



## Mais além do Belo: (des)encontros entre estética e Psicanálise

### Beyond the Beautiful: (dis)encounters between aesthetics and psychoanalysis

Maria Lucia Macari (orcid.org/0000-0001-9647-8188)<sup>1</sup>

Amadeu de Oliveira Weinmann (orcid.org/0000-0002-4162-9660)<sup>2</sup>

#### Resumo

Este artigo busca tecer um percurso pelo campo da estética, na medida em que, em seus (des)encontros com a Psicanálise, ela transgride as concepções metafísicas centradas no Belo. Nesse sentido, inicia com a apresentação de alguns debates constitutivos da estética como domínio do saber. Ato contínuo, expõe uma ruptura importante nesse campo introduzida por “O infamiliar” (1919), de Freud. Em tal artigo, a estética é compreendida, para além de uma doutrina acerca do Belo, como uma teoria das diversas qualidades do sentir. Como um desdobramento desse texto fundador, transitamos pelas obras de alguns psicanalistas, principalmente do campo lacaniano, que trouxeram desenvolvimentos teóricos distintos a respeito da estética, como uma “estética do desejo” ou “uma estética do vazio”. Inspirados nessas leituras, sustentamos que uma estética psicanalítica se torna possível a partir do estranhamento, da experiência de queda do objeto *a* pelo corte nas imagens. Desse modo, o olhar irrompe produzindo uma fenda por onde é possível vislumbrar nossa condição de não-ser. Nessa perspectiva, o olhar em Psicanálise, tal como pensado por Lacan, vem para o primeiro plano, sendo o propulsor de uma estética que se situa mais além do Belo.

**Palavras-chave:** Psicanálise. Estética. Belo. Infamiliar. Olhar.

#### Abstract

This article seeks to trace a path in the field of aesthetics insofar as, in its (dis)encounters with psychoanalysis, it transgresses the metaphysical conceptions centered on the Beautiful. It begins by presenting some of the debates that constitute aesthetics as a domain of knowledge. Then, it highlights an important rupture in this field, introduced by Freud's *The Uncanny* (1919). In such article, aesthetics is understood not only as a doctrine of the Beautiful, but also as a theory of the different qualities of feeling. As an unfolding of this founding text, we explored the work of some psychoanalysts, mainly from the Lacanian field, who brought different theoretical developments regarding aesthetics, such as the “aesthetics of desire” and the “aesthetics of emptiness.” Inspired by these readings, we argue that a

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre Brasil. E-mail: marrymlm@gmail.com.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com.

psychoanalytic aesthetic is possible due to the strangeness, the experience of falling from the object to the cut in the images. Therefore, the gaze breaks out producing a crack that allows us to glimpse our condition of non-being. From this perspective, the gaze in psychoanalysis, in line with Lacan, comes to the foreground and is the driving force behind an aesthetic that goes beyond the Beautiful.

Keywords: Psychoanalysis. Aesthetics. Beautiful. Uncanny. Gaze.

---

Desde muito cedo, Freud transita pelo campo das artes em busca de outras linguagens que o auxiliassem na compreensão das sutilezas da alma. Não é em vão que traz para o campo psicanalítico a questão da estética. Quando, em sua viagem a Roma, visita a escultura *Moisés*, de Michelangelo, fica fascinado pelos efeitos estéticos que esta é capaz de promover. No entanto, embora a questão da estética apareça desde os primórdios de seus escritos, é só em 1919, no texto “O infamiliar”, que esse tema é desenvolvido mais atentamente.

Ao discutir esse conceito, Freud transgride as concepções estéticas pautadas no Belo (usamos Belo com inicial maiúscula quando nos referimos a uma concepção metafísica de beleza). Para Freud (1919/2019), a estética estaria mais além, também se preocupando com aquilo que causa estranhamento, com o que angustia porque, em sua infamiliaridade, traz algo de familiar. Portanto, falar sobre estética não é uma tarefa simples e requer algumas abstrações, haja visto a complexidade do tema e as diferentes nuances que esse domínio ganha no decorrer dos séculos, para além de uma “teoria do Belo”.

Neste artigo, a estética será o fio condutor de uma discussão que busca ir além das concepções metafísicas centradas no Belo: “pois nosso espírito está totalmente marcado pelas categorias metafísicas que foram construídas com a precisa finalidade de banir do pensamento as ambivalências paradoxais” (Leenhardt, 2010, p. 16). Nessa perspectiva, nossa reflexão concerne ao modernismo artístico, quando o belo será relacionado à produção de uma percepção sensorial aguda e fugaz (Greuel, 1994). Por se tratar de algo da ordem do sensível, não reedita códigos transcendentais de beleza, que relançam uma suposta unidade do sujeito.

Para construir nossa discussão, começamos com um breve apanhado pelo campo da estética, percebendo que esse termo, embora seja fruto de inúmeras discussões desde a

Antiguidade, só irá aparecer no século XVIII. Depois da invenção da Psicanálise, a estética volta um olhar a mais aos aspectos angustiantes da experiência artística. Agora, é o avesso da semelhança que opera, o infamiliar em sua indefinição, fazendo menção ao duplo e ao indizível.

Para fomentar essa discussão no sentido da Psicanálise, buscamos alguns autores do campo freudiano e lacaniano que tratam a questão estética desde outros pontos de vista. Assim, seja por meio de “uma estética do desejo”, seja por intermédio de “uma estética do vazio”, caímos na questão do olhar. Isso porque, pela via do olhar como objeto *a*, pensamos a respeito do estranhamento no ato de olhar e ser olhado, evidenciando o mais além que a imagem comporta e seus desdobramentos subjetivos.

Ainda quando o visível parece óbvio, há o que escapa aos nossos olhos, mas perpassa nossos corpos produzindo distintas sensações: eis os efeitos estéticos que as produções da cultura podem proporcionar. Nesse sentido, a estética “diz respeito ao corpo e suas intensidades, ao corpo como um aparelho perceptivo, por meio do qual o mundo nos penetra” (Chaves, 2019, p. 157).

Assim, cabe lembrar que a Psicanálise não consiste em uma metodologia propriamente dita, visto que isso implicaria uma forma universal de pesquisar. Sustentamos, a partir das análises freudo-lacanianas, que se trata de um método com princípios epistemológicos, éticos e políticos que se estende de forma singular a cada objeto sobre o qual se debruça (Marsillac, Bloss, & Mattiazzi, 2019). É por isso que não estamos no campo da Psicanálise Aplicada, mas no da Psicanálise Implicada, a qual deve contar com uma disponibilidade para a percepção semelhante à escuta psicanalítica, no que esta tem de facilitadora do fluxo de associações dos analisandos (Frayze-Pereira, 2010).

Neste artigo, o visível será um meio de chegarmos, aos poucos, à dimensão do olhar, o que, em uma imagem, é o que falta. Por ser o que falta, não se encontra no campo do visível, podendo denunciar as ilusões, as peças que a consciência não hesita em pregar, já que o visível pertence ao campo da totalidade, sendo um registro sensível do imaginário. É por isso que nos interessamos pelo “mais além” que a imagem comporta, seus desdobramentos estéticos e subjetivos. Nesse sentido, a arte pode retirar as máscaras da realidade, desvelando o mortífero da vida.

Por isso, estética e Psicanálise, em seus encontros e desencontros, podem ser um meio potente de reflexão sobre a cultura e sobre o próprio fazer clínico, já que seus atravessamentos nos dão notícias daquilo que está “mais além” do visível, podendo produzir deslocamentos na teoria. Nossa hipótese é de que, tanto em Freud, por meio do conceito *unheimlich*, quanto em Lacan, mediante o conceito olhar, os (des)encontros entre Psicanálise e estética têm como efeito um furo na concepção metafísica do Belo, furo esse por meio do qual é possível entrever a morte. A vida recupera sua potência.

### **Estética: a formação de um campo**

Estética é um conceito bastante plural. Bayer (1965) irá tomá-lo como sinônimo de reflexões sobre a arte, assinalando que existem diversas definições desde a Grécia antiga, com Sócrates, Platão e Aristóteles. No entanto, a palavra “estética” só foi aparecer no século XVIII, utilizada pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, significando teoria da sensibilidade, conforme a etimologia do termo grego *aisthesis* (Bayer, 1965). Tal teoria baseava-se na ideia de que a beleza e seu reflexo nas artes representariam um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional, que seria voltado para a verdade (Frayze-Pereira, 2010). Posteriormente, a partir de Kant, a questão do Belo vai se converter na questão da “experiência estética”, que será reinterpretada pelas diferentes tendências teóricas do século XIX, como nos lembra Frayze-Pereira.

No entanto, a ideia metafísica de um Belo transcendente, em nome do qual a estética determinaria o que todos devemos considerar como belo ou como os artistas devem criar a beleza, foi caindo por terra, já que se começou a perceber que, descrevendo definições de beleza, a estética não fazia mais do que adotar as convenções artísticas de uma época, as quais muitas vezes eram antiquadas (Mukařovský, 1988). Frayze-Pereira (2010) pontua que, paulatinamente, a estética filosófica abandonará o domínio metafísico, aproximando-se do domínio psicológico e experimental. Para o autor, não seria difícil encontrar as razões dessa aproximação da Psicologia, pois, na época, afirmava-se que toda experiência estética – e, por consequência, toda arte – apresentava dois aspectos: um subjetivo e um objetivo. Para

esse autor, o advento da Psicologia como disciplina está diretamente relacionado à pesquisa de problemas perceptivos e sensoriais, os quais concernem à estética. Não podemos esquecer que, no início, a Psicologia preocupava-se, basicamente, com os aspectos subjetivos, como os sentimentos e as emoções, dando espaço ao que é da ordem da sensibilidade. No entanto, com o avanço das ideias materialistas, os psicólogos passaram a dar atenção a aspectos objetivos, de modo a analisar os efeitos estéticos que poderiam ser mensurados.

De acordo com Mukařovský (1988), uma obra artística não poderia ser identificada como queria a estética psicológica, ou seja, nem com o estado de espírito de seu autor, nem com os estados de espírito que provoca nas pessoas que a percebem. Sendo assim, a obra de arte diria respeito ao contexto geral dos fenômenos sociais. É por isso que a arte conseguiria caracterizar uma determinada época; porém, ela não poderia ser utilizada como documento histórico ou sociológico sem uma prévia explicação do seu valor documental. O estudo objetivo do fenômeno artístico avaliaria a obra de arte como signo, constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista, pelo objeto estético que se encontra na consciência coletiva e pela sua relação com a coisa designada, que consiste no contexto geral dos fenômenos sociais. Nesse sentido, a estética ocupa um lugar importante na vida dos indivíduos e da sociedade, chegando a ter um campo de ação muito mais amplo do que a arte propriamente dita, de modo que “qualquer objeto, e qualquer ação (seja um processo natural ou uma atividade humana) podem chegar a ser portadores da função estética” (Mukařovský, 1988, p. 22). Para esse autor,

não há nenhum limite fixo entre o estético e o extra-estético; não existem objetos nem processos que, por essência e estrutura, e sem que se leve em linha de conta o tempo, o lugar e o critério com que são avaliados, sejam portadores da função estética nem outros que, pela sua estrutura real, hajam de considerar-se subtraídos ao seu alcance. (Mukařovský, 1988, p. 22).

Segundo Bayer (1965), faria pouco tempo que a estética teria se constituído como uma ciência independente, de método próprio, e, para uma melhor reflexão, seria necessário transitar por outros campos, já que os valores estéticos não se apresentam isolados. Por

isso, podemos pensar a estética como um conjunto de normas, podendo constituir, em determinada época, certo padrão de repetição, certa consciência do belo. Como exemplo, podemos pensar a arte pré-histórica. Naquele período, não existiam teóricos da estética; no entanto, a partir do legado de nossos antepassados, podemos perceber certos padrões de desenhos, de cores, de linhas, de temáticas que dizem respeito a certa experiência estética, que perpassa as representações que chegaram até nós.

### Uma estética infamiliar

A estética aparece desde os primeiros escritos de Freud. Entretanto, uma reflexão mais rigorosa sobre esse tema será realizada no escrito sobre o “infamiliar”, o estranho, ou a inquietante estranheza, intitulado *Das Unheimliche*, de 1919. De partida, a diversidade de possíveis traduções já deixa clara a complexidade do termo. Para Freud, a estética não seria somente a teoria que se refere ao que é belo, atraente e sublime, mas a tudo aquilo que nos afeta, ou seja, ela também se refere a sentimentos opostos a esses, como a repulsa e a aflição, que podem nos causar angústia. É justamente aí que encontramos aquelas experiências que despertam o sentimento de estranheza, caracterizando a estética como uma “doutrina das qualidades de nosso sentir” (Freud 1919/2019, p. 29).

Em outros termos, o estranho familiar diria respeito à conversão em estranho daquilo que nos é mais familiar, do que nos escapa, mas, ao mesmo tempo, nos constitui e organiza (Lima & Vorcaro, 2017). Freud (1919/2019) faz uma análise do significante *unheimlich*, mostrando que este seria, aparentemente, o oposto de *heimlich*, algo que designa intimidade, familiaridade, aproximando-nos da conclusão de que algo seria assustador porque *não* é familiar. Mas, é claro, “nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação *não* é reversível” (Freud, 1919/2019, p. 33, grifo do autor). Para que o novo se torne infamiliar, estranho, deve-se acrescentar algo. Todavia, o mais instigante desse termo é o fato de que a palavra *heimlich*, entre as inúmeras nuances de seu significado, também coincide com *unheimlich*.

Podemos dizer que essa nova concepção estética, advinda das observações freudianas sobre as obras da cultura, é fruto das transformações que operavam na Europa do fim do século XIX, sendo o método psicanalítico articulado às criações culturais que lhe são contemporâneas (Mezan, 1996). O *unheimlich*, conceito desenvolvido a partir da leitura de um ícone da literatura fantástica do século XIX – *O homem de areia*, de Hoffmann –, irá demarcar uma ruptura com a representação da realidade baseada em similaridades, fazendo um movimento que nos leva a compreender, um pouco melhor, a arte modernista, ou seja, a das vanguardas estéticas da *Belle Époque*. Agora, é a deformação do que é visto que entra em cena, o onírico, o sem sentido, o que causa estranhamento. As vanguardas artísticas (como o impressionismo, o expressionismo e, posteriormente, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo) operam por meio do choque. Em vez de reconfortar o sujeito oferecendo-lhe uma imagem unificada de si, mostra-lhe seu avesso, fragmenta-o.

O surrealismo, cabe lembrar, toma como impulso para sua criação *A interpretação dos sonhos*, de Freud, trazendo à tona outras dimensões que nos tornam sujeitos: o onírico, o duplo, os avessos, o sinistro. Portanto, podemos pensar que os sujeitos da virada do século XIX para o XX irão experimentar os paradoxos da condição de não-ser pela quebra dos espelhos nos quais o homem clássico, fruto do Renascimento, contemplava sua imagem intacta. O que opera no cenário europeu do fim do século XIX é uma “*dissolução paulatina dos códigos expressivos herdados da tradição renascentista, barroca e clássica*” (Mezan, 1996, p. 93, grifos do autor). O dispositivo analítico, fundado na livre associação do paciente e na atenção flutuante do analista, inscreve-se nesse processo.

Em uma carta endereçada a Ferenczi, Freud (1919/1996) anuncia ter concluído um rascunho de *Além do princípio do prazer* – texto em que desenvolve o conceito pulsão de morte – e retomado, mais uma vez, seu breve escrito sobre “O infamiliar”, deixando claro que a reformulação da teoria das pulsões está diretamente relacionada ao constante retorno do que, ao não se inscrever, nos inquieta: a morte. Em um trecho de “O infamiliar”, percebemos esses atravessamentos teóricos, no momento em que Freud antecipa o conceito compulsão à repetição:

No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante *compulsão à repetição* das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, algo que ainda se expressa claramente nas aspirações da criança e que domina uma parte do decurso da psicanálise dos neuróticos. (Freud, 1919/2019, p. 79, grifos do autor).

Os efeitos que essa nova concepção estética irá provocar, nos âmbitos da Psicanálise e da cultura, atravessará as gerações, evidenciando, pelas vias da infamiliaridade, o sinistro como o anunciador da morte.

A introdução do conceito pulsão de morte na estética abre uma brecha no Belo reconfortante, na medida em que aponta para a finitude humana. Agora, os espelhos do narcisismo foram quebrados – e precisamos lidar com esses fragmentos. Não é acaso que, no âmbito cultural, essa concepção estética irá produzir um efeito de choque. Freud alimentava um gosto pelas artes clássicas; no entanto, sua teoria estética ajudará a compreender as vanguardas de seu tempo e os sujeitos que lhe eram contemporâneos, apontando para o avesso do sujeito moderno autocentrado, deixando em pedaços os espelhos nos quais se reconheciam as semelhanças. Rivera (2005) pontua que, na aproximação entre arte e Psicanálise, não haveria tranquilidade ou o júbilo do reconhecimento de similaridades, mas um corte, evidenciando a irrupção da diferença. Agora, o sujeito está dividido. Depois da Psicanálise, ele nunca mais será o senhor de sua própria casa: “o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado” (Rivera, 2005, p. 7).

Nessa perspectiva, é o duplo – o outro em mim – que marca presença. A Psicanálise, pelo seu método baseado na associação livre e na atenção flutuante, colocará esse duplo em evidência, mostrando que é no ato de desconhecimento que, paradoxalmente, sabemos um pouco sobre nós. O que estaria em jogo, portanto, seria algo que nos tiraria da quietude, na medida em que não diria respeito ao Belo, nem mesmo à tranquilidade da satisfação pulsional. É por essa via que, de acordo com França (1997), a Psicanálise, em si, traz uma dimensão estética, como veremos a seguir.

## Uma estética do desejo

É pela via do choque, que França (1997, p. 131) denomina “efeito de surpresa da estranheza inquietante”, que é posto em jogo o enigma da semelhança como o avesso da diferença. Para a autora, é por meio do equívoco que o infamiliar entra em cena, evidenciando a problemática psicanalítica, que diria respeito a uma estética do desejo representada pela subversão da função do Belo. Este, por sua vez, daria sustentação ao imaginário, ao mesmo tempo em que o faria falhar. Com isso, podemos entender que o Belo seria o lugar do equívoco, posto que oculta e, em um só tempo, revela o horror. Para França (1997, p. 132), “a estética do desejo se afirma em uma radical diferenciação com qualquer outro discurso em estética, que pretenda o Belo como um valor inquestionável por associar a ‘verdade’ fenomênica à realidade”.

O estudo de França (1997) nos interessa porque apresenta uma estética do desejo alicerçada na psicanálise, indicando a função do Belo como uma problemática que coloca em cena a intrusão do imaginário no simbólico pela via da fratura do ser, “fratura essa que é a ante-sala, o espaço aberto que deixa entrever a destruição do ser, referida ao real inacessível” (França, 1997, p. 132). Dito de outro modo, o equívoco da experiência infamiliar aponta a falha que evidencia a insuficiência do simbólico em recobrir o real. Com isso, o psiquismo opera uma movimentação na cadeia desejante, já que esses equívocos trazem uma obscura verdade sobre nós mesmos, cujo saber é suposto, mas abriga o que não cessa de não se inscrever. Destarte, a estética do desejo apresentaria um duplo aspecto: “ao pretender o fechamento da incompletude do ser, ela opera uma abertura para a confrontação com a destruição do ser e, portanto, a uma referência ao não-sentido” (França, 1997, p. 136). Com isso, o Belo torna-se o último anteparo diante da morte. Para Lacan (2008a), o Belo estaria relacionado a uma estrutura de engodo, sendo sua função “precisamente a de nos indicar o lugar da relação do homem com sua própria morte, de nos indicá-lo somente num resplandecimento” (Lacan, 2008a, p. 346).

Seria pela via do não-sentido, da palavra poética que oculta e revela ao mesmo tempo, que a estética em Psicanálise se aproximaria da arte, já que, desde o princípio, seriam os enigmas da produção histórica que teriam provocado a produção psicanalítica colocando os sujeitos diante do insabido, interrogando a verdade parcial do desejo. É nesse sentido que, para França (1997, p. XXI), a Psicanálise traria uma dimensão estética, dado que “a práxis psicanalítica se propõe como lugar de criação implicado na dimensão estética e ética do desejo”. Sendo assim, remete-nos aos não ditos, às possibilidades de inscrição nas ambiguidades da linguagem.

Ao mostrar uma abertura a essa duplicidade, do que oculta e revela, a palavra possuiria um potencial de movimento, no qual se manifestaria a estética do desejo. Esta, por sua vez, não seria apenas uma forma de lógica na gramática do sujeito, mas o seu sentido fundante, revelando a incompletude de um corpo traumáticamente inserido na linguagem. Dessa forma, a estética seria uma problemática central em Psicanálise, introduzindo o que há de mais inquietante no universo da linguagem, podendo proporcionar uma experiência de indeterminação, que representaria o traumático que constitui o sujeito no campo do Outro (França, 1997). Para Lima e Vorcaro (2017), a experiência de indeterminação seria a perspectiva política do estranho, já que teria um fundo alteritário, indizível e contingencial das determinações identitárias, o que pode pôr em questão as ficções narrativas do Eu, “assinalando a presença velada do desamparo como pano de fundo essencial de nossa constituição psíquica” (Lima & Vorcaro, 2017, pp. 483–484).

Por estar relacionado à pulsão de morte, o infamiliar demanda outras discussões. Por isso, transitaremos por outras estéticas que surgem no caminho da Psicanálise, no campo lacaniano, voltando um olhar a mais para a questão do vazio. Não é em vão que Freud buscou nas artes outras linguagens que pudessem decifrar o insabido [*Unbewusste*] que nos perpassa.

### **Uma estética do vazio**

A arte ganha forma em torno do vazio, o qual seria o pressuposto inicial do desenvolvimento teórico de Regnault (2001). Para o psicanalista, essa ideia remeteria a um movimento, já que não diria respeito a uma estética de Lacan a ser repetida, mas da possibilidade de se fazer uma estética à lacaniana, na medida em que, a partir do ensino de Lacan, pode-se descobrir maneiras distintas de se orientar nas questões da arte (a arte segundo Lacan) e, também, na arte de analisar, na antifilosofia, na *catarse*, enfim, a “arte de conduzir os afetos, os seus próprios e os dos outros” (Regnault, 2001, p. 11).

Para entendermos suas proposições, cabe uma reflexão sobre o ensino de Lacan no que concerne às artes. O psicanalista francês, ao propor um retorno a Freud, não irá aplicar a Psicanálise às artes nem aos artistas, mas aplicará a arte à Psicanálise: “porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (Regnault, 2001, p. 20). Embora esse movimento seja assinalado com frequência no campo psicanalítico, nem sempre isso é percebido com facilidade. Nesse sentido, notamos que Lacan não tem a intenção de buscar os recalcados das obras ou dos artistas, “mas antes o fato de que a obra e o artista farão perceber o que a teoria ainda desconhecia” (Regnault, 2001, p. 22). O autor postula a possibilidade de pensarmos as artes em Lacan a partir de uma dupla escansão: as artes do “vazio” e as artes da “anamorfose”.

O primeiro exemplo surge no decorrer do *Seminário 7: a ética da psicanálise*, no qual Lacan (2008a) irá falar sobre a arte a partir de *Das Ding*. Para tanto, propõe uma definição da arte, da religião e da ciência tendo como gênese a ideia de vazio, ilustrando sua concepção com a metáfora heideggeriana do vaso, que toma como pressuposto que “nada é feito a partir de nada” (Lacan, 2008a, p. 148). De acordo com esse psicanalista francês, o produto do oleiro, ao ser modelado a partir de uma matéria específica, cria o vaso e, ao mesmo tempo, um vazio interior, introduzindo a perspectiva de preenchê-lo. Entende-se que, com isso, entra em cena o vazio e o pleno, pois se o vaso pode estar pleno é porque, fundamentalmente, ele é vazio. Por conseguinte, o vazio não teria somente uma função espacial, mas sobretudo uma função simbólica: “ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real. *Ele está entre o real e o significante*” (Regnault, 2001, p. 30; grifos do autor).

Não podemos esquecer que *Das Ding* diz respeito ao objeto perdido freudiano, ao objeto inalcançável em torno do qual a pulsão gravita em busca de satisfação. Esse objeto não tem materialidade, apenas substância de gozo, fazendo alusão ao nada, ao vazio. Em virtude disso, constitui-se como inquietante, infamiliar, sendo o vazio de uma íntima exterioridade. Em outros termos, *Das Ding* seria tudo o que não é, tudo o que não está, mas permanece lá, algo constante e, ao mesmo tempo, desconhecido. Em torno desse vazio se articula o desejo e o objeto que encarna esse vazio é o objeto *a* (Guimarães, 2006).

É nessa direção que Guimarães (2006) desenvolve a proposição de um “vazio iluminado”, de um diálogo do cinema com o indizível, para além do não-dito, “uma anterioridade ao discurso, que recua sempre, e ao mesmo tempo está sempre presente como traço, em rastro, impedindo uma significação plena” (Guimarães, 2006, p. 11). Isso pressupõe o lugar do espectador, ou seja, do sujeito que vê e que é capaz de fazer uma leitura, já que somos parte da obra e frutos de um olhar, do olhar como objeto *a*.

De certo modo, isso evidencia os efeitos de linguagem posto que a inscrição do simbólico produz o real, isto é, não existe um antes do outro, assim como no exemplo do vaso que, conforme vai ganhando forma, também vai ganhando um vazio. Pensando o cinema a partir dessa perspectiva, pressupomos que se trata de uma linguagem que nos coloca “paradoxalmente em face de um possível ver e um impossível dizer” (Guimarães, 2006, p. 14). Sendo assim, “o cinema é ilusão reiterada de se ver” (Guimarães, 2006, p. 14), o indizível e o invisível tornados signos, detrás dos quais não há nada, apenas o “vazio iluminado”.

Esse vazio pode ser entendido como o ordenador da obra, não apenas do percurso do olhar do cineasta, mas também do espectador. Por isso, não é sobre uma forma de entrar em cena que estamos falando, mas da estranheza fundamental do sujeito no ato de olhar e ser olhado, ou seja, o sujeito vê, mas é o objeto que volta como olhar. Isso nos remete a Didi-Huberman (2010), quando afirma que o que vemos só vale e só vive em nossos olhos pelo que nos olha. Além disso, o autor pontua que saber olhar uma imagem é, de certo modo, ser capaz de discernir o lugar onde arde, onde a cinza ainda não esfriou, em outras palavras, ver sabendo-se olhado, sabendo de sua implicação. Talvez por isso não

encontramos esse olhar na visibilidade do espelho, já que esse seria o seu segredo (Quinet, 2012).

Nesse sentido, podemos pensar que o Eu é ilusório, haja vista que estaria submetido aos avatares da imagem, isto é, do semblante. De acordo com Lacan (2008b, p. 17), “o sujeito começa com o corte”, uma vez que é no momento em que as fantasias entram em suspensão que há a possibilidade de um sujeito advir. Isso porque, a partir da queda da imagem, surge o vazio, a imagem despida de seu narcisismo constitutivo, impedindo o aprisionamento do sujeito às fixações imaginárias. É dessa forma que podemos pensar na experiência analítica em proximidade à experiência estética, na medida em que, a partir dos afetos que coloca em cena, ela pode construir interrogações sobre as identidades reconfortantes do Eu.

Uma estética do vazio, por não preencher o sujeito de significações, pode desmontar a suposta unidade identitária. Por isso falamos em uma cisão, uma *Spaltung* do sujeito, já que é quando o real irrompe que o olhar surge como algo que comporta um “mais além”, podendo dividir o sujeito, convocando seu duplo. Ao estudarmos a estética em diálogo com a Psicanálise freudo-lacaniana, podemos tomar o cinema como disparador da discussão sobre o vazio, quando caímos no campo da pulsão escópica. Entre o olho da câmera e o olho do espectador que é arrastado pela ilusão da tela existe o olhar fissurado, a mancha, as cinzas que ardem.

### **Um corte na imagem**

Partindo da emblemática frase de um sonho relatado em *A interpretação dos sonhos*, de Freud (1900/1992, p. 504) – “Pai, não vêes que estou queimando?” –, Lacan (2008c, p. 73) irá discutir a questão do real, na medida em que este é “o maior cúmplice da pulsão”. A partir de uma invocação, demanda dada ao olhar do outro – “pai, não vêes?” –, Lacan dá ênfase a dois outros objetos pulsionais, além dos estabelecidos por Freud: a voz e o olhar, ou seja, a pulsão invocante e a pulsão escópica.

Ao estudarmos a estética, a partir dos atravessamentos entre cinema e Psicanálise, fez-se necessário nos debruçarmos um pouco mais sobre a pulsão escópica, já que, ao articularmos essa discussão ao campo da estética, o que está em jogo é o olhar, na medida em que causa estranhamento, ao apontar para a nossa incompletude estrutural, deixando cair por terra o Belo reconfortante diante do mortífero. Nesse sentido, o olhar como objeto *a* torna-se um conceito fundamental para pensarmos a respeito de uma estética desestabilizada pela Psicanálise. Mas como isso seria possível?

De acordo com Lacan (2008c), é na esquizo entre olho e olhar que a pulsão se manifesta no campo escópico. Assim, poderíamos pensar que o objeto da pulsão escópica é o olhar; e o que faz ver é algo que não vemos. É nesse sentido que, para Weinmann e Ezequiel (2015, p. 92), “a pesquisa psicanalítica do cinema necessariamente envolve uma teoria da pulsão escópica”, o que nos remete diretamente a Quinet (2002, p. 11), quando diz que “a psicanálise nos ensina que o campo visual está compreendido nos três registros destacados por Lacan: o imaginário do espelho, o simbólico da perspectiva e o real da topologia, em que se inclui a relação do sujeito ao objeto olhar”.

Portanto, esse olhar não se refere à função do olho, nem mesmo ao que é da ordem do visível, o que pode soar como um paradoxo, haja vista que aquilo que entendemos por imagem nos remete ao que se vê por meio do aparato perceptivo. Nesse sentido, podemos pensar que nosso mundo visível é composto por imagens e sua geometria é dada pelo estádio do espelho, o qual constitui o protótipo da ordem imaginária, ou seja, estamos falando da dimensão da consciência; logo, da dimensão do engano e das ilusões. Já o registro do olhar pertence ao mundo invisível, ao que podemos pensar como sendo da ordem do real (Quinet, 1997).

Ao nos atermos à questão do olhar, caímos no segundo exemplo proposto por Regnault (2001): a anamorfose. Esse conceito foi desenvolvido por Lacan no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*, no qual dedica quatro lições ao tema, que toma emprestado do campo das artes e designa uma deformação da perspectiva a qual respeita as regras da perspectiva. Em outras palavras, seria o *trompe-l'oeil*, o engano produzido pela deformação da perspectiva. O que Lacan está trazendo é a dimensão escópica da pulsão, o privilégio do olhar na função do desejo, ao que, a partir de fora, nos

punge e afeta. Em outros termos, podemos pensar em uma experiência estética que desorganiza, na medida em que suscita o olhar pelas vias do insabido.

Por isso, nossa hipótese é de que o olhar como objeto *a* opera como uma lâmina nas imagens reconfortantes, podendo dividir o sujeito convocando seu duplo, como a experiência do cinema testemunha. Ao se deparar com determinada imagem, o sujeito pode encontrar a inquietante estranheza de sua condição de desamparo. Quando perguntamos o que um filme quis dizer, estamos falando sobre o engano que se produz e que diz de uma verdade do sujeito. Isso faz com que a obra, que vemos por fora, nos toque por dentro. Esse engano, podemos pensar que é o *isso*, a extraterritorialidade a que o cinema nos convoca (Guimarães, 2006).

Se tomarmos Lacan (2008c) como referência, esse engano é provocado pelo ponto invisível e recoberto pelo imaginário das representações, o qual reflete o sujeito do inconsciente, “o sujeito dividido pela sua condição real-estruturante, tendo a ausência e a falta como causalidade de sua existência” (Lacan, 2008c, p. 58). Nesse momento, referimo-nos ao ponto que engana o olho – o *trompe-l'oeil* –, no qual estão articulados o visível do plano atual estruturado e o invisível do plano virtual estruturante. Na linguagem, é esse ponto que emerge como ato-falho, sonho ou sintoma, como bem pontuou Guimarães (2006).

Aqui, trazemos à tona a dimensão pulsional do olho, um corte no esquema perceptivo, um furo no campo visual. De acordo com Lacan (2008c), estamos falando daquilo que está elidido do campo da visão, o que não se vê no visível. Em outros termos, seria aquilo que, no campo visual, fere a imagem que tenho de mim, pois não podemos esquecer que, antes de qualquer constituição narcísica, somos objetos de um olhar; portanto, o olhar não nos pertence, mas pertencemos a ele.

Não é ao acaso que dialogamos com o cinema. Por ser uma arte predominantemente visual, evoca o olhar, podendo trazer à tona uma experiência estética, na medida em que o olhar pode irromper como objeto *a* e desorganizar o sujeito, a partir do estranhamento produzido. Nesse momento, a experiência *unheimlich* permite remeter à dimensão estética da constituição do sujeito, indicando um movimento intenso no qual o que há de mais familiar se revela em seu duplo aspecto: libidinal e mortífero. Por isso, podemos dizer que o

olhar é a modalidade de presença da pulsão de morte no imaginário, já que, quando ele quebra o espelho da imagem que o cobre, mostra-se portador de uma destruição que lhe é inerente (Quinet, 2002).

É nesse sentido que Quinet (2002) nos lembra que o duplo, a respeito do qual Freud fala em seus escritos sobre o infamiliar, não teria somente a ver com o duplo especular, mas também com um fenômeno escópico, sendo a presentificação do mais-de-olhar. Em outros termos, “o duplo, assim como o infamiliar que lhe é correlativo, refere-se justamente à expressão do não-idêntico no seio da identidade, fazendo desmoronar a unidade ali imaginariamente suposta e mantida” (Rocha & Iannini, 2019, p. 185). Assim sendo, diz respeito a uma experiência que se estende para além da tela, para além das relações imaginárias, “mais além” do Belo.

De acordo com Guimarães (2006), o olhar dá-se *a posteriori*, só depois, constituindo o que essa autora denominou de “o olhar dos olhares”, que teria como marca um diálogo com a ausência, o indizível para além do não-dito. Como esse objeto não tem representação, Lacan irá se apoiar na topologia para formalizar o objeto *a*. Logo, o “vazio iluminado” proposto por Guimarães (2006) pode ser pensado como o vazio da interseção entre real, simbólico e imaginário, no qual Lacan irá colocar o objeto *a*, objeto causa de desejo, sendo um desses objetos, o olhar.

Segredo, enigma, objeto *a*. Com essas palavras, tentamos dar uma borda, uma nomeação a alguma coisa que *ex-siste* ao sujeito. O objeto *a* não faz parte de nosso mundo sensível, não pertence ao mundo da materialidade; no entanto, um objeto de nosso mundo empírico, ao satisfazer a pulsão, mesmo que parcialmente, pode causar desejo ou provocar angústia, pode ser pensado como fazendo semblante de objeto *a*, produzindo efeitos de real (Quinet, 2012). Assim, nunca o (re)encontramos, a não ser a seus substitutos fugazes, como “o eco do que foi perdido sem nunca ter existido” (Quinet, 2012, p. 23). Em outros termos, o objeto *a* aponta, por um lado, para a condição do objeto como causa de desejo, mas, por outro, para o sujeito, na medida em que reduzido à condição de objeto. Esse objeto move o sujeito em busca de um ideal do qual ele não tem consciência, pois o que é buscado é sempre obscuro – o obscuro objeto do desejo –, marcando um traço de reconhecimento do sujeito em um mais além, em um desconhecido constituinte (Marsillac & Sousa, 2017). Ao

entendermos o olhar como objeto *a*, supomos que as representações podem ser rasgadas, cortadas, evidenciando um “mais além” que o olhar comporta.

Neste ponto, vale lembrar da função da mancha proposta por Lacan (2008c) como aquilo que marcaria, no visto, a preexistência de um “dado-a-ver”. Essa função introduz um ponto cego no objeto que a visão procura e que está situado no quadro. A partir desse ponto, o sujeito vê o quadro e percebe que é olhado por ele. Isso nos remete à noção de *punctum* proposta por Barthes (2018), a qual designa um elemento que parte da cena como uma flecha de modo a transpassar o espectador. Em outras palavras, seria um elemento que existe em contraposição ao *studium*, o qual seria “da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’” (Barthes, 2018, p. 29). Logo, entendemos que imagens investidas somente do *studium* podem agradar ou desagradar, não tendo outra função. O *punctum* operaria em outra ordem, isto é, ele concerne àquilo que não se pode apreender com a consciência, sendo uma picada, uma mancha, um corte, aquilo que “me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 2018, p. 29). Em outras palavras, toca em algo que diz do sujeito, cria um campo cego que possibilita lançar o desejo para além daquilo que a imagem dá a ver, podendo desmontar as ilusões do Eu.

Nesse sentido, o olhar como objeto *a* é o que não deixa ver, é o furo no campo visual, é a causa do desejo cinematográfico. Quando vemos a luz, não vemos os objetos; no entanto, é a luz que nos permite ver os objetos. Esse paradoxo, abordado por Quinet (2002), nos permite pensar para além do que o perceptível dos olhos comporta. Isso porque, se levarmos em conta o que ilumina o “vazio iluminado”, perceberemos que não está do lado do sujeito, nem do objeto, mas entre os dois, organizando o campo perceptivo. Entretanto, para tornar possível a visão, a luz precisa deixar de ser vista.

Ao irromper como objeto, o olhar dá notícias do mundo invisível que pertence à ordem do real. Logo, seria a partir de uma queda, de uma “falha” no imaginário, que entraria em cena o “lapso de imagem” proposto por França (1997), um acontecimento psíquico que revela a inquietante estranheza que aponta para o desejo inconsciente. Dessa forma, o lapso de imagem seria um efeito dos mecanismos inconscientes no campo do imaginário, efeito

esse que causaria a nudez das imagens que dão sustentação aos objetos de desejo, fazendo emergir um vazio angustiante pela ausência de forma, revelando o olhar como objeto. Essa queda, em sua dimensão mortífera, aponta para uma possibilidade de esvanecimento do Eu, “destituição narcísica diante de uma ruptura do aprisionamento imaginário, relativo à onipotência do eu” (França, 1997, p. 84), rompendo “com a miséria do mesmo e com o reconhecimento de si num espelho congelado” (Gonçalves, 2010, p. 34).

Nessa perspectiva, podemos pensar que o real seria o suporte da simbolização. Para que as coisas tenham sentido, este deve ser confirmado por um pedaço de real, que pode ser tomado como signo e, desse modo, presentificar a ausência da coisa. De acordo com Guimarães (2006), por meio do signo o real se conforma ao apelo do significante e ressoa como uma comemoração do silêncio do vazio que se torna recriado. Assim, a obra desperta a produção de sentido, “especta-a-dor” (Guimarães, 2006, p. 103), já que possibilita que o sujeito se defronte com o real naquilo que ele tem de invisível e inominável. Portanto, pelo corte na imagem, o cinema nos coloca em frente ao vazio ocupável pelo objeto *a*, com o qual um filme pode nos confrontar e no qual contemplamos o reflexo de nossa condição de não-ser.

### **Considerações finais**

Depois desse percurso pelo campo da estética, podemos sustentar que, assim como esse conceito ganha tons distintos no decorrer do tempo, em psicanálise não é diferente. A partir da noção de uma estética infamiliar, Freud possibilitou que pensássemos a respeito dos afetos pela via da angústia. Nesse sentido, a estética não seria mais uma “teoria do Belo”, mas um conceito muito mais amplo, que também abarca aquilo que toca o campo do indizível e, portanto, faz alusão à pulsão de morte. É por essa via que França (1997) pressupõe uma “estética do desejo” que colocaria em movimento o desejo que move o sujeito a partir do equívoco provocado pelo Belo.

No entanto, para Regnault (2001), ao falarmos de estética e Psicanálise, fazemos menção ao vazio. Não é acaso que, de acordo com esse psicanalista, as artes ganhariam

forma “em torno do vazio”. Para esse autor, poderíamos pensar as artes em Lacan a partir do vazio, desenvolvido no *Seminário 7*, e da anamorfose, desenvolvido no *Seminário 11*. Esse último conceito diz respeito ao engano, ao *trompe-l'oeil* que a imagem comporta. Esse engano, em suas distorções, coloca em cena o olhar como objeto *a*, sendo o cinema um meio privilegiado de fazer emergir a pulsão escópica.

Esse olhar, a partir do corte nas imagens, dá suporte à nossa hipótese de que a estética em Psicanálise, seja uma estética do desejo, seja uma estética do vazio, só seria possível pela via do estranhamento, da queda do Belo reconfortante diante do mortífero da vida. É nesse sentido que o olhar como objeto *a* exerce essa função: ao irromper, fazendo um corte na imagem, produz uma fenda por onde é possível entrever a morte. Com isso, a experiência estética ganha vida, evidenciando os paradoxos de nossa condição de não-ser.

## Referências

- Barthes, R. (2018). *A câmara clara: notas sobre a fotografia* (7a ed., J. C. Guimarães, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética* (J. Reuter, Trad.). México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Chaves, E. (2019). Perder-se em algo que parece plano. In S. Freud. *O infamiliar; seguido de O homem de areia de E. T. A. Hoffmann* (pp. 159-172, E. Chaves, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha* (2a ed., P. Neves, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- França, M. I. (1997). *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Frayze-Pereira, J. A. (2010). *Arte, dor: inquietudes entre estética e Psicanálise* (2a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freud, S. (1992). *La interpretación de los sueños*. In S. Freud. *Obras completas* (2a ed., Vol. 4 e 5, J. L. Etcheverry, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1900).

- Freud, S. (1996). Correspondence. In E. Falzeder & E. Brabant (Orgs.). *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi*, volume 2, 1914–1919 (pp. 1–380, P. T. Hoffer, Trad.). Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (2015). O Moisés, de Michelangelo. In S. Freud. *Arte, literatura e os artistas* (pp. 183–219, E. Chaves, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (2019). O infamiliar. In S. Freud. *O infamiliar; seguido de O homem de areia de E. T. A. Hoffmann* (pp. 27–125, E. Chaves, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1919).
- Gonçalves, C. S. (2010). Prefácio à 2ª edição: o perspectivismo como estilo. In J. A. Frayze-Pereira. *Arte, dor: inquietudes entre estética e Psicanálise* (2a ed., pp. 21–34). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Greuel, M. V. (1994). Da “teoria do belo” à “estética dos sentidos”: reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. *Anuário de literatura*, 2, pp.147–155.
- Guimarães, D. M. (2006). *Vazio iluminado: o olhar dos olhares* (2a ed.). Rio de Janeiro: Garamond.
- Lacan, J. (2008a). *O Seminário, livro 7: a ética da Psicanálise: 1959–1960* (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008b). *O Seminário, livro 14: a lógica do fantasma (1966–1967)*. Publicação não comercial exclusiva para os membros do Centro de Estudos Freudianos de Recife.
- Lacan, J. (2008c). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise – 1964* (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Leenhardt, J. (2010). Inquietantes inquietudes. In J. A. Frayze-Pereira. *Arte, dor: inquietudes entre estética e Psicanálise* (2a ed., pp. 15–20). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lima, V. M., & Vorcaro, A. M. R. (2017). O estranho como categoria política: Psicanálise, teoria queer e as experiências de indeterminação. *Psicologia em Estudo*, 22(3), 473–484. Doi: <https://doi.org/10.4025/psicoestud.v22i3.37026>.

- Marsillac, A. L. M., & Sousa, E. L. A. (2017). Conexões: transformações do objeto da arte. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 20(2), 321–335. Doi: <https://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002003>.
- Marsillac, A. L. M., Bloss, G. M., & Mattiazzi, T. (2019). Da clínica à cultura: desdobramentos da pesquisa entre Psicanálise e Arte. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 19(3), 787–808. Doi: <https://doi.org/10.12957/epp.2019.46918>.
- Mezan, R. (1996). Viena e as origens da Psicanálise. In M. Perestrello (Org.). *A formação cultural de Freud* (pp. 73–105). Rio de Janeiro: Imago.
- Mukařovský, J. (1988). *Escritos sobre estética e semiótica da arte* (M. Ruas, Trad.). Lisboa: Estampa.
- Quinet, A. (1997). O olhar como um objeto. In R. Feldstein, B. Fink & M. Jaanus (Orgs.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (pp. 155–163). Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2012). *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Regnault, F. (2001). *Em torno do vazio: a arte à luz da Psicanálise* (V. A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Rivera, T. (2005). *Arte e Psicanálise* (2a ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Rocha, G. M., & Iannini, G. (2019). O infamiliar, mais além do sublime. In S. Freud. *O infamiliar; seguido de O homem de areia de E. T. A. Hoffman* (pp. 173–198, E. Chaves, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Weinmann, A. O., & Ezequiel, V. S. (2015). Encontros sinistros: uma análise do filme *Cisne negro*. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 67(2), 91–104.

Recebido em: 6/4/2020

Aprovado em: 13/4/2021