. **TRÁGICA: Estudos de Filosofia da Imanência**, v. 7, n. 2, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26142>>.

ESTUDO II:

FUNDAMENTOS METAPSICOLÓGICOS DA RELAÇÃO DE IDENTIFICAÇÃO COM A IMAGEM

1. INTRODUÇÃO

Ao tratar da arte, Freud destaca a característica de prover satisfações substitutivas para as mais antigas e sentidas renúncias culturais, reconciliando o homem com os sacrifícios necessários à civilização, mas também conferindo uma espécie de identificação que é exigida à unidade cultural, ao mesmo tempo em que contribui para a satisfação narcísica (FREUD, 1927/2014).

Freud retoma a função catártica das obras de arte, já discutida por Aristóteles (SANTORO, 2007), ao conferir à arte a posição de destino dos conteúdos barrados à consciência, que, transformados pela habilidade do artista, encontram um meio satisfação substituta. Para isso, o autor situa a arte enquanto uma realidade aceita por convenção (FREUD, 1913/2012), constituída como uma ilusão capaz de estender a satisfação da criação do artista ao fruidor da obra, tal como se fosse um objeto da realidade (FREUD, 1930/2010).

Deste modo, os textos de Freud sobre a arte e a criação apontam em direção à uma relação de identificação que se estabelece entre o eu e uma imagem contida em obra, de modo que amarra e destina algo da ordem pulsional, conferindo prazer à experiência de fruição. A questão que surge dos apontamentos de Freud, e que buscaremos apresentar neste ensaio teórico, é justamente como se dá essa relação de identificação com a imagem e o que é articulado dentro dela, primordialmente a partir das contribuições das teorias freudiana e lacaniana.

De início, partimos da constatação de que, essencialmente, a relação com a imagem se dá através do olhar. No entanto, é necessário especificar que não tomamos o olhar enquanto visão, ou ato perceptivo. A visão, na verdade, é contexto em que o olhar emerge. A partir da teoria psicanalítica, tomamos o olhar enquanto ação pulsional – isto é, enquanto satisfação que surge do ato de olhar. A posição de Freud sobre o olhar virá a resgatar o sentido platônico que ultrapassa a dimensão da percepção. Para Platão, a visão estava relacionada aos simulacros, aos corpos, aos objetos; o olhar, entretanto, se situava

em sua falha, no domínio das ideias e das teorias (QUINET, 2002). De modo semelhante, para a psicanálise, o olhar pulsional (a pulsão escópica) emerge precisamente onde a visão falha, posicionado ao lado daquilo que emerge como fascinação (NASIO, 1995).

Freud apresenta o olhar atrelado à satisfação pulsional desde a sexualidade polimorfa da criança, através das ações de ver e se exhibir, acompanhando o próprio desenvolvimento sexual. O olhar é discutido em sua relação com a passividade e a alteridade. Para o autor, a pulsão escópica passiva se apresenta como uma formação narcísica na medida em que, num primeiro momento, toma o próprio corpo como objeto do olhar para, num momento posterior, substituir o próprio corpo por um objeto do mundo externo. Entretanto, à medida em que desenvolve a pulsão ativa de olhar (direcionada para um objeto externo), a formação originária não deixa de existir. Passa-se a coexistir formas ambivalentes do olhar. Isto é, o olhar passa a ser dirigido para objetos externos ao próprio corpo.

Seguindo o pensamento de Freud, mas não se restringindo a ele, Lacan avança ao destacar uma dupla incidência do olhar: a dimensão imaginária, ligada à própria constituição do eu, e do real, articulada à Coisa. O autor destaca que a identificação originária do Eu é o fundamento das identificações posteriores, de modo que a relação de identificação estabelecida com uma imagem, situa-se também no registro imaginário. Buscaremos elucidar essa relação apresentando a pulsão escópica em Freud – que marca a inserção do olhar no campo pulsional, e a contribuição de Lacan sobre a articulação do olhar na constituição do Eu, enquanto fundamento das identificações com a imagem.

2. A PULSÃO ESCÓPICA EM FREUD: A INSERÇÃO DO OLHAR NO CAMPO PULSIONAL

Com o objetivo de discutir a relação que o sujeito estabelece com as imagens com as quais se identifica, destacamos o olhar pulsional como elemento essencial. Entretanto, Freud não apenas destaca a característica pulsional do olhar, mas confere um conceito próprio, denominado pulsão escópica, ao qual faz algumas menções ao longo de seus escritos.

Compreender o olhar na teoria pulsional é situá-lo como representação de uma força constante que se situa no limite entre o psíquico e o corpo biológico, isto é, que tem uma origem corporal, mas se expressa no aparelho psíquico (FREUD, 1915 /2010). A força que caracteriza a pulsão advém de fontes somáticas de estímulos e está condicionada

pelo princípio do prazer - no qual os processos psíquicos seriam automaticamente regulados de modo a buscar a anulação, ou diminuição, da tensão vivenciada como desprazer, ou seja, caracterizando uma satisfação prazerosa ou uma evitação do desprazer (FREUD, 1920/2010). Assim, a satisfação se dá através da “supressão do estado de estimulação” (FREUD, 1915/2010, p. 58) em sua fonte que, no entanto, é sempre parcial e sua permanência configura um estado contínuo de pressão por satisfação.

A inserção do olhar no pulsional já é operada pelo autor desde o texto “*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*”, em que o autor destaca o prazer relacionado ao exibicionismo na sexualidade polimorfa infantil (FREUD, 1905/2016). Freud anuncia o par olhar e dar-se a ver (exibicionismo) enquanto ações ligadas às pulsões parciais. Assim, a pulsão escópica apareceria, a princípio, independente das zonas erógenas, mas se ligaria à vida genital posteriormente, através da atribuição da qualidade de beleza. Em um momento posterior, o olhar e o tocar atuariam como relações intermediárias com o objeto sexual, como metas provisórias, que oferecem certa satisfação, mas que aumentam a excitabilidade – conduzindo o sujeito à meta sexual final: a copulação.

Além disso, o olhar também é associado por Freud (1905/2016) à pesquisa sexual infantil. Se a sublimação se mostra um destino privilegiado da pulsão, a pulsão de saber se mostra uma manifestação igualmente privilegiada da sublimação. A pulsão de saber (ou epistemofílica) não é incluída nos componentes pulsionais elementares, tampouco subordinada apenas à sexualidade, mas trata-se de uma forma sublimada de apoderamento do mundo a partir da energia da pulsão escópica. A pulsão de saber é atraída pela pesquisa infantil sobre os problemas sexuais que surgem em idade precoce e com grande intensidade nas crianças. Assim, apesar da mudança para um alvo dessexualizado, a pulsão de saber surge justamente de uma fonte sexual - utilizando-se do prazer do olhar, como uma apreensão sublimada para obter, indiretamente, um domínio qualquer (GELLIS, 2000).

O olhar e o exibicionismo aparecem novamente relacionados ao circuito pulsional ao descrever os seus possíveis destinos. Freud utiliza o fenômeno do olhar para explicar a própria dinâmica pulsional, ao apresentar o processo de transformação do par de contrários “olhar” e “mostrar-se” dividido em três fases (FREUD, 1915/2010, p.67):

a) olhar como uma atividade dirigida a um outro objeto; b) o abandono do objeto, a volta do instinto ²de olhar para uma parte do próprio corpo,

² Na versão consultada, os autores traduzem *Trieb* como instinto, apesar da distinção habitualmente adotada por autores da psicanálise entre pulsão e instinto.

e com isso, a reversão em passividade e a constituição da nova meta: ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual o indivíduo se mostra, para ser olhado por ele.

Freud complementa que, na pulsão escópica, é reconhecido um estágio anterior de autoerotismo: a satisfação do olhar encontra um objeto, mas ele encontra-se no próprio corpo, de modo que constitui uma formação narcísica. Com isso, a pulsão ativa do olhar pode se desenvolver para se direcionar a objetos externos, enquanto a pulsão passiva atém-se ao narcisismo (FREUD, 1915/2010). Ou seja, o olhar ativo pode voltar ao próprio corpo e tomá-lo como objeto, de modo que coexistem as formas passiva e ativa.

Freud também destaca a importância do órgão que atua como fonte pulsional em detrimento do objeto, afirmando que a fonte seria o determinante para a atividade ou a passividade da finalidade pulsional. O autor chega a afirmar que no caso da pulsão escópica não se trata do olho, mas permanece como lacuna a sua fonte (FREUD, 1915/2010). Com isso, Camargos (2008) acrescenta que a fonte desta pulsão não se situa no próprio olho em si, mas às transformações provocadas pelos estímulos que se originam dos diversos órgãos e estruturas que compõem o olhar, sem maior descrição de quais órgãos e estruturas seriam esses.

A autora afirma que, *a priori*, os estímulos surgiriam no corpo do outro através das funções de cuidado, que seriam responsáveis por fazer com o que o bebê, neste momento inicial, percebesse que é cuidado, amado, olhado pelo outro. A função de cuidado, carregado afetivamente, seria responsável pela transformação da pulsão em um fenômeno sexual psíquico (CAMARGOS, 2008). Posteriormente, a estimulação poderia brotar do próprio corpo da criança e de qualquer órgão, tendo como objetivo exibir-se e olhar este outro. Deste modo, Camargos se baseia na teoria do apoio, de Laplanche, para inverter a relação estabelecida por Freud, argumentando que a forma passiva (exibicionismo) seria anterior à forma ativa do olhar.

Após o estágio autoerótico, a pulsão troca de objeto por um análogo do corpo alheio. Para isso, contudo, o indivíduo precisa passar pelo que Freud denomina de narcisismo, operação que constitui a instância do Eu.

A concepção freudiana de narcisismo deriva da noção de Nücke (FREUD, 1914/2010), que descreve o narcisismo enquanto uma conduta que toma o próprio corpo como objeto da atividade sexual. No entanto, para além de escolha objetal, a compreensão psicanalítica do narcisismo se refere a um investimento constitutivo da própria subjetividade.

A partir da introdução do narcisismo, a gênese do Eu passa a ser compreendida por meio de uma infiltração da sexualidade. Isto é, a pulsão sexual passa a ter um papel no ordenamento na própria organização do Eu - o que, até então, era atribuído à diferenciação das pulsões de autoconservação que encaminha o desenvolvimento à realidade (CAMPOS, 2014).

Apoiado no mito grego de Narciso, Freud descreve um momento inicial da infância em que não há condições para um investimento libidinal de objetos externos, passando por um estágio inicial da libido em que o investimento se situa originariamente no próprio Eu.

O próprio corpo, que até então era considerado fonte da pulsão, é tomado como objeto libidinal, na medida em que toda a satisfação das pulsões parciais se dá a partir do investimento libidinal dos pais no próprio corpo da criança. Este momento é o que Freud denomina de narcisismo primário, que se coloca a partir do desenvolvimento do Eu que se acrescenta ao autoerotismo (FREUD, 1914/2010).

Este estado narcísico primário é mantido pelo investimento libidinal das figuras materna e paterna no próprio corpo da criança e pela revivescência de seus próprios narcisismos, mas precisa ser interrompido para que o sujeito, a partir da relação objetal, possa constituir seu Ego e adentrar à vida social.

Para isso, à medida em que reconhece não ser o objeto único de amor da mãe, a criança vivencia a primeira ferida narcísica, lançando-a ao segundo narcisismo, que tem como característica a consolidação de um novo modo de relação objetal, instaurado a partir de identificações com as figuras paterna e materna e a constituição do Eu ideal.

No entanto, no texto que introduz o narcisismo, a questão da identificação como determinante nas escolhas objetais permanece como uma lacuna a ser preenchida com o desenvolvimento de outros textos (CAMPOS, 2014). O que é desenvolvido é que o investimento libidinal que estava depositado no próprio corpo se destina à uma nova instância em formação, o Eu ideal, se apresenta quase como um modelo pelo qual a criança busca fazer-se amada pelo outro e pelo qual desenvolverá as escolhas de objeto.

As elaborações de Freud sobre a pulsão escópica e o narcisismo sugerem uma perspectiva de que a pulsão escópica acompanha a própria constituição do sujeito: Ao abandonar o narcisismo, em que a pulsão se dirigia ao próprio Eu, o sujeito passa ao modo de relação objetal, em que passa a se relacionar com a alteridade. O olhar é, *a priori*, tomado como passivo para posteriormente desenvolver uma atividade. Entretanto,

permanece pouco explicado em Freud a questão sobre a posição passiva e a figura da alteridade na constituição do Eu, o que será desenvolvido por Lacan.

3. A PULSÃO ESCÓPICA EM LACAN: O OLHAR COMO OBJETO A E ORGANIZADOR DA CONSTITUIÇÃO DO EU

Partindo de Freud, Lacan oferece contribuições importantes para compreender a importância do olhar e da relação com a imagem na vida psíquica do sujeito. Em primeiro lugar, Lacan opera uma diferenciação entre as noções de Eu e sujeito do inconsciente que inexistem em Freud. O sujeito, enquanto tal, já antes de seu nascimento, é tido como objeto do discurso, do desejo e das fantasias de seus pais. Existe toda uma estrutura histórico-social, psicanalítica e linguística que é anterior ao sujeito em seu nascimento e que o atravessam de forma determinante em seu desenvolvimento. O sujeito, ao contrário do Eu, é uma posição de divisão, descentramento, sendo efeito do discurso que preexiste ao seu nascimento. O Eu, por sua vez, demarca uma instância do aparelho psíquico, constituída a partir da operação dos Estádios do Espelho.

Além disso, em seu 22º seminário publicado, Lacan apresenta a estrutura psíquica a partir da relação entre o modelo pulsional e os três registros imaginário, simbólico e real, indissociáveis e articulados na forma de nó. De modo sucinto, Lacan (1974-1975) refere o simbólico ao domínio da linguagem e à função da fala, que preexistem ao sujeito e em que se sustenta o próprio inconsciente, intervindo em todos os níveis da existência; o real diz respeito ao que é impensável, inatingível, impossível de se representar na realidade psíquica, apresenta-se pelo aspecto do traumático e da angústia; e o imaginário, registro que será privilegiado neste estudo, corresponde ao domínio das imagens e à referência do corpo e sua representação, enquanto reflexo do organismo. É ao imaginário que se refere a própria constituição do Eu, a partir da identificação com uma imagem unificada.

Com isso, a concepção lacaniana da constituição do Eu demarca a importância constitutiva do olhar desde o início do desenvolvimento, exercendo uma função organizadora na operação do estágio do espelho, descrito como a apreensão imaginária da totalidade do próprio corpo (LACAN, 1966/1998). A imagem do corpo, na perspectiva psicanalítica, transcende ao corpo biológico, carregando em si a marca do significante e sendo habitado pela libido, configurando-se como corpo do desejo (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002).

Com isso, essa constituição se dá pela apreensão da criança de sua própria imagem a partir de sua relação com o outro, que lhe devolve sua própria imagem. Essa apreensão se trata de uma antecipação imaginária de uma unicidade do corpo como um todo, uma forma de identificação primordial do sujeito com a sua imagem. Para Lacan, esta apreensão é o que Freud (1914/2010) descreve como a ação psíquica que se acrescentaria ao autoerotismo para que o narcisismo se estabeleça (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002). O estágio do espelho pode ser descrito em três fases didáticas, que não ocorrem cronologicamente deste modo, mas no tempo e lógica do Inconsciente.

O estágio de indiferenciação entre o bebê e o outro caracteriza o primeiro tempo, o qual é marcado pelo assujeitamento ao registro do imaginário. Aqui, ainda não há uma noção de Eu, tampouco de outro (DOR, 1989). Há uma vivência fusionada e autoerótica, na qual a visão do bebê é lançada sobre si mesmo através do olhar do outro. A imagem de si é apreendida enquanto fragmentada, como uma espécie de antecipação da globalidade do corpo. A compreensão a ser desenvolvida acerca da dependência em relação ao outro se apresenta como requisito para a formação do Eu. A demanda em relação ao outro é marcada no inconsciente de modo a criar uma imagem do duplo como modelo ideal, uma vez que é no outro que a criança se vivencia (SILVA; CASTRO, 2007).

O segundo tempo se dá a partir da constatação da existência de um outro como aquele que o deseja - ainda mantida a confusão com ele. A criança passa a se ver, então, como uma imagem que é olhada por alguém e, com isso, pode lançar o olhar sobre aquele que a contempla. Com isso, ela aprende a distinguir a imagem do outro da realidade do outro (SILVA; CASTRO, 2007).

No terceiro tempo há um retorno ao lançar o olhar para si através do olhar do outro. Diz respeito à apreensão da própria imagem corporal enquanto tal. A criança adquire convicção de que a imagem que vê refletida é de fato uma imagem e que é dela mesma (DOR, 1989). Na medida em que se coloca a ser vista, a criança começa a instituir um lugar para o outro e estabelece uma unificação da sua imagem corporal, até então fragmentada. Neste momento a criança entra na dialética do desejo, buscando colocar-se como objeto do desejo do outro que pertencia ao duplo originário (SILVA; CASTRO, 2007).

O momento inicial de constituição do Eu é marcado pela dimensão imaginária, uma vez que a identificação primordial se dá a partir da apreensão “de algo virtual (a imagem ótica) que não é ela enquanto tal. Mas onde ela entretanto se re-conhece” (DOR,

1989, p. 80). Esse reconhecimento de si, entretanto, se dá fundamentalmente através do olhar do outro.

No campo da visão, o Eu só percebe as imagens em que se reconhece, de modo que as convertem em substância do eu. Nasio (1995) destaca que as imagens pregnantes, as quais o eu percebe, são efeito de uma forma imaginária a qual o eu se ajusta, se reconhece e, assim, obtém prazer. Tais imagens despertam um sentido sexual, articulado entre o imaginário e o simbólico, em que o Eu se compara com uma imagem esperada, do Eu ideal, referida ao falo imaginário.

No campo do olhar como fascinação, entretanto, a imagem vem de fora ao encontro do Eu de modo confuso, ofuscante. O olhar dissolve o eu imaginário, fazendo emergir o sujeito do inconsciente – dividido, descentrado. Lacan (1953-1954/2009) recorre à Sartre para especificar que a dimensão do olhar é atribuída àquilo que “signifique que há um outrem por aí” (p. 280). A partir do momento em que o olhar existe, e a própria posição subjetiva muda, o que o sujeito é passa a ser outra coisa. Isso porque

[...] nesse duplo do olhar que faz com que eu veja que o outro me vê, e que um terceiro intervindo me vê sendo visto. [...] Não há nunca uma simples duplicidade de termo. Não é somente que eu vejo o outro, eu o vejo me ver, o que implica o terceiro termo, a saber, que ele sabe que eu o vejo. (LACAN, 1953-1954/2009, p. 283)

O que quer dizer que o olhar não se encerra no simples ato de ver, mas se compõe nos termos de ver, ser visto e dar-se a ver. É uma ação que pressupõe a existência de um outro. A fascinação é uma experiência que se situa no limite do imaginário, mas ainda não atinge plenamente o real. O eu se desconfigura porque lhe faltam as imagens em que se reconhece, mas ao mesmo tempo, o eu se depara com a sua essência fundamental, constituindo um modo de fantasia (NASIO, 1995).

No estádio do espelho, articulam-se a imagem especular e o campo do Outro - enquanto lugar simbólico, a função da fala (do significante), do inconsciente. Isto é, é aquilo que se situa do outro lado do muro da linguagem, onde jamais é alcançado e do qual o sujeito está sempre separado (LACAN, 1954-1955/2010). É o lugar simbólico em que se entrecruzam as histórias e os desejos dos pais (QUINET, 2002). São as determinações simbólicas e inconscientes que vêm de fora, atravessam e habitam o sujeito. É neste sentido que Lacan atribui ao sujeito o estatuto de alienado, uma vez que, isso que o constitui e o mantém em vida - o Outro -, lhe falta e não pode ser sabido ou apreendido. É o que marca a divisão do psiquismo (HOMRICH, 2016).

No entanto, nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular, há um resto que se inscreve como falta, permanecendo como uma lacuna. Para Lacan (1974-1975/sem ano), na dimensão do olhar, o que está em jogo é o objeto *a* – situado na área de tripla sobreposição dos três registros, a junção do nó borromeano. O objeto *a* se define pela negatividade, como aquilo que sempre escapa ao sujeito, que não entra no domínio do simbólico, sendo inapreensível pelo significante. Em suma, é o objeto que sobra como resto pela operação simbólica da lei, qualificando o objeto da falta e, portanto, causa do desejo (VIOLA; VORCARO, 2009). Lacan retoma a noção freudiana da Coisa (*das Ding*) e apresenta o objeto *a* para descrever a busca empenhada pelo sujeito para reencontrar o objeto perdido, que, na verdade, nunca existiu.

Nunca existiu porque, o que o sujeito busca, é a reprodução da primeira experiência de satisfação. Nos momentos iniciais, os sentimentos de fome, frio ou dores são vivenciados sem nenhuma inscrição psíquica *a priori*. Com isso, o bebê depende inteiramente do Outro para satisfazer necessidades básicas de sobrevivência.

No momento em que sente fome, ainda sem saber que precisa ser alimentado, o bebê chora instintivamente - sem que haja ainda uma demanda endereçada ao outro a partir do choro - o que resulta na aparição de um outro que o alimenta, o aquece, o ama. Essa é a chamada primeira experiência de satisfação, a qual fica marcada no inconsciente como o momento de satisfação plena. À medida em que a situação se repete, a criança aprende que o choro é um modo de comunicação (de uma demanda) com o grande Outro - o qual existe como parte de si e para satisfazê-lo.

Esta experiência primeira de satisfação, como tal, irá encontrar-se doravante diretamente ligada à imagem/percepção do objeto que proporcionou esta satisfação. É este traço mnésico que constitui a representação do processo pulsional para a criança (DOR, 1989, p. 140).

Tal experiência cria uma marca, constituída como uma imagem mnemônica, que origina uma percepção do objeto de satisfação (seja na realidade, ou na alucinação), de modo que o desejo persegue a reaparição dessa percepção, tornando-se o objetivo de todo investimento de energia psíquica. Quinet (2002) destaca que, essa percepção, é essencialmente visual, uma vez que está atrelada à uma imagem mnemônica do objeto. Esta marca de plenitude, representada como um duplo (estado de unificação com o outro), se inscreve como projeção do desejo do Outro. Havendo a inscrição do traço mnésico, a partir da segunda experiência de satisfação, algo se perde, ainda que nunca tenha existido, na diferença em relação à marca primordial (DOR, 1989) - que é o objeto *a*. Este

movimento é o fundamento do desejo, que persegue o reestabelecimento da plenitude inscrita, e que não se realiza.

Uma vez que a Coisa se situa ao lado do real, escapando à representação simbólica, ela permanece inacessível. No entanto, através da sublimação, destino que, segundo Lacan, eleva o objeto à dignidade da Coisa, um objeto da realidade pode captar o desejo e provocar a sensação de gozo (QUINET, 2002). A Coisa, portanto, se figura através do Belo que evoca o desejo, ao mesmo tempo em o vela. Para Lacan (1959-1960/2008), a relação do belo com o desejo é de *ultraje* (p. 284), uma vez que manifesta, ao mesmo tempo em que proíbe, a manifestação do desejo. O belo se apresenta quase como uma ilusão, uma miragem, através da qual o sujeito se aproxima do desejo, mas não o alcança.

Deste modo, Lacan marca uma dupla incidência do olhar: a dimensão imaginária, associada à constituição do Eu no estádio do espelho, e a dimensão real, marcada pela escopização da Coisa, em que emerge a noção do objeto *a*. O olhar é apresentado como aquilo que incide sobre o sujeito, determina sua condição desejante, e que lhe é inapreensível, uma vez que é pulsional.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a exposição das teorias de Freud e Lacan, constatamos um lugar de destaque que o campo escópico ocupa na teoria psicanalítica. Desde Freud encontramos a descrição do olhar no campo pulsional e o papel da articulação da pulsão escópica na sexualidade polimorfa infantil, através do voyeurismo e exibicionismo. O autor destaca a utilização da energia da pulsão de ver para o surgimento da pulsão de saber, que tem uma função de essencial na apropriação da criança pelo mundo externo. No entanto, não há nenhuma menção sobre a relação entre a pulsão do olhar e os fenômenos estéticos, permanecendo uma lacuna da articulação do olhar pulsional com os escritos freudianos sobre a arte.

A análise da pulsão escópica na perspectiva de um destino pulsional não apontou uma relação evidente com o aspecto identificatório. Com a inserção do narcisismo, Freud tenta explicar a gênese do eu a partir da própria dinâmica pulsional, desconsiderando a dimensão da alteridade e da identificação. Essa relação será desenvolvida posteriormente por Lacan. Neste sentido, consideramos as contribuições da abordagem lacaniana mais significativas se pensar a relação de identificação com a imagem.

A teoria lacaniana apresenta a primazia que a pulsão escópica exerce na constituição do Eu, destacando a dimensão passiva originária do olhar e a relação com o outro como elementos essenciais nessa constituição. Além disso, destaca a articulação do domínio escópico com a noção de objeto *a* e, portanto, com o desejo, de modo que evidencia uma dupla incidência no olhar pulsional: imaginária e real. É neste sentido que o olhar emerge onde a visão falha, uma vez que se situa naquilo que não pode ser apreendido, mas que captura e fascina o sujeito. A dimensão real sustenta uma posição de sujeito menos representacional, em que o olhar e a imagem exercem um papel significativo em seu recorte e apreensão.

Sobre a relação de identificação que se estabelece, através do olhar, no campo estético, constatamos que é derivada da identificação que constitui a instância do Eu. No entanto, tal observação, em si, não demonstra uma grande pertinência para discutir a relação com a imagem. Por outro lado, através da infiltração da Coisa na qualidade do Belo, demonstramos que a relação articula algo além do reconhecimento da própria imagem, qualificando uma relação ambígua com o desejo, em que o manifesta, ao mesmo tempo em que o proíbe. O que sustenta a operação da identificação com a imagem é justamente a sustentação do vazio nela, que permite a evocação da dimensão imaginária na construção de uma imagem ilusória, com a qual o Eu pode se identificar.

REFERÊNCIAS

CAMARGOS, L. **A psicanálise do olhar**: do ver ao perder de vista nos sonhos, na pulsão escópica e na técnica psicanalítica. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-7WNMQC/1/disserta__o.liliane_camargos.pdf>.

CAMPOS, E. B. V. **Limites da Representação na Metapsicologia Freudiana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

CUKIERT, M; PRISZKULNIK, L. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan: Uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise: Freud, Reich e Lacan. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 7, n. 1, p. 143-149, Jan. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2002000100014&lng=en&nrm=iso>

DOR, J. **Introdução à leitura de Lacan**: O inconsciente estruturado como linguagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

FREUD, S. Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade (1905). In: **Obras Completas**, volume 6: Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade, Análise Fragmentária de Uma Histeria (“O Caso Dora”) e Outros Textos (1901-1905); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. O interesse da Psicanálise (1913). In: **Obras Completas**, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. Introdução ao narcisismo (1914). In: **Obras Completas**, volume 12: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916); tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Os instintos e seus destinos (1915). In: **Obras Completas**, volume 12: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916); tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Além do princípio do prazer (1920). In: **Obras Completas**, volume 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. O futuro de uma ilusão (1927). In: **Obras Completas**, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929).; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, S. O mal-estar na civilização (1930). In: **Obras Completas**, volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOMRICH, M. T. Alteridade e psicanálise: as modalidades de outro em Lacan. **Barbarói**, n. 46, p. 153-165, 2016.

LACAN, J. **Escritos** (1966). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. **O seminário** – livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. **O seminário** – livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, J. **O seminário** – livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. **O Seminário** – livro 22: R.S.I. Lacan em PDF. (Publicação não comercial).

NASIO, J. D. **O olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

QUINET, A. **Um Olhar a Mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SANTORO, F. Sobre a Estética de Aristóteles. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**. V. 1. n. 2. p. 1-13. Mai-Ago, 2007. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_FernandoSantoro.pdf.

SILVA, F. D.; CASTRO, E. O. **Invisível: paixão por uma imagem sem corpo**. In: II Colóquio de Psicologia da Arte, 2007, São Paulo. II Colóquio de Psicologia da Arte, 2007.

VIOLA, D. T. D.; VORCARO, A. M. R. A formulação do objeto *a* a partir da teorização lacaniana acerca da angústia. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v.9, n.3, p.867-903, set. 2009. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000300006&lng=pt&nrm=iso.

ESTUDO III:

A EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA E SEU INTERESSE PSICANALÍTICO

1. INTRODUÇÃO

Em relação à Fotografia, eu era tomado de um desejo “ontológico”: eu queria saber a qualquer preço o que ela era “em si”, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens. [...] eu não estava certo de que a Fotografia existisse, de ela dispusesse de um “gênio” próprio (BARTHES, p.13, 1980/2018).

É deste modo que Barthes apresenta sua inquietação que o guia pela investigação em “A câmara clara”. Essa inquietação compartilha a essência deste estudo, que busca investigar a especificidade da fotografia, enquanto forma de expressão, em sua relação com os fenômenos do inconsciente que se implicam na criação e fruição fotográfica.

Tal posição de investigação se justifica pela própria produção freudiana, que atribuía à arte o lugar de realidade convencionalmente aceita, uma via de satisfação substituta para desejos irrealizáveis na realidade objetiva (FREUD, 1913/2012). A criação se daria por uma construção paralela à formação dos sonhos e dos sintomas, sendo suscitada pelos mesmos conflitos. Com isso, Freud confere à arte uma função catártica, promovendo o acesso às fantasias inconscientes. Essa função se manifesta tanto no ato criativo, através da sublimação, quanto pela fruição, via identificação.

Freud dedica diversos escritos à arte e aos artistas, mas nunca se debruçou sobre a fotografia – sequer podemos afirmar que ele a compreendia dentro do campo artístico. Na época de seu surgimento, concomitante à psicanálise, a fotografia encontrou resistências para se incluir no campo da arte. Isso se deve às características de sua produção, acusada de operar uma mera representação da realidade pelo acionamento do mecanismo da máquina. Apesar disso, a fotografia virá a encontrar seu espaço na arte, afirmando-se enquanto uma forma expressiva.

Apresentaremos a fotografia como uma operação criativa, destacando os procedimentos envolvidos na sua composição e as qualidades intrínsecas à ela, em diferenciação de outras formas de arte. A fim de esclarecer o interesse psicanalítico,

salientamos que, na constituição da fotografia, figura-se uma dimensão invisível em que a imagem visível falha e convoca o trabalho de completude da cena. O que interessa à psicanálise é justamente a dimensão da falta, que fundamenta o desejo e permite a infiltração da fantasia. Assim, a expressão fotográfica se torna meio de articulação do desejo, em que o sujeito se depara com aquilo que, até então, situava-se num lugar outro, alheio à consciência. Com isso, buscaremos demonstrar a dimensão infamiliar da fotografia no que diz respeito à sua fruição.

2. A CONSTITUIÇÃO DA FOTOGRAFIA

De início, a fotografia não se situava como arte, mas como um mero mecanismo de captar a realidade com exatidão. Seu surgimento é atribuído à invenção do daguerreótipo por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, em associação com Nicéphore Niépce, no início do século XIX (SALKELD, 2014).

A fotografia, metaforicamente, era considerada um espelho, uma mimese do real no sentido aristotélico de verossimilhança. O fotógrafo não tinha nenhum papel a ser exercido além de apertar o botão que acionaria os mecanismos da máquina que faria a impressão da captação de luz em uma superfície sensível. A fotografia seria exercida na ausência do sujeito, “como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza” (DUBOIS, 2012, p. 32). A fotografia não surge com a aspiração de ser uma expressão, mas como um mecanismo de reprodução plenamente fiel da realidade.

Assim, o que diferencia a fotografia das artes como a pintura, ou a escrita, é que a fotografia não trata de uma interpretação seletiva a respeito do mundo, mas sim um recorte, uma miniatura ou pedaço dele que qualquer um pode fazer ou adquirir. O ato de fotografar nada mais é do que se apropriar da coisa fotografada: colocar-se a si mesmo em determinada relação com o mundo (SONTAG, 2004).

Consistindo em uma prova incontestável de que algo aconteceu, é utilizada em investigações, associada a documentos com dados oficiais como prova de identidade entre as informações contidas e o portador, por exemplo. Apesar de poder distorcer o conteúdo da imagem a partir de determinadas técnicas e instrumentos de edição (ou pós-produção) que a acompanham desde seu surgimento, permanece ainda o pressuposto ilusório de que algo semelhante ao exposto na imagem existe, ou existiu. Neste sentido, subsiste na

fotografia uma concepção de a tratar como uma representação da realidade, o que buscaremos desconstruir adiante.

A fotografia também tem sua função em reafirmar as conquistas dos indivíduos, registrando acontecimentos importantes e corroborando na construção da crônica visual que os indivíduos e grupos constroem de si mesmos (SONTAG, 2004). Com a popularização do acesso ao equipamento fotográfico, sendo hoje carregado no bolso de qualquer indivíduo com *smartphone*, tornou-se extremamente comum, ou até banal, o registro de eventos importantes da vida pessoal e também situações da vida cotidiana - no sentido documental, mas também em um sentido ficcional, de construir uma narrativa das experiências do sujeito.

Dubois (2012) destaca como tal perspectiva sobre a fotografia dividia duas visões sobre o seu impacto no campo da arte. De um lado, corriam discursos de como a fotografia ameaçaria as artes, em especial a pintura. Tal posição é defendida por Baudelaire (1993), que rejeitava a possibilidade de a fotografia ocupar um lugar dentro do campo das artes, isto é, no campo expressivo. O poeta defendia a necessidade de uma separação que colocava a fotografia como instrumento de uma memória documental do real, e a arte como pura criação imaginária. Neste sentido, a concepção de Baudelaire é que a fotografia estaria para a pintura na mesma posição que a tipografia estaria para a literatura.

Dubois (2012) critica o pensamento de Baudelaire, afirmando que se trata de uma concepção elitista e idealista da arte, compreendendo-a como finalidade sem fim, desprovida de qualquer função social e sem qualquer vínculo com a realidade. O papel atribuído à arte seria de uma fuga da realidade, enquanto a fotografia estaria profundamente cravada na reprodução da realidade.

A outra visão, um pouco mais otimista, mas ainda operando a divisão que exclui a fotografia das artes, afirma que ela surge para libertar a arte. O artista que, até então, se ocupava da pintura documental e de retratos, estaria livre para colocar em exercício a criação imaginativa e a expressão subjetiva, enquanto a fotografia se ocuparia da função de documentar a realidade com maior fidedignidade (DUBOIS, 2012). O surgimento da máquina portátil, com um aperfeiçoamento satisfatório na captura “instantânea” - isto é, sem a necessidade de um longo tempo de exposição que exigia um longo tempo de pose imóvel - ocorre no contexto da ascensão do impressionismo. Enquanto a fotografia promovia a descoberta de nuances de movimento imperceptíveis ao nosso olhar (por exemplo, a sequência de Muybridge, “Movimento de um cavalo a galope”, de 1878) e de

novos ângulos de perspectiva sobre as cenas, os artistas impressionistas caminhavam rumo à exploração e experimentação de novas estéticas e assuntos (GOMBRICH, 2019).

Por outro lado, apesar do pressuposto de veracidade que rondava a fotografia, ela também é compreendida em termos de ficção e fantasia. Isso porque ela é sempre um retângulo que recorta o visível (MACHADO, 2015) a partir do olhar do fotógrafo, convidando o espectador à construção da totalidade na forma de uma narrativa a partir de uma imagem estática - o que a diferencia de um filme, por exemplo, em que a sequência imagética, disposta em uma determinada ordem, tem um poder maior de indução de narrativa. O registro não é objetivo, muito menos mecânico: é ficção na medida em que toma um ponto de vista.

No ato de fotografar, o sujeito da ação é atravessado por suas determinações sociais, culturais e inconscientes que culminam num determinado corte de perspectiva. O enquadramento dado pelo fotógrafo age para selecionar elementos dentro de um campo visível, limitando a aparição em cena do que deve ser valorizado a partir de uma intencionalidade. Na pós-produção, inclusive, é possível que um novo recorte seja efetuado diante do inicial - técnica utilizada para a ampliação de imagens, por exemplo (MACHADO, 2015). Neste sentido, compreendemos que a fotografia não é uma arte em si mesma, mas é um processo criativo que pode vir a se tornar um objeto da arte tornando-se uma forma de expressão.

Para além do recorte, há uma série de técnicas que compõem uma fotografia que também são determinados por uma intencionalidade - embora lapsos aconteçam e os “erros” de técnica podem constituir uma imagem ainda mais interessante, ou não. As câmeras DSRL (*Digital Single Lens Reflex*), provavelmente as mais utilizadas atualmente por fotógrafos, possuem três funções principais, mais uma, da lente. Em primeiro lugar, há a abertura da lente - por onde a luz passará até o sensor -, que define a quantidade de luz que entra no mecanismo óptico e profundidade do campo de foco. A segunda função é a velocidade do obturador, que define por quanto tempo o sensor ficará exposto à luz. O efeito da velocidade é congelar a imagem de forma mais nítida (com uma velocidade alta), ou uma imagem “borrada”, em que o rastro de luz fica registrado (com uma velocidade baixa). A terceira, é o chamado *ISO*, que se refere à sensibilidade do sensor à luz. No entanto, o *ISO*, quando elevado, produz também uma maior sensibilidade ao “ruído” na fotografia, deixando-a “granulada” - o que pode ser um objetivo, além de poder ser realizado na pós-produção. Por fim, na lente (que já é uma escolha, uma vez que cada

lente apresenta um resultado completamente diferente) é definido o foco: seleciona-se o que estará nítido, e o que aparecerá desfocado.

Além disso, outro aspecto essencial da técnica diz respeito à composição da imagem. O fotógrafo escolhe o recorte da cena da realidade de acordo com o efeito que deseja produzir, dando certa organização aos elementos que entram em cena ou selecionando uma certa ordenação a partir de uma perspectiva específica de olhar. Escolhe-se o que entra na imagem, o que sai e, em certa medida, a ordem de visualização dos elementos. Combinada às outras técnicas, a composição determina o modo como se olha para uma cena, destacando em primeiro plano determinados elementos. Existem metodologias visuais para criar-se imagens com objetivos específicos, proporcionando impressões diversas, como de estabilidade e movimento, por exemplo, no entanto, não contribui à proposta deste estudo adentrar às especificidades das diferentes técnicas de composição, mas é interessante destacar que elas são bastante diversas, sendo escolhidas a partir de uma *intencionalidade*. Essa exposição mais técnica tem um objetivo muito claro: definir que o ato de fotografar não é mecânico, é uma ação marcada de intencionalidade, ou um “ato”, como veremos.

3. A TÉCNICA FOTOGRÁFICA E A SUA INCIDÊNCIA SOBRE A REALIDADE

O que pode ser afirmado até agora é que a fotografia expressa um fragmento da realidade em que o enquadramento é arbitrário. Assim, na sua construção qualquer elemento pode ser separado de qualquer outro, ou até mesmo excluído na pós-produção. Da mesma forma que elementos podem ser aproximados ou incluídos. Com isso, tudo o que é olhado na imagem pode ser interpretado ou deduzido, mas nada é explicado. A realidade objetiva do momento de captura é inacessível, podendo ser apenas suposta pela imaginação do espectador.

Assim, Frayze-Pereira (2005) destaca que o pensamento de Baudelaire se pauta na dimensão positiva da imagem, isto é, no que ela apresenta de fato, mas que desconsidera a dimensão da ausência, do que convoca a fantasia no processo de composição de uma totalidade apenas sugerida.

Por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*. A câmera torna a realidade

atômica, manipulável e opaca. É uma visão de mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério (SONTAG, 2004, p.33).

O significado atribuído ao fragmento visível só se revela para um olhar de um certo ponto de vista e de uma certa distância, e é isto o que a fotografia, mais do que qualquer outra arte, nos mostra: existe um ponto de vista privilegiado da visão, o qual revela algo que está além do visível (FRAYZE-PEREIRA, 2005). Entretanto, ao se tratar de um corte de uma totalidade, o que se desvela na observação escapa à intenção do fotógrafo. O olho-sujeito que observa a imagem carrega uma história que o tornará mais ou menos sensível a diferentes significantes. A própria fantasia do sujeito entra em cena para preencher o que está para além da margem, o que o fotógrafo propositalmente deixou escapar do registro imagético.

Apoiando-se na teoria de Merleau-Ponty, o autor situa a dimensão do invisível como intrínseca, ou até pressuposto, para a própria percepção. É da própria natureza da coisa observada apresentar-se por perfis, de modo que a face explícita da coisa nos remete ao que permanece implícito. O autor oferece como exemplo a observação de um cubo de madeira: nunca será possível que todas as suas seis faces sejam vistas ao mesmo tempo, qualquer que seja a posição do observador, mas, ainda assim, ele se apresenta como um cubo total (FRAYZE-PEREIRA, 2005). Assim ocorre na observação de uma fotografia, no entanto, a construção do que se mantém fora da dimensão visível a partir da via associativa singular do espectador.

A “imagem-ato fotográfico” - termo apresentado por Dubois (2012) -, situa-se num ponto específico entre as dimensões de tempo e espaço. Temporalmente, a fotografia age a interromper, fixar e imobilizar; espacialmente, ela fragmenta, seleciona e isola elementos específicos. Trata-se de um fragmento selecionado do real, conforme aponta Kossoy (2016, p.30-31):

A imagem é a própria cristalização da cena representada na bidimensão da superfície em que se forma. [...] o assunto (*recorte espacial*) congelado num determinado momento de sua ocorrência (*interrupção temporal*), fato que ocorre no instante (ato) do registro.

É com isso que a imagem se configura como ato, na medida em que se trata de uma representação da realidade que toma o olhar e a ideologia do autor em um processo de criação e construção da sua composição. A configuração do ato se dá ao final do processo de criação/construção da representação, tomando o registro como ponto final da

transformação do objeto tridimensional, tal como ele é no momento em que é fotografado, em dado iconográfico, bidimensional nos limites da representação (KOSSOY, 2020).

Kossoy (2014, 2016) apresenta o ato fotográfico constituído por quatro realidades e por dois tempos. Há a primeira realidade, que é o próprio passado - isto é, a dimensão da história particular do assunto retratado, que independe de sua representação - e as ações e técnicas concretizadas pelo fotógrafo que resultam na aparência da imagem. Relacionado à primeira realidade, há o tempo de criação, indicado como o instante do “clique” em uma época e um lugar específicos, fixados em registro, mas que se situa sempre no passado efêmero.

A segunda realidade se origina no instante em que a imagem é obtida. É a realidade do assunto representado nos limites bidimensionais, configurando uma referência presente de um passado inacessível. O tempo que se relaciona a ela é o tempo da representação, em que a imagem, com a qual convivemos, persiste de modo a suspender o fato registrado, perpetuando-o enquanto a fotografia for preservada. A segunda realidade e o tempo da representação se desprendem da primeira realidade e do tempo de criação, estando assujeitadas ao olhar do outro na contemplação.

Além disso, o autor apresenta ainda as outras duas realidades: a realidade interna, que se refere à uma história inacessível, oculta na imagem e que está presente na primeira realidade; e a realidade externa, que compõe a face visível da imagem, tratando do aspecto aparente e externo da representação, tornada documento.

Nesse sentido, o autor apresenta a fotografia como uma transposição de realidades, em que o processo criativo se situa entre o assunto selecionado na realidade interior, situada nas dimensões de tempo e espaço, e o assunto representado na realidade exterior posta a partir da imagem fotográfica. Nesta transposição, uma nova realidade é criada: a realidade do signo. Apesar do status de documentação fiel dos fatos, a obra construída se dá a partir de uma série de composições que são atravessadas por referenciais culturais, estéticos e técnicos que são articulados no imaginário do autor. A segunda realidade é disposta a partir da interpretação e da idealização do olhar do fotógrafo que fragmenta e perpetua uma determinada cena efêmera.

Além disso, a percepção da imagem por parte do espectador também se forma sobre o seu próprio imaginário, “em conformidade com seus repertórios pessoais, culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos” (KOSSOY, 2016, p. 44-45). Uma vez que o receptor traz em si imagens mentais

preconcebidas de determinados assuntos, a imagem fotográfica torna-se polissêmica, ultrapassando, na percepção, o fato representado pelo autor. Com isso, uma mesma imagem pode atingir diferentes espectadores de diversas formas, com potencial para fazer rememorar, moldar opiniões, conceitos e comportamentos ou despertar desejos e fantasias.

A decomposição do ato em realidades e tempos demonstra a essência estética da fotografia. A função documental é deslocada para segundo tempo, uma vez que, registrada, a imagem adquire uma certa “autonomia”. Sua existência se desprende de sua primeira realidade, estando sujeita à ressignificação em função do uso que será feito dela, permitindo a construção de uma nova realidade, a ser determinada a partir do olhar-espectador. Assim, é comum que a exposição seja acompanhada de um texto, ou uma legenda, ou ainda de outras obras, de forma que tais elementos se condensam em um todo que poderá, em maior grau, guiar a interpretação que é feita da imagem.

Kossoy (2020) afirma que a forma visual em si não pode ser compreendida como texto. É uma afirmação que pode causar incômodo dada a aparente obviedade, mas não é tão simples. É comum o uso de expressões como “ler a fotografia”, por exemplo. O autor apresenta um trecho de Langer (1942) para justificar que a representação visual pode, sim, comunicar, mas não pode ser desviada à posição de linguagem, uma vez que não são discursivas e são governadas por leis completamente diferentes das leis da sintaxe. Na dimensão linguística, os elementos são apresentados em uma sequência sucessiva, o que não ocorre na imagem, em que todos os elementos se apresentam simultaneamente, à mercê do repertório do olhar do espectador. Isso também não quer dizer que o fotógrafo tenha absoluto descontrole sobre o que será visto. Algumas técnicas podem guiar o olhar em certa medida, como a escolha do que entra ou não em foco, por exemplo. Mas a interpretação do todo é algo que se situa fora do tempo de criação e do domínio do fotógrafo.

Dada a transposição realizada no ato de fotografar, a imagem capturada é atravessada por um “princípio de distância” (DUBOIS, 2012, p.313) sempre presente, não importando a proximidade com a imagem em si. Há sempre a separação entre a realidade externa e manifesta e a realidade interna e latente, ainda que um suscite o outro em certa medida. O ato de olhar acarreta o movimento que se desloca do momento presente de contemplação para o momento passado, congelado e fragmentado em imagem. Entretanto, este passado não pode ser conhecido plenamente, apenas suposto a partir de um trabalho de composição do olhar. Isso porque contempla também a positivação da

ausência e silêncio, fazendo presente, de forma metonímica, o que há de intocável e invisível.

Sontag (2004) reafirma essa perspectiva, afirmando que a foto apresenta uma ambiguidade: é marca de uma pseudopresença, tanto quanto de uma ausência. Ao mesmo tempo em que faz presente uma cena, apresenta também as dimensões faltantes tanto do que está fora da composição, quanto da cena que já não existe mais na realidade factual para ser alcançada. A foto apresenta a intangibilidade que intensifica o desejo, uma vez que carrega em si uma tentativa de atingir uma outra realidade. Podemos afirmar que a realidade é o ponto de saída da fotografia, enquanto a construção criativa imagética é o ponto de chegada, encenando uma possibilidade fantasística de uma outra realidade.

4. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A FOTOGRAFIA

No entanto, se essas características dizem respeito a toda e qualquer fotografia, o que explica a relação que um indivíduo estabelece com uma foto em particular? Por que determinadas fotografias exercem maior impacto do que outras?

Em primeiro lugar, compreendemos a noção de *experiência* estética, a partir de Goldstein (2019), enquanto algo que ocorre ao sujeito em uma relação *com* a obra, um evento implicado na ideia de beleza. Ao nos colocarmos diante de uma foto, assumimos o olhar recortado do fotógrafo diante uma cena, tomamos o olhar dele como se fosse nosso. Nos apropriamos da posição daquele olhar, como se estivéssemos exatamente ali. Deste posicionamento, nosso olhar tem a autonomia de percorrer a cena livremente, sendo capturado e conduzido pelos elementos através da nossa sensibilidade subjetiva.

No limite do visível, é acentuada a dimensão polissêmica da obra. Onde a imagem “falha”, isto é, no que há de ausência na fotografia, cabe à imaginação do espectador. Se não houver o acompanhamento de um texto que explicita a primeira realidade, a cadeia de significantes que será despertada para completar a cena é determinada pelo repertório cultural e fantasístico do sujeito. O que cada elemento da foto, e a relação entre eles, evoca na imaginação do espectador será determinada pelas associações singulares de seu aparelho psíquico.

Assim, compreendemos que a experiência com a obra fotográfica tem como elemento fundamental a dinâmica de olhares. Olhar, este, que prescinde da visão. Não se trata da dimensão sensível de ver, mas de percorrer, notar ou tornar percebidos, os

elementos que compõem uma imagem. A experiência se situa num jogo entre os que olham e os que se dão a ser vistos (ainda que isso ocorra com um objeto inanimado, que através da perspectiva se mostra). Mas, além deste olhar, coexistem infiltradas as dimensões subjetivas supracitadas - as determinações simbólicas e imaginárias que compõem o que está além das dimensões do recorte.

Em sua investigação sobre a essência da fotografia, Barthes (1980/2018) distingue dois elementos imbricados na origem da “atração” exercida pelas fotografias. Em primeiro lugar, apoiado na fenomenologia, apresenta o *studium*. Este é apresentado pelo autor como “uma espécie de investimento geral, ardoroso, [...] mas sem acuidade particular” (p.27). Estando ligado ao âmbito do saber e da cultura, o *studium* seria responsável trazer a fotografia para a posição da existência, mas sem a necessidade de um grande envolvimento afetivo (ou “de animação”, como pontua o autor). Se relaciona com a compreensão (seja no âmbito da aprovação ou reprovação) das intenções do fotógrafo.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é, culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, p. 29, 1980/2018).

A descrição do autor sobre o *studium*, colocando-o no campo da cultura, leva-nos a compreendê-lo no plano simbólico, que pode ser descrito a partir da linguagem – em última instância, no plano da consciência.

O segundo elemento é o *punctum*, que vem a contrariar, ou quebrar, o primeiro. Compreendido como “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte” (p.29), é o elemento mais implicado na dimensão afetiva, um acaso que atravessa, de modo que fere e mortifica, o sujeito. O *punctum* se situa na experiência estética, como algo que ocorre ao sujeito, tal como descrito por Goldstein (2019).

Barthes (1980/2018) descreve o efeito do *punctum* como algo que domina o sujeito, mesmo que ele não consiga descrever exatamente o que ou por que provoca tal sensação – como um componente oculto, aparentemente irrelevante, que grita silenciosamente ao olhar. Mencionamos anteriormente a dimensão do invisível, que convoca a construção do que está fora dos limites do registro por meio de uma via associativa singular do olhar-observador.

O autor oferece um exemplo que ajuda a compreender o efeito do *punctum*, através da comparação entre fotografia pornográfica e erótica. Enquanto a pornografia trata de uma representação do sexo, colocando-o enquanto objeto imóvel, centralizado e totalmente exposto, a foto erótica contém a presença de um “campo cego” (p.53). Ela

apresenta um corte, pode nem sequer ser do sexo em si, mas que conduz o espectador para fora da cena representada. A imagem erótica enlaça o desejo e o lança para o campo invisível, a ser figurado pela fantasia do próprio espectador.

O *punctum*, no entanto, não se relaciona apenas com a dimensão da fantasia, mas também com a morte. Para Barthes (1980/2018), a característica mais avassaladora da fotografia é reproduzir eterna e mecanicamente algo que nunca mais será repetido no plano da existência, tornando-se uma ponte para com a passagem de tempo e, portanto, com a morte. Assim, há algo além do prazer na função do *punctum*. Algo que parece tentar se agarrar a um determinado elemento da foto para se fazer figurar - isto é, para alcançar a consciência.

Montoito (2014), apoiada em Sontag, explora a fotografia enquanto “avatar do *memento mori*”, uma vez que a anuncia como prova de que, o que foi, não vai mais voltar e tende ao retorno inexorável ao inanimado. Junto à dimensão do belo, emerge a dimensão terrível da morte, que deveria permanecer oculta diante a eternalização do corte. Isso decorre da mais pura diferença entre a fotografia e as outras formas de expressão artística: A fotografia se configura, necessariamente, como um referente da realidade, ou “*isso-foi*”, como afirma Barthes (1980/2018). Ultrapassando um *status* de representação, torna-se uma presença fixada, mas também transitória, de algo que foi. É a efemeridade que marca a dimensão da morte, intrínseca na representação imagética.

Se deixarmos de lado a pós-produção - que pode ser bastante inventiva e transfigurar tudo o que escrevemos até agora a um modo de produção tal como a pintura, por exemplo -, temos o que se apresenta aos olhos na imagem como algo que existiu de fato, nem que seja por uma fração de segundo. Por isso, Barthes afirma que a verdadeira invenção da fotografia se dá pela descoberta da sensibilidade dos sais de prata, responsáveis por “fixar” a imagem em um plano, um objeto, da realidade.

No entanto, este “*isso-foi*” poderia ser compreendido analogamente como qualquer fato narrado por uma pessoa. Na clínica, por exemplo, é comum que os analisandos contêm diversas vezes uma mesma história e, mais ainda, que a história contada mude ao longo do tempo. O ato-fotográfico não pode ser compreendido como uma linguagem, mas ele é carregado de sua narrativa - constituída por valores, desejos, angústias, saberes. A posição do fotógrafo por trás da lente não difere de uma posição subjetiva de narrativa.

O que ocorre é que, para além do registrado, não sabemos o que de fato ocorreu. Qualquer coisa para além do *isso-foi* já se situa no segundo tempo, conforme descrito por

Kossoy (2016): o tempo da representação. Também o *punctum* se situa neste segundo tempo, sendo suscitado pela subjetividade do olhar-espectador, movido por suas angústias e fantasias próprias para constituir a dimensão invisível.

Deste modo, a fotografia se constitui como um paradoxo: ao mesmo tempo em que “mortifica” a coisa fotografada, coloca o primeiro tempo da fotografia em suspenso, tornando-o eterno. Fixada em um campo intermediário de diversos fatores, a fotografia está sempre “entre”. Ela não se consolida como *mimese* da realidade, tampouco se desprende dela. Não se situa no passado, menos ainda no presente. Talvez possa ser dito que se posiciona num espaço de eterna experiência de construção e desconstrução entre o fotógrafo, o objeto fotografado e o olhar-espectador.

A partir dessa experiência, a fotografia se transfigura em um objeto ambíguo e enigmático (GOLDSTEIN, 2019), situado no espaço de intersecção dos diversos tempos e realidades que a compõem. O observador, ativo na contemplação, exerce o trabalho de criação da dimensão que falta, isto é, daquilo que é sugerido pelos elementos visíveis e pelo contexto que os sustentam, mas que só se figura na forma de uma ilusão e fantasia, uma vez que não corresponde à realidade objetiva, mas que é construído pela cadeia de associações evocada diante da imagem que se apresenta.

Esta perspectiva sobre a experiência vai de encontro à descrição que Freud apresenta sobre o prazer literário. Em sua palestra na editora Hugo Heller, Freud (1908/2015) apresenta o entrelaçamento da criação literária e a fantasia, o que pode apontar alguns caminhos para compreender a posição da fotografia em relação à realidade e a fantasia. O autor afirma que os “desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfeita” (FREUD, 1908/2015, p. 330). Acrescenta, ainda, que a fantasia dispõe de uma relação significativa com o tempo, de modo que emerge de uma impressão atual, do presente, que faz despertar desejos que remontam a vivências anteriores e infantis. Com isso, liga-se também, imaginativamente, ao futuro, criando uma situação futura que viria a satisfazer aquele desejo. Na linha do desejo, presente, passado e futuro são amalgamados em uma única experiência.

No caso da fotografia, a imagem fixada de um determinado espaço-tempo desperta vivências e desejos singulares para cada sujeito, o que determina diferentes construções criativas para completar a dimensão invisível e faltante da cena. Na experiência estética, a fantasia do criador origina uma determinada obra, mas aquilo que nos captura na contemplação se desprende dela. Se fosse possível desvelar o desejo que

se imbrica na origem de uma obra, é pouco provável que teríamos como resultado uma experiência de prazer. Este advém da experiência singular, possibilitada pela técnica estética, que promove o contato de nossas próprias fantasias despidas de pudor.

5. O EFEITO INFAMILIAR NA FOTOGRAFIA

No entanto, o que Barthes (1980/2018) escreve sobre o *punctum* nos leva a pensar a fotografia num âmbito específico, que se distancia da experiência de prazer do modo como descrevemos. A afetação deste efeito ultrapassa o fascínio pelo belo, ou pela rememoração da satisfação diante acontecimentos ou pessoas. Essa dimensão da experiência se situa além de uma ancoragem para a fantasia, não se explica apenas pela atenuação de desejos não realizados, mas coloca em cena a própria condição de divisão do ser humano. O *punctum* seria o efeito da incidência do real traumático e inapreensível, que anseia pela representação, mas encontra a ruptura.

Para compreender este âmbito de afetação, propomos uma aproximação da origem do efeito do *punctum* com a noção freudiana do infamiliar (*Unheimlich*), conceito apresentado por Freud para discutir a dimensão da afetação que vai além de uma satisfação substituta para o desejo, implicado na própria divisão subjetiva. Uma fotografia pode inquietar seu espectador sem revelar *a priori* o que de fato provoca a atração, isto é, sem se inscrever como representação, mas permanecendo como afeto. Algo na imagem vai de encontro ao espectador sem ser apreendido pelo campo da percepção cognitiva, consciente. O que Barthes realiza nesta análise é se afastar de uma leitura semiológica e fazer emergir uma perspectiva que destaca o efeito de inquietação provocado pela experiência do olhar (EDRAL; VENERA, 2019). O foco recai sobre os afetos movimentados na relação com a imagem, em detrimento de uma análise dos signos em si. O próprio autor cita Freud ao descrever o sentimento diante determinadas fotos de paisagens, que lhe despertavam o desejo de viver ali:

Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como *se eu estivesse certo* de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhi pelo desejo): *heimlich*, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante) (BARTHES, p. 38, 1980/2018).

Apesar de o autor afirmar “de modo algum inquietante”, podemos lembrar a longa exposição lexicológica de Freud (1919/2010) sobre a semelhança entre *Heimlich* e *Unheimlich*. Apesar do significante que declara uma negação, através do prefixo *Un*, há,

na língua alemã, uma nuance de significado em que coincide o uso das duas palavras. O efeito infamiliar, na teoria freudiana, é apresentado na intersecção de dois conjuntos de ideias. De um lado, refere-se ao conhecido e familiar e, por outro, ao que é oculto, escondido.

Apoiado em Schelling, Freud reúne os significados como o efeito do que deveria permanecer oculto, mas é trazido à consciência. Entretanto, para além disso, o autor também destaca que o infamiliar se atrela ao aspecto do que é terrível, que desperta angústia. Assim, relacionamos o efeito do *punctum* em determinadas fotografias como o efeito que faz despertar sentimentos que transcendem à experiência de prazer, emergindo também a dimensão da dor, da angústia, do infamiliar.

A aproximação dos efeitos se dá a partir de alguns fatores. Em primeiro lugar, em decorrência da falsa noção de que a fotografia seja uma representação fiel à realidade. Freud (1919/2010) afirma que a manifestação do infamiliar se dá pela dissolução entre realidade e fantasia, quando um objeto tomado como fantástico, vem ao encontro do sujeito enquanto objeto real. Isto é, quando um símbolo alcança sua expressão enquanto função e significado plenos do que é simbolizado. No que diz respeito à fotografia, por se tratar de um recorte ficcional, ela provoca a confusão entre a realidade e a fantasia (implicada na construção da perspectiva e da composição), uma vez que o olhar que se dirige à foto espera encontrar a realidade, mas se depara com uma ilusão criativa. A ilusão, ou ficção, é criada pelas técnicas criativas que determinam uma certa perspectiva ficcional da cena, mas também pela dimensão da morte da cena na realidade. O que é encontrado pelo olhar, não é a realidade factual, ou a primeira realidade, mas uma expressão que toma a realidade na origem de sua criação.

Em segundo lugar, há a noção do duplo. Otto Rank (1925/2013) apresenta o duplo como representação da cisão do sujeito, em que os aspectos rejeitados da consciência são projetados em um outro, idêntico a si mesmo, e que retornam geralmente sob uma forma que ameaçadora, remetendo à dimensão mortífera. Deste modo, o efeito suscitado pelo duplo é deparar o sujeito com a sua condição cindida, impelindo-o a reconhecer sua estranheza de si mesmo.

Chaves (2020) aponta que a invenção da fotografia deu origem a um novo tipo de relação inquietante, uma vez que suscita a criação de um mundo dos duplos: A duplicação da imagem registrada pela câmera se torna fixada como objeto da realidade. É como se o próprio mundo fosse duplicado em uma determinada perspectiva a cada registro de cena.

A criação fotográfica recorta aspectos da realidade de modo a criar uma ilusão sobre ela em que repousa sempre a dimensão excluída.

Por fim, há a dimensão da ruptura simbólica. França (2012) afirma que o infamiliar reativa crenças infantis e o desamparo, emergindo emoções intensas que não se sustentam em nenhuma significação *a priori*. Não é o objeto que causa o infamiliar, mas a queda dele diante de si, lançando o sujeito à uma experiência de indeterminação, em que o sujeito se depara com o traumático de sua constituição no campo do Outro³, isto é, com a constatação de que o que lhe constitui, também lhe falta e não pode ser sabido. Da queda do objeto, perdido da consciência, resta uma diferença, sentida na forma de angústia - enquanto representante pulsional afetivo, desligado de representação ideativa. Há a percepção afetiva, mas esta não encontra nenhuma representação para se inscrever *a priori*.

Com isso, a autora evoca a presença de *das Ding* no cerne da experiência infamiliar, como o objeto da falta, daquilo que foi perdido sem que jamais tivesse existido. Lacan (1959-1960/2008) apresenta a Coisa como o objeto vazio ao qual é remetida a experiência de satisfação original. Constituído pela falta, permanece inominável e inatingível, de modo que sustenta o fundamento do próprio desejo. Assim, a dimensão de *das Ding* resiste no infamiliar, enquanto aquilo que não cessa de tentar de representar, captura o sujeito pelo desejo e se apresenta como afeto.

A descrição de França (2012) vai de encontro à de Barthes (1980/2018), quando o autor apresenta o *punctum* como efeito de uma dimensão oculta e afetiva que atravessa, de modo que fere e mortifica, o sujeito. A afetação provocada pelo *punctum* se situa no tempo da experiência, prescindindo de uma mediação da representação simbólica imediata. Há uma inundação afetiva indeterminada que mobiliza o sujeito na busca da representação pela via associativa.

Esses elementos podem se apresentar em qualquer tipo de fotografia, a depender da singularidade e sensibilidade do olhar espectador. Para além do que mencionamos de Barthes (1980/2018) - que evoca, ao mesmo tempo em que nega, a inquietação ao encontrar uma fotografia da mãe no momento de luto -, Montoito (2014) explora a associação do *Unheimlich* com fotografia a partir do traço dubio entre efemeridade e

³ O Outro é apresentado por Lacan (1954-1955/2010) como a referência à estrutura da linguagem, portanto, de ordem simbólica. Trata-se da estrutura que preexiste ao sujeito e que sustenta o próprio inconsciente, intervindo em todos os níveis de sua existência, ainda que não possa ser de fato conhecido, uma vez que se situa do outro lado da linguagem.

eternidade da fotografia como marca da dimensão mortífera e sua negação, a duplicação da imagem humana como expressão da confusão entre o animado e o animado, que reforça a confusão entre a realidade e fantasia e a dimensão de símbolo que a imagem fotográfica assume, deixando desaparecer o objeto real que a origina.

Para além disso, tomando a distinção das realidades e tempos da fotografia descritas por Kossoy (2014, 2016), ela se mostra uma forma de expressão privilegiada para a articulação de aspectos da realidade com a fantasia. Há, nela, uma dupla essência que oscila entre uma ancoragem na realidade objetiva e a sua destruição para dar lugar à construção de ficção e fantasia. Ao mesmo tempo, pela nuance estética, favorece a figuração de conteúdos que não encontram representação, uma vez barrados do acesso à consciência.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos uma caracterização dos principais elementos da fotografia enquanto forma de expressão. Identificamo-la como um recorte, uma fragmentação, que age a fixar um determinado objeto no tempo, mas também como criação – muito além do mero acionamento de um botão –, que compreende uma grade de aspectos subjetivos e técnicos que definem as dimensões do corte, tornando-a um ato e também uma ficção.

Além disso, as características técnicas da fotografia atribuem uma proximidade com a morte e uma ruptura do tempo e do espaço, sendo atravessada pelo “princípio de distância”, descrito por Dubois. A fotografia, constituída como uma transposição de tempos e realidades, passa a existir ambigualmente em referência à primeira realidade, do registro, e à despeito dela.

Por outro lado, no que diz respeito à experiência de observação, a fotografia é marcada também pela ausência, que convoca a fantasia no trabalho de composição do invisível, através da tomada da posição do olhar do fotógrafo como se fosse do espectador. Assim, a dimensão de ficção no ato de expressão e o trabalho de composição imaginária situam a fotografia como uma “realidade convencionalmente aceita”, anunciada por Freud (1913/2012), ainda que seja, de fato, um registro da realidade como ela foi em um determinado instante. Deste modo é possível que o observador se coloque imaginariamente na cena e seja afetado por ela. A experiência com a fotografia se apresenta em uma dialética entre o visível e o invisível, convocando um trabalho de

composição que ultrapassa o nível da consciência, infiltrando a dimensão imaginária da fantasia.

Entretanto, destacamos uma dimensão da afetação que transcende à explicação da composição fantasística. A fascinação que a imagem provoca depara o espectador com algo irrepresentável, apresentado como afeto. Através da captura provocada pelo *punctum*, propomos pensar a fotografia como uma imagem infamiliar, que apresenta um campo de confusão entre realidade e fantasia. Enquanto obra estética, apresenta-se como objeto da realidade, mas, ao mesmo tempo, objeto de ficção e fantasia. Assim, constitui-se como se fosse um duplo, em que o próprio mundo objetivo é duplicado através da criação de uma versão ficcional em imagem.

A dimensão que escapa à representação se presentifica como ruptura, de forma que emerge a condição cindida do sujeito. Na imagem, nos deparamos com o objeto vazio, que não pode ser nomeado ou atingido, mas que retorna na forma de afeto. Algo da imagem, que não pode ser sabido, captura o sujeito e desperta afetos que não se escoram em nenhuma representação.

Deste modo, compreendemos que a especificidade da fotografia — de originar-se a partir da realidade objetiva e se transpor em uma obra ficcional — torna-a um meio privilegiado para fazer emergir o desejo, que se apresenta na fascinação exercida pela imagem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia** (1980). 7 Ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2018.

BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

CHAVES, E. Perder-se em algo que parece plano. *In*: Freud, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos**. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.153-172.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

EDRAL, A. S. B.; VENERA, J. I. O punctum de Barthes e o estranho familiar em Freud. **Revista Crítica Cultural**, v. 14, n. 1, p. 47-56, 2019.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, Dor - Inquietudes entre Estética e Psicanálise**. Ateliê Editorial, 2005.

FRANÇA, M. I. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FREUD, S. O escritor e a fantasia (1908). *In*: **Obras Completas**, volume 8: O delírio e os sonhos na Grádiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, S. Totem e Tabu (1912-1913). *In*: **Obras Completas**, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) ; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. O interesse da Psicanálise (1913). *In*: **Obras Completas**, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) ; tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. O Inquietante (1919). *In*: **Obras Completas**, volume 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920); tradução Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOLDSTEIN, G. **A Experiência Estética: escritos sobre psicanálise e arte**. Terra de Areia: Triângulo Graf. Ed., 2019.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

KOSSOY, B. **Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KOSSOY, B. **O Encanto de Narciso**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

LACAN, J. **O Seminário** - livro 2: O e uma teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, J. **O Seminário** - livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LANGER, S. **Philosophy in a New Key**. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

MACHADO, A. **A Ilusão Especular**: Uma Teoria da Fotografia. São Paulo: Gustavo Gill, 2015.

MONTOITO, M. G. F. **O corpo provisório**: Memento Mori e Unheimlich na Fotografia. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

RANK, O. **O duplo**: um estudo psicanalítico (1925). Porto Alegre: Dublinense, v. 1, 2013.

SALKELD, R. **Como Ler Uma Fotografia**. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2014.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos apresentar três estudos independentes que se articulam em torno de um tema geral, os aspectos psíquicos envolvidos na experiência estética a partir de uma interface com a psicanálise.

De início, partimos dos textos de Freud sobre a arte, em que o autor se debruça sobre dois eixos: da criação e da fruição. Diante disso, apresentamos algumas concepções contemporâneas que transcendem, em alguns aspectos, a posição freudiana. Com isso pudemos definir o campo intermediário em que se situa a experiência estética e destacamos alguns dos processos psíquicos envolvidos na fruição.

No segundo estudo, tendo em vista a visão geral sobre a arte, compreendemos que a psicanálise parte de uma relação de identificação que o sujeito estabelece com a imagem. Com isso partimos da hipótese de que a experiência estética se fundamenta na articulação da pulsão escópica, sendo decorrente da identificação primordial no estágio do espelho. Apresentamos a formulação de Freud sobre a pulsão do olhar, sua importância na sexualidade polimorfa infantil, e sobre o narcisismo, que abre margem para o desenvolvimento de Lacan sobre a constituição do Eu infiltrada pelo olhar. Para além da constituição do Eu pela identificação da criança com a própria imagem antecipada, Lacan também apresenta a relação da pulsão de olhar com o objeto *a*, articulando-o com a causa do desejo e a sublimação. Consideramos que a exposição da teoria freudiana não se mostrou o suficiente para explicar a implicação na experiência estética. Destaca-se que o próprio autor nunca efetuou essa relação direta, tratando as questões sobre a arte em outros termos. As considerações de Lacan demonstraram maior relevância para pensar o campo, incluindo questionar se a identificação seria realmente um caminho suficiente para compreender a afetação provocada pela arte.

O terceiro artigo estuda a questão central no âmbito da fotografia. Destacamos que o surgimento da fotografia é concomitante ao da psicanálise, o que nos pareceu curioso que Freud não a mencionasse. Entretanto, já havíamos afirmado que ele não era tão sensível às novas produções artísticas de seu tempo e, tampouco, a fotografia era compreendida como arte de fato. Descrevemos a problemática da fotografia entre a representação da realidade como *mimeses* e a criação, sustentando a segunda perspectiva. Com isso, destacamos seus aspectos criativos e de recepção, que mantém uma relação íntima com a dimensão invisível, aproximando-a do interesse psicanalítico. Por fim, destacamos um aspecto de sua experiência, situado no efeito do *punctum* e do *Unheimlich*.

Com isso, a fotografia se insere como articuladora dos conteúdos inconscientes, capaz de promover o contato com eles e conferir prazer à experiência de observação, bem como angústia, ao figurar aspectos do real que são irrepresentáveis e inapreensíveis.

Por fim, enfatizamos que a pesquisa não esgota nenhum dos temas abordados. Muitas lacunas permanecem em aberto e muitos assuntos mereceriam uma análise mais extensiva. Contudo, consideramos que foi possível uma apresentação geral que destaca os principais processos psíquicos em cada uma das perspectivas abordadas.