



PSICANÁLISE & BARROCO

EM REVISTA

Rio de Janeiro | Volume 23 | Número 1 | 2025

ISSN: 1679-9887



PSICANÁLISE
&
BARROCO

EM REVISTA

PSICANÁLISE & BARROCO EM REVISTA

Ano 23, Número 01

Edição de 2025

Rio de Janeiro, RJ

ISSN 1679-9887

E-MAIL

psicanalise.barroco@gmail.com

SITE

<http://www.seer.unirio.br/psicanalise-barroco>

Endereço para correspondência:

Mail address

Dirección postal

Adresse postale

Av. Pasteur, 458

Prédio do CCH, sala 415

Urca

Rio de Janeiro – RJ

CEP 22290-255

Copyright © Psicanálise & Barroco em Revista

2025

Todos os direitos reservados



Departamento de Fundamentos da Educação – DFE

Projeto de Extensão: *Enredando saberes, impasses da prática*

EXPEDIENTE

EDITORA GERAL

Lucia Maria de Freitas Perez

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

EDITORA COLABORADORA

Denise Maurano Mello

Professora aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

GERENTE EDITORIAL

Thomas Speroni

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

CONSELHO EDITORIAL

Angela Coutinho, Universidade Santa Úrsula - RJ

Carlos Eduardo Leal Vianna Soares, FAMATH

Cláudia Braga de Andrade, UNIRIO

Cristina Monteiro Barbosa, UFRJ

Edson Luiz André de Souza, UFRGS

Eliana Yunes, PUC-RJ

Jean-Claude S. Soares, UFJF

Julio Cesar de Souza Tavares, UFF

Lucia Maria de Freitas Perez, UNIRIO

Luciano da Fonseca Elia, UERJ

Marco Antonio Coutinho Jorge, UERJ

Rita Maria Manso de Barros, UNIRIO

Rogério Lustosa Bastos, UFRJ

Sérgio Nasar David, UERJ

Sergio Paulo Rouanet, *in memoriam*

Sonia Alberti, UERJ

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Petros

Universidad Nacional de Tucumán/Ar

Andréa Martello

UNIRIO

Betty Bernardo Fuks

Universidade Veiga de Almeida-RJ

Claudia Braga de Andrade

UNIRIO

Jean-Michel Vivés

Université Nice Sophia-Antipolis/Fr

Luiz Eduardo Prado de Oliveira

Université Paris VII/Fr

Paola Mieli

School of Visual Arts New York City/EUA

Paolo Lollo

Corpo Freudiano Paris/Fr

Rita Maria Manso de Barros

UNIRIO

PARECERISTAS AD HOC

Alinne Nogueira Silva Coppus, UFRJ	Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, IBMR-RJ
Altair José dos Santos, UFG	Marcela Toledo França de Almeida, UFG e Wilfrid
Ana Vicentini de Azevedo, UFSCAR	Laurier University/Ca
Andrea Bieri, UNIRIO	Maria das Graças Leite Villela Dias, UFSJ
Bruno Wagner D’Almeida de Souza Santana, PUC-RJ	Mariângela Máximo Dias, UERJ
Clarice Padilla Gatto, FIOCRUZ	Marlen de Martinho, FURG
Claudia Bodin, Université Paris VII/Fr	Marlise Eugenie D'Icarahy, TJ-RJ
Daniel Senos, PUC-RJ	Maurício Eugênio Maliska, UNISUL
Daniela Scheinkman Chatelard, UnB	Maysa Puccinelli, Université Nice Sophia-Antipolis/Fr
Ecio Pisetta, UNIRIO	Miguel Angel de Barrenechea, UNIRIO
Elizabeth Cristina Landi, UFG	Nadiá de Paulo Ferreira, UERJ
Felipe de Oliveira Castelo Branco, UFF	Orlando Soeiro Cruxên, UFC
Fernanda Samico, UERJ	Renato Palma, UERJ
Hélia Freitas, UERJ	Rodolfo Petrônio, UNIRIO
Josaida de Oliveira Gondar, UNIRIO	Rosana Coelho, UERJ
Julio Cesar Nicodemos, UERJ	Rosane Ramalho, PUC-RS
Laéria Fontenele, UFC	Sandra Edler, SPID
Lauro Barbosa, UNIFESSPA	Sonia Leite, CPRJ
Leonardo Miranda, UERJ e Centro Universitário Celso Lisboa	Tereza Calomeni, UFF
Luciano Lima de Oliveira, UFC	Valéria Wilke, UNIRIO
Luciana Marques, UERJ	Vivian Martins Ligeiro, UERJ
	Walter Hohan, UNIRIO
	Zinda Maria Carvalho de Vasconcellos, UERJ

Equipe Técnica

<u>Plataforma:</u> Setor de Informação Digital Biblioteca Central da UNIRIO	<u>Revisão:</u> Prof. Dr. Lauro Barbosa, UNIRIO e Ana Leo	<u>Redes sociais:</u> Rhyanne Louback
---	---	--

PSICANÁLISE & BARROCO EM REVISTA

Ano 23, Número 01

Edição de junho de 2025

SUMÁRIO

Editorial7

Lucia Maria de Freitas Perez, Denise Maurano Mello

SEÇÃO TEMÁTICA

Retrato de Helmut Newton enquanto encenador, ou O olho do desejo.....18

Jean-Michel Vivès

Estéticas da Ansiedade: um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 199030

Henrique Grimaldi Figueredo

Adeus, mistérios. Arte, sexo e o saber sem corpo da inteligência artificial63

Tarcisio Greggio

ARTIGOS

A negação da morte e o negacionismo na pandemia de Covid-1974

Priscila Cristina Gomes Drumond Silveira e Monah Winograd

Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana.....98

Vitória Costa Fernandes e Altair José dos Santos

A estética do infamiliar na fotografia de Sebastião Salgado	120
---	-----

Ana Léo

Do sintoma ao <i>sinthome</i> : suas implicações para a psicopatologia psicanalítica	142
--	-----

Renato Jesus Aparecido de Praga Palma

ENSAIOS

Gozos cruéis – desejar o impossível para além de uma soberana crueldade.....	155
--	-----

Glaucia Peixoto Dunley

RESENHAS

“O que é habitar? Clínica psicanalítica e criação artística”, de Frédéric Vinot.....	166
--	-----

Ariana Lucero

TESES E DISSERTAÇÕES

Modelos de doença e sofrimento: como a medicina de família e comunidade pensa a dimensão da subjetividade?	172
--	-----

Danielle Cristina Perini

A psicopatologia freudiana não existe: interações da clínica e da teoria na constituição dos modelos psicopatológicos na obra de Sigmund Freud.....	174
---	-----

Renato Jesus Aparecido de Praga Palma

Editorial

Éditorial

LUCIA MARIA DE FREITAS PEREZ

DENISE MAURANO MELLO

Esta é uma opinião editorial. É verdade que os novos tempos nos trazem muitos desafios. Vocês podem argumentar que sempre foi assim: a cada tempo, o desafio que lhe é pertinente. Sim, porém, por vezes, o tamanho, a desproporção de forças que se apresentam tornam mais brutal a empreitada de enfrentamento do desafio. No caso, estamos nos referindo, especificamente, aos ataques que a psicanálise vem sofrendo, na tentativa de sua aniquilação pela máquina devoradora capitalista, que, em tempos de neoliberalismo, ganha configurações feudais.

Podemos explicar. Há muito, a psicanálise inventada por Freud, por sua pertinência, e eficácia consolidada ao longo desses últimos 125 anos, ganhou o mundo, configurando-se como um método de investigação de mecanismos inconscientes que, por consequência traz efeitos terapêuticos. Pela estratégia da fala, em livre associação, o que traz sofrimento ao sujeito pode ganhar vias de expressão e elaboração, possibilitando certas mudanças de posicionamento subjetivo que podem abrir novas perspectivas para o sujeito em seu modo de estar na vida.

Para conduzir um tratamento dessa natureza, a formação do psicanalista revela-se como algo bastante complexo e singular. Não podendo, de modo algum, reduzir-se a cumprimentos protocolares de currículo, manuais de conduta, aquisição de performances, desempenho de papéis, ou aconselhamentos de natureza religiosa, ou ideológica.

Porém, sobretudo depois da pandemia do coronavírus, na qual a angústia da população, a violência dos muitos lutos, o isolamento social, fizeram aflorar dores

radicais, que, de modo algum, poderiam ser sanadas com condicionamentos operantes, ou medicalizações psicotrópicas, a psicanálise entrou, ou voltou à crista da onda.

Nesse momento, ela, que já vinha sendo assediada — primeiro por grupos religiosos que pretendiam sua regulamentação pelo Estado, a fim de dominarem esse campo, e também por muitos cursinhos, que propagando facilidades nas transições de carreira, colocavam a psicanálise como o jardim do Éden do ganho fácil —, passou a ser alvo de ataques de lobbies de grandes empresas de educação.

Nessa perspectiva, o cenário que já não era fácil, tanto que há 25 anos atrás, levou as reconhecidas escolas de psicanálise brasileiras, a se unirem como Movimento Articulação das Entidades Psicanalíticas do Brasil, a fim de lutarem contra essas apropriações indébitas da causa psicanalítica, obtendo inclusive vitórias importantes ao longo desse tempo, vê-se agora confrontado com uma situação ainda mais dramática.

Recentemente, cerca de 11 Universidades, propuseram e colocaram em andamento (Fonte: e-MEC), cursos de Graduação em Psicanálise na modalidade de ensino a distância, prometendo que tais cursos formariam pessoas prontas para trabalharem como psicanalistas, atuando na área de Saúde Mental. Até 2025, as vagas oferecidas, já somavam mais de 20 mil (idem), e eles já tinham uma primeira turma em vias de conclusão, faltando apenas o reconhecimento do MEC, para que **a ideia de que um diploma formal bastasse para formar um psicanalista se efetivasse equivocadamente com o aval do Estado.**

Dentro dessa situação dramática, nossa colega Vera Saleme de Vitória-ES, conseguiu sensibilizar o deputado Paulo Folleto (PSB), da comissão de Saúde, a solicitar uma Audiência Pública para discutir tais Graduações em Psicanálise. Nesse evento que aconteceu no dia 18 de setembro deste ano, cerca das 120 Escolas de Psicanálise, que compõem o Movimento, compareceram em peso. Nela, sete psicanalistas foram chamados a expor para o público o despautério dessa proposição das graduações que ignoram os fundamentos e requisitos necessários à formação de um analista. Discursaram Vera Saleme, Christian Dunker, Fernanda Costa Moura, Luciano Elia, Marcus André Viera, Wilson Amendoeira e Denise Maurano. Se pronunciaram também os deputados Glauber Braga (PSOL) e Tarcísio de Freitas (PSOL), além do assessor da deputada Katarina Feitosa (PSD), Pedro Rochadel estar presente também apoiando nossa causa. Também esteve presente Daniel Ximenez como representante do MEC, e a voz solitária do vice-reitor da UNINTER, que foi a primeira universidade que propôs o curso de

graduação em psicanálise. Representantes do Conselho de Psicologia também se pronunciaram, e a palavra circulou, evidenciando de maneira cabal o apoio à causa do Movimento Articulação que é a defesa da Psicanálise frente a tentativas equivocadas ou nefastas de regulamentação desse ofício.

Esta Audiência que pode ser assistida no Youtube no link <<https://www.youtube.com/watch?v=89G6Y7bJWFc>> obteve, imediatamente ao seu ocorrido, mais de 50.000 visualizações, o que mostra muito bem a relevância e a gravidade do que está sendo exposto.

Porém, essa causa está longe de ser ganha. A área da Saúde, sobretudo no que tange à Saúde Mental em nosso país está sendo alvo da fome voraz da fúria capitalista que, como bem disse o líder indígena Davi Kopenauer, transforma tudo em mercadoria. Habitamos a sociedade da mercadoria. Agora, querem tornar a Psicanálise, mais um produto nas prateleiras a ser consumido, e a consumir as pessoas com propagandas enganosas e, o que é pior, com o aval do Estado.

De modo a tornar mais acessível ao nosso leitor o clima desse evento, optamos por apresentar no Editorial desse volume de *Psicanálise e Barroco em Revista*, o texto, na íntegra, da fala de Denise Maurano, uma das editoras desse periódico, nessa Audiência Pública.

Em seguida ao texto dessa fala, anexaremos o exitoso resultado obtido a partir dessa iniciativa, configurando, mais uma vez, desse movimento de resistência que é o Movimento Articulação das Entidades Psicanalíticas do Brasil. O trabalho das Comissões que atuaram junto ao MEC foi também decisivo para o sucesso dessa empreitada. Sabemos que essa luta está longe de ter fim, porém, agora é tempo de celebrar os avanços obtidos a partir do esforço conjunto.

Prezados Srs. parlamentares, agentes públicos e cidadãos em geral,

Como meus colegas bem argumentaram, a psicanálise, por sua própria natureza e em coerência com os princípios que sustenta desde sua invenção por Freud, traz um saber que não se amolda ao conhecimento acumulativo, disciplinar, requerido pela universidade. Toda a teoria que se pode aprender nas aulas e nos livros de nada adianta para formar um clínico se não se articular com a experiência vivencial de um processo de tratamento psicanalítico do candidato a analista. Esse

tratamento não é protocolar, não tem tempo previsto, não serve para cumprir créditos, mas para que o sujeito na lida com o seu próprio sofrimento, possa confirmar ou não sua vocação para sustentar a função de analista para outrem. Da mesma maneira, a supervisão de caso, não serve à correção de condutas, ou estabelecimento de crivos do que é certo ou errado, mas para facilitar a conexão do analista principiante com o que ele escuta de seu analisante, e dele mesmo, quando o escuta, buscando situar as possíveis resistências que podem estar interferindo nessa escuta, que é sempre uma escuta, não propriamente do que se evidencia, mas do que comparece nas entrelinhas, revelando algo do desejo inconsciente que está trazendo conflito e impasses. Por isso, manter o rigor desse ofício nos cobra não apenas o que podemos saber, mas o que somos. E “ser” não é regulamentável

É no trabalho artesanal que há mais de 100 anos as escolas de psicanálise, sem fins lucrativos, cuidam da formação de analistas através de ações integradas. Suas mensalidades não são caras e trabalhamos para ampliar a acessibilidade às análises. Não há espaço para massificação porque trabalhamos com o que somos, e o tempo que percorremos para isso não é programático, porque nossa formação é permanente. Quem quer facilidades e rapidez deve correr da psicanálise.

Lidamos com o lado da vida que obedece a lógica do inconsciente que é outra em relação à consciência e escapa à regulamentação. Não porque não gostaríamos de ter garantias, certificações, mas porque os conflitos, a loucura, as obsessões, as fobias, as somatizações, a depressão, o desespero, abrem-se para o que, na vida, escapa ao controle, não cede à consciência e escancara que o real não é o ideal. Nos preparamos subjetivamente para acolher nosso próprio desamparo humano, nosso dessasseguramento, não para negá-lo, mas para podermos lidar com ele, escutar o que ele nos ensina sobre o valor da vida, apesar de tudo. Esse preparo não admite falsas ilusões de certificações, pelo contrário. Existem muitos modos da cultura lidar com o desamparo: religião, ciência, arte... A psicanálise é um deles, e não deve ser confundida com outros. Outras estratégias têm outros espaços e devem ganhar outros nomes e não fazerem uso inadequado do termo “psicanálise”.

Agora, imaginem os senhores, se esses cursos de graduação em Psicanálise ganharem o aval do Estado? Em breve, já serão cerca de 21.400 ditos psicanalistas jogados no mercado, todos os anos, prontos para receberem em seus consultórios ou nos hospitais, empresas, ou onde for, receberem lá, os senhores mesmos, ou seus filhos, suas filhas, suas mães, seus pais, seus esposos, suas esposas, seus entes queridos, que, por uma circunstância da vida, vierem a cair em sofrimento, e nesses momentos de extrema vulnerabilidade se verem expostos a intervenções de pessoas

que — sem terem seguido o tripé da formação do analista, que implica em tratamento psicanalítico pessoal, supervisão do trabalho clínico e estudo continuado —, ainda que tenham boa vontade, possam ofertar um manejo equivocado, induzir decisões desastrosas, piorar estados sintomáticos, ainda que sem querer, promover dependências abusivas, ou mesmo não intervir adequadamente diante de um risco de um suicídio.

E tudo isso se agrava ainda mais com essa profusão de propostas de ensino a distância, os tais EAD. Na crise civilizatória na qual nos encontramos, é hora de promovermos menos vínculos efetivos? Sobretudo para lidar com saúde mental? É hora de abusarmos das telas, dos contatos à distância? Se a questão é ampliar acessos massificadamente, vamos então apelar a Inteligência Artificial. Todos terão seu terapeuta de bolso. Aliás, no dia 20 de agosto, mês passado, o jornal O Globo publicou sobre a dedicação que a jovem Sophie empregava em suas conversas com um terapeuta de inteligência artificial chamado Harry. Isso veio à luz depois que a extrovertida e ousada Sophie, que nunca tinha manifestado nenhum transtorno, se matou inexplicavelmente, no auge dos seus 29 anos. Os registros, encontrados pelos pais desesperados, mostraram que Harry, muito sensato, a instruíra, aconselhava, sugerindo exercícios, bons hábitos, na maior boa vontade, e isso poupou Sophie de ter que se expor a alguém com preparo para escutar o que quer que seja, e até mesmo atrocidades, de modo a conduzir uma investigação sobre o desejo inconsciente que a movia. O pseudoterapeuta cibernético, apegado ao discurso consciente, privilegiava sua satisfação imediata, respondia prontamente, como é da natureza da IA, sem intervir efetivamente para mediar esse ato.

Recentemente, em 27 de agosto, o Plenário do Senado Federal, aprovou o Projeto de Lei contra a adultização das crianças, e reconheceu o papel crucial que a exposição às telas vem tendo sobre as crianças e os jovens cada vez mais condicionados e vulneráveis, a esses meios. Sabemos que os lugares mais evoluídos do mundo estão minimizando o furor cibernético sobretudo no campo da educação. E nós aqui vamos fazer o que? Vamos enquadrar cada vez mais nossos jovens nas telas?

Em abril desse ano, um decreto do MEC proibiu a oferta de cursos EAD em áreas sobretudo da Saúde, como Medicina e Psicologia. Isso se deu a partir da verificação da queda da qualidade do ensino nessa modalidade e do reconhecimento da importância da prática, do contato físico, do vínculo efetivo, sobretudo para os que lidam com a saúde. Então, o que explica essa profusão furiosa de cursos de graduação em psicanálise de escolas particulares que, curiosamente, classificando-

os na área de conhecimento Ciência Social e da Informação, se divulgam, entretanto, em seus sites, como habilitadores de profissionais na área de Saúde Mental? Será essa uma estratégia para não serem tocados por essa lei? E os senhores e senhoras agentes públicos e legisladores, dando suporte a isso, estarão dando suporte a que? Vamos validar que a sede neoliberal que transforma tudo em mercadoria faça isso também com a saúde mental? Vamos expor inúmeros jovens, na sua maioria de pouca renda, ansiosos por inserção no mercado, a essa falácia?

Denise Maurano

Instituição (IES)	Sigla	Vagas autorizadas	Data início funcionamento
UNIVERSIDADE POSITIVO	UP	500	01/02/2023
UNIVERSIDADE CIDADE DE SÃO PAULO	UNICID	2000	01/02/2023
CENTRO UNIVERSITÁRIO INTERNACIONAL	UNINTER	10000	14/02/2022
UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL	UNICSUL	2000	01/02/2023
CENTRO UNIVERSITÁRIO BRAZ CUBAS	-	2000	01/02/2023
CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIFATECIE	UNIFATECIE	1000	10/07/2023
CENTRO UNIVERSITÁRIO DA SERRA GAÚCHA	FSG	200	01/02/2023
UNIVERSIDADE DE FRANCA	UNIFRAN	500	01/02/2023
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE JOÃO PESSOA	UNIPÊ	200	01/02/2023
CENTRO UNIVERSITÁRIO CIDADE VERDE	UniCV	3000	01/04/2024

Tabela 1. Distribuição das Vagas Autorizadas e em Funcionamento. Fonte: e-MEC

Reproduzimos abaixo, na íntegra, a Nota Técnica do MEC, como efeito dos esclarecimentos que o Movimento Articulação conseguiu produzir:



Ministério da Educação

Nota Técnica nº 6/2025/DIREG/SERES/SERES

PROCESSO Nº 23000.054577/2025-01

INTERESSADO: SECRETARIA DE REGULAÇÃO DE SUPERVISÃO DA EDUCAÇÃO SUPERIOR

1. ASSUNTO

1.1. Análise da pertinência da denominação de curso de graduação em psicanálise.

2. REFERÊNCIAS

- 2.1. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB);
- 2.2. Decreto nº 9.235, de 15 de dezembro de 2017;
- 2.3. Portaria MEC nº 378 de 19 de maio de 2025;
- 2.4. Portaria MEC nº 21, de 21 de dezembro de 2017;
- 2.5. Parecer CNE/CES nº 204/2008 de 09 de outubro de 2008;
- 2.6. Requerimento nº 176/2025 – Comissão de Saúde da Câmara dos Deputados.

3. SUMÁRIO EXECUTIVO

3.1. A presente nota técnica apresenta o contexto de oferta do curso de graduação em psicanálise (experimental/inovador) no grau bacharelado e analisa a pertinência da denominação de curso de graduação em psicanálise de acordo com normativos e manifestações de especialistas.

4. ANÁLISE

4.1. A presente análise fundamenta-se em dados extraídos do sistema e-MEC, plataforma oficial do Ministério da Educação para registro e acompanhamento da oferta de cursos superiores no Brasil, além de normativos e manifestações de especialistas. O foco recai sobre o curso de graduação em Psicanálise, caracterizado como experimental, ofertado no grau de bacharelado. Será apresentado o contexto no âmbito da regulação da educação superior e posteriormente a análise sobre a pertinência de oferta de um curso de graduação denominado de psicanálise.

4.2. Legislação vigente

4.2.1. Conforme o art. 81 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB), é permitida a organização de cursos ou instituições de ensino experimentais.

4.2.2. O art. 42 do Decreto nº 9.235, de 15 de dezembro de 2017, estabelece que o processo de autorização de cursos de graduação será instruído com análise documental, avaliação externa in loco realizada pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) e decisão da Secretaria de Regulação e Supervisão da Educação Superior (Seres/MEC). O § 3º do mesmo artigo dispõe que os processos relativos a cursos experimentais e a cursos superiores de tecnologia considerarão suas especificidades, inclusive no que se refere à avaliação externa in loco e à análise documental.

4.2.3. O art. 44 do Decreto nº 9.235/2017 determina que a Seres/MEC procederá à análise dos documentos, sob os aspectos da regularidade formal e do mérito do pedido, podendo ao final:

[...]

III – deferir o pedido de autorização de curso, em caráter experimental, nos termos do art. 81 da LDB; ou

Nota Técnica 6 (6362248)

SEI 23000.054577/2025-01 / pg. 1

IV – indeferir o pedido de autorização do curso.

4.2.4. A Portaria nº 21, de 21 de dezembro de 2017, no item 7.2 do Anexo, estabelece que cada denominação de curso superior deve estar associada a uma Diretriz Curricular Nacional específica, quando existente, e a uma área de conhecimento que permita comparabilidade a partir de indicadores nacionais e internacionais.

4.2.5. O Ministério da Educação utiliza o Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior (e-MEC) e manuais de classificação, como a Classificação Internacional Normalizada da Educação – CINE Brasil, baseada na International Standard Classification of Education – Fields of Education and Training (ISCED-F) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), para categorizar e avaliar a adequação das propostas de cursos às áreas de conhecimento existentes.

4.2.6. A Portaria MEC nº 378 de 19 de maio de 2025 que trata sobre os formatos de oferta dos cursos superiores de graduação, dispõe no artigo 11 que os cursos experimentais devem ser ofertados nos formatos permitidos para a área correspondente da CINE Brasil.

4.2.7. No caso dos cursos superiores de tecnologia, a classificação como experimental é uma etapa de transição para sua inclusão no Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia (CNCST).

4.2.8. Em relação aos cursos superiores experimentais, no âmbito do bacharelado ou da licenciatura, cabe ao Ministério da Educação avaliar sua pertinência à luz das classificações de cursos, considerando aderência às áreas de conhecimento e repercussão na qualidade acadêmica e social.

4.2.9. Os cursos de graduação em Psicanálise atualmente ofertados ou pleiteados, na forma de bacharelado, enquadram-se na categoria de experimentais, uma vez que não estão associados a Diretriz Curricular Nacional específica.

4.2.10. O Parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE/CES) nº 204/2008 dispõe que as Instituições de Educação Superior devem se constituir e se organizar conforme a legislação vigente, adotando denominações que reflitam fielmente sua organização acadêmica, missão e objetivos, conforme estabelecido em seus instrumentos institucionais (PDI, PPI, Estatuto e Regimento). A denominação institucional não deve induzir a sociedade a interpretações equivocadas sobre sua natureza ou categoria administrativa, sendo responsabilidade dos órgãos competentes do Ministério da Educação verificar esses aspectos nos processos de credenciamento, recredenciamento ou alteração de denominação.

4.2.11. Analogamente, a denominação do curso de graduação em Psicanálise pode induzir a interpretações equivocadas por parte da sociedade e dos estudantes acerca do que constitui a formação psicanalítica e a atuação clínica, conforme alertado pelo Movimento Articulação das Entidades Psicanalíticas Brasileiras em participação em audiência pública realizada na Comissão de Saúde da Câmara dos Deputados, no dia 18 de setembro de 2025, para debater o tema da formação de psicanalistas.

4.3. Situação regulatória

4.3.1. Atualmente, existem três pedidos de autorização para cursos de Psicanálise protocolados no sistema e-MEC, totalizando 1.900 vagas.

4.3.2. Constam 13 cursos de Psicanálise autorizados no sistema e-MEC, com 29.700 vagas e 7.755 matrículas (Censo da Educação Superior 2024). Predominância da modalidade a distância e classificação na CINE Brasil – Área Geral: Ciências Sociais, Informação e Comunicação. Segue a relação por organização acadêmica:

- Faculdades: 1 curso presencial (100 vagas).
- Centros Universitários: 8 cursos EaD (informados no âmbito da autonomia).
- Universidades: 4 cursos EaD (todos autorizados em 2023).

4.3.3. Existem 10 processos de reconhecimento de cursos EaD em andamento: 1 em fase de

parecer final e 9 em fase de análise pela Secretaria (Despacho Saneador). Todos os cursos são cadastrados na CINE Brasil – Área Geral: Ciências Sociais, Informação e Comunicação.

4.3.4. Em síntese, o cenário atual revela uma expansão significativa da oferta de cursos de Psicanálise no sistema e-MEC, predominantemente na modalidade a distância, com 13 cursos autorizados, totalizando 29.700 vagas e 7.755 matrículas, conforme o Censo da Educação Superior de 2024. Dentre esses, 12 cursos são EaD e estão classificados na CINE Brasil – Área Geral: Ciências Sociais, Informação e Comunicação, enquanto apenas um curso presencial está vinculado à área de Saúde e Bem-Estar.

4.3.5. Além da oferta existente, há três pedidos de autorização em tramitação, somando 1.900 vagas, e 10 processos de reconhecimento de cursos EaD, dos quais nove estão em fase de análise pela Secretaria e um em parecer final.

4.4. **Análise do caso da Psicanálise**

4.4.1. Conforme o Requerimento nº 176/2025, que trata de audiência pública na Comissão de Saúde da Câmara dos Deputados, a prática clínica em saúde mental exige preparo ético e técnico rigoroso, sendo a formação inadequada um risco irreparável ao indivíduo que busca ajuda em momento de vulnerabilidade.

4.4.2. O Movimento Articulação das Entidades Psicanalíticas Brasileiras esclarece que a Psicanálise, criada há cerca de 125 anos por Sigmund Freud, adquiriu respeitabilidade internacional e é praticada em mais de 130 países. Trata-se fundamentalmente de um campo clínico e de pesquisa independente, não configurando ciência acadêmica nos moldes tradicionais de cursos de graduação.

4.4.3. O Movimento afirma que a formação de um psicanalista não se amolda a um curso de graduação, pois se constrói a partir de um percurso particular, alicerçado no próprio tratamento do postulante, que se submete a processo de análise com um psicanalista, além de dedicar-se ao constante questionamento da prática, em interlocução com psicanalistas mais experientes em trabalho de supervisão. O consenso internacional indica que essa formação deve ocorrer após a graduação, envolvendo longa experiência clínica, estudo supervisionado de casos e experiência pessoal em sessões de psicanálise. Em todo o mundo, são as instituições de psicanálise que regulam esse ofício, não sendo ofertado no modelo de cursos de graduação.

4.4.4. O Movimento afirma que a tentativa de adaptar a formação de psicanalista aos padrões de graduação não se coaduna com os princípios que historicamente regulam a organização e hierarquia dos saberes da psicanálise. A habilitação de graduados em psicanálise como aptos à prática clínica configura risco ético e técnico, com potenciais implicações iatrogênicas relacionadas à negligência, imprudência e imperícia.

4.4.5. A oferta massificada de cursos de graduação em Psicanálise pode gerar confusão regulatória, fragilizar a rede de atenção em saúde mental e expor pacientes a práticas inadequadas, comprometendo a segurança e a qualidade do cuidado.

4.4.6. A formação psicanalítica requer intenso processo formativo de experiência clínica presencial, impossível de ser substituído por aulas de graduação e padronizações acadêmicas. A investigação do inconsciente, central para a psicanálise, não é um procedimento acadêmico a nível de graduação, sobretudo em área tão sensível como a saúde mental.

4.4.7. O espaço da formação em psicanálise no Brasil encontra-se estruturado no âmbito de escolas, sociedades e associações de psicanálise espalhadas por todas as regiões, seguindo tradição histórica e internacional de autorregulação.

5. **CONCLUSÃO**

5.1. A expansão acelerada dos cursos de graduação em Psicanálise, reforça a necessidade de medidas para ajustar o escopo regulatório correto quanto à sua oferta e evitar riscos à segurança do cuidado em saúde mental.

5.2. A denominação “curso de graduação em Psicanálise” pode induzir a sociedade e estudantes a interpretações equivocadas sobre a formação psicanalítica e a atuação clínica, uma vez que

estes cursos não asseguram os requisitos formativos próprios da prática psicanalítica, e não se configuram como cursos da área da saúde. Em especial, no caso da oferta de graduação com a terminologia “psicanálise” torna-se muito relevante também a preocupação quanto ao impacto da formação na perspectiva da saúde mental da população brasileira.

5.3. A área da psicanálise segue uma tradição histórica e internacional de autorregulação, com intensa prática clínica, e com a formação ocorrendo após a graduação, portanto não é pertinente a oferta de curso experimental de graduação em psicanálise, motivo pelo qual faz-se necessária uma adaptação da denominação do curso para o que o mesmo seja informado devidamente à sociedade conforme o escopo de sua oferta.

5.4. Entende-se que por ser uma oferta experimental de graduação em psicanálise, não orientada por uma Diretriz Curricular Nacional específica, cabe ao Ministério da Educação a avaliação quanto à sua pertinência, à luz de classificações de cursos, considerando sua aderência a áreas de conhecimento, e repercussão social, especialmente no âmbito da saúde mental.

5.5. Orienta-se que em relação aos atuais pleiteantes e ofertantes do curso de graduação ora denominado de psicanálise, com vistas à regularidade regulatória, tenham uma adequação na nomenclatura do curso e seja especificada a sua área CINE de classificação.

5.6. Os cursos de graduação experimental de Psicanálise, em grau de bacharelado, ofertados no formato a distância, estão cadastrados no sistema e-MEC na CINE Brasil na Área Geral de ciências sociais, informação e comunicação; Áreas Específicas, Detalhada e Rótulo CINE: Programas abrang. ciências sociais, comunicação e informação em proc. de definição da classificação. E o único curso presencial cadastrado na CINE Brasil – Área Geral: Saúde e Bem-Estar; Área Específica, Área Detalhada e Rótulo: Programas interdisciplinares abrangendo saúde e bem-estar.

5.7. Como encaminhamento, sugere-se alteração da denominação do curso de graduação ora denominado de “Psicanálise” para “Estudos teóricos psicanalíticos e sociais”. Sugere-se, ainda, a vinculação do curso com esta nova nomenclatura exclusivamente à área geral CINE denominada de “Ciências Sociais, Comunicação e Informação”, e áreas Específicas, Detalhada e Rótulo CINE: Programas abrangência em ciências sociais, comunicação e informação em processo de definição da classificação.

5.8. Com esta nova denominação, e com a classificação na área CINE de “Ciências Sociais, Comunicação e Informação” determina-se que os cursos existentes ou futuros não devem estruturar seus conteúdos, nem divulgar em seus sítios institucionais, como se conferissem habilitação para o exercício da prática clínica.

5.9. Reiteramos que o curso que ora se denominará “Estudos teóricos psicanalíticos e sociais” seja exclusivamente direcionado para a abordagem teórica, conceitual e social da psicanálise, sem qualquer vinculação à formação para atuação clínica.

5.10. Sugere-se ampla divulgação do teor desta decisão.

À consideração superior.

DANIEL DE AQUINO XIMENES
Diretor de Regulação da Educação Superior

De acordo.

MARTA WENDEL ABRAMO

Secretária de Regulação e Supervisão da Educação Superior



Documento assinado eletronicamente por **Daniel de Aquino Ximenes, Diretor(a)**, em 15/12/2025, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento da Portaria nº 1.042/2015 do Ministério da Educação.



Documento assinado eletronicamente por **Marta Wendel Abramo, Secretário(a)**, em 18/12/2025, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento da Portaria nº 1.042/2015 do Ministério da Educação.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.mec.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6362248** e o código CRC **5CAB0627**.

Referência: Processo nº 23000.054577/2025-01

SEI nº 6362248

Seção Temática

PSICANÁLISE E ESTÉTICA

Retrato de Helmut Newton enquanto encenador, ou O olho do desejo

Portrait of Helmut Newton as a Mise-en-Scène Artist, or The Eye of Desire

Retrato de Helmut Newton como Director de Escena, o El Ojo del Deseo

Portrait de Helmut Newton en metteur en scène ou l'oeil du désir

JEAN-MICHEL VIVÈS

O artigo apresenta uma análise do trabalho de Helmut Newton construída a partir de uma cena vivida nos bastidores de um ensaio produzido pelo fotógrafo de moda. O autor argumenta que Newton seria mais um encenador, um *metteur en scène*, do que um fotógrafo, contexto em que o disparo fotográfico pode ser compreendido como a captura do ápice da *mise en scène*, de uma encenação cuidadosamente elaborada. Logo, as imagens fascinantes do universo newtoniano são igualmente perturbadoras porque capazes de levar o espectador a gozar de suas fantasias, como dizia Freud, mas sem poupá-lo da vergonha que acompanha tal fruição.

Palavras-chave: Helmut Newton. Olhar. Desejo.

Quando conheci Tarcisio Greggio pela primeira vez, na ocasião do início da coorientação de seu doutorado, ele contou uma anedota sobre Helmut Newton que me marcou bastante e que nunca esqueci; não sei muito bem por que essa história ganhou tamanha importância para mim. Eis um resumo dela¹: durante uma diária de trabalho numa ilha vulcânica, Newton, acompanhado de uma modelo, trava conhecimento com um diretor de cinema francês e seu roteirista húngaro, que estava acompanhado da esposa. O roteirista parecia visivelmente interessado pela modelo e Newton decide tentar uma experiência, como ele mesmo disse. Ou então, dizendo de forma mais lúdica, decide “entrar no jogo”. Assim, todas as noites, Newton ia pessoalmente escolher as roupas que usaria aquela que deveria ser o instrumento de seu experimento e triunfo. Segundo o relato de Newton, na

última noite antes de nossa partida, todos nós saímos para jantar. A modelo estava irresistível, o roteirista comendo-a com os olhos, a esposa assistindo tranquila e cuidadosamente. Eu estou fascinado com o resultado do experimento: a moda pode ser uma coisa superficial, mas aplicada *de uma certa maneira*², ela pode ser muito efetiva.

Não vou dar *spoiler* ao leitor e o deixarei descobrir, pela leitura do livro, o que aconteceu naquela última noite. Esta cena retornou frequentemente à minha memória ao longo do acompanhamento do doutorado de Tarcisio, sem que eu nunca tivesse dedicado tempo para compreender o porquê de ela ter se tornado, para mim, uma espécie de “melodia obsedante” (VIVES, 2018). O presente prefácio é a oportunidade que Tarcisio Greggio me dá para, enfim, tentar responder a essa questão, bem como para dialogar com o trabalho apaixonante que ele nos oferece.

Se eu gosto da obra de Newton? Acho difícil responder a essa pergunta. As fotos de Newton não me deixam indiferente – poderia ser de outra forma? –, mas elas me convocam mais do que agradam. Sou mais um admirador do que apreciador de sua obra. A coorientação da tese de Tarcisio Greggio e seu entusiasmo pela obra do fotógrafo me levaram a frequentar diversos livros consagrados a seu trabalho; ao longo desse convívio, meu sentimento sempre foi ambíguo: é difícil não ficar *impressionado* por sua criação, ainda que isso não aconteça sem um prazer misturado com perturbação. Se, como lembra

¹ O leitor poderá encontrar a narrativa exata da situação nas palavras do próprio Newton em Greggio (2024, p. 199-201).

² O grifo é meu.

Tarcisio Greggio, Freud (1908, p. 64) acredita que o artista consegue, graças à beleza de sua obra, velar o horror da fantasia inconsciente para trazê-la à luz de uma forma aceitável que permite a cada um gozar delas “sem censura e vergonha”, a coisa não funciona assim para Helmut Newton. O fotógrafo mal e mal nos poupa da vergonha relacionada com o gozo de nossas fantasias. Aliás, ao expô-las por vezes cruamente, mesmo que por uma magnífica e cuidadosa *mise en scène*, ele parece nos dizer: “Você quis ver, né? Então olhe!”

A cisão do olho e do olhar, portanto, se impõe. Essa cisão é sustentada por uma arte consumada de construção que torna – para além do tema tratado – as fotografias de Newton imediatamente reconhecíveis. Sua obra sempre testemunha uma sagaz *mise en scène*, não somente pela arte do enquadramento, mas também por uma arte da encenação. Newton captura um (talvez o) momento de uma história e, com isso, joga com a dimensão do tempo numa forma de arte em que poderíamos achar isso impossível. Encontramos aqui o *punctum* descrito por Roland Barthes em *A câmara clara*. O *punctum*, diz Barthes (1984), é “o que me espeta”, ou seja, o que me fere. É um suplemento que recebo na cara e que provoca uma desinstalação egoica. Um abalo que põe em xeque: saber, cultura e códigos de decoro. A foto não é mais somente o registro anedótico de um instante, mas o que olha para o sujeito ali onde ele acreditava ver uma fotografia. Da mesma forma que Lacan (1988, p. 94) propunha que nós podíamos ser olhados pelo reflexo de luz numa lata de sardinhas, Helmut Newton nos mostra que é possível ser *revelado* por uma fotografia quando esta coloca em cena, *de uma certa maneira*, para retomar as palavras de Newton, um momento específico.

À sua maneira, os gregos já conheciam o *punctum*, que chamavam de *Kairós*. Eles o representavam com os traços de um jovem deus alado que era preciso agarrar quando passava: o momento oportuno. O fotógrafo se encontra um pouco nessa mesma posição. É preciso que ele encontre o bom momento, o *Kairós* do desejo. Helmut Newton é um caçador de *Kairós*. Essa hipótese lança uma nova luz sobre o interesse, senão a admiração, que Newton dizia ter pelo trabalho dos *paparazzi*. O que estes fazem de modo algum é uma obra artística, mas a captura de um instante de vida para oferecê-lo à voracidade de *voyeurs* famintos. Eles são os campeões do momento preciso. Tal dimensão contingente, à qual Lacan (1985, p. 127) associava a fórmula “cessa de não se escrever”, é o que poderíamos chamar de arte da escansão na fotografia.

A esta prática da escansão, Helmut Newton acrescenta uma outra dimensão, que os gregos chamaram de *Aion*: o tempo como emergência, o tempo do instante sempre renascente. Deleuze (2007, p. 169), que retomou essa noção, opondo-a ao *Cronos*, tempo da sucessão dos eventos, a definiu como a irrupção de momentos fortes e criativos que se situam fora do tempo histórico e que deixam apenas traços. O *Aion* “insiste”, tornando-se, portanto, “o que não cessa de não se escrever”, para retomar as palavras de Lacan. Helmut Newton se impõe, portanto, como o fotógrafo da contingência – daquilo que, do real, pode ser assimilado ao simbólico, dando origem a uma fotografia – e do impossível – do que escapa a todo poder de simbolização e vem “enigmatizar” a fotografia.

Hoje, minha proposição é a seguinte: Newton seria mais um encenador, um *metteur en scène*, do que um fotógrafo. A captura fotográfica parece ser apenas a captura do ápice da *mise en scène*, de uma encenação perspicazmente elaborada. É isso o que a experiência levada a cabo por Newton na ilha vulcânica nos permite compreender; talvez tenha sido por isso que ela imediatamente adquiriu para mim, que sou sensível às artes da cena, uma importância de primeiro plano. Essa cena específica testemunharia e seria uma das chaves que nos permitiria nos aproximarmos da singularidade da arte newtoniana: a captura dos olhares pela suspensão de uma ação em que uma mulher é exposta e onde se compõe uma imagem em que *Aion*, *Kairós* e *Cronos* se articulam.

Eis minha hipótese: as fotografias de Newton, que são bastante compostas – ou, diria melhor, (com)posadas – como recorda Tarcisio Greggio, são instantâneos, imagens congeladas de uma encenação maior que a anedota envolvendo a modelo e o roteirista húngaro revelaria. Dessa forma, Newton seria menos um fotógrafo de moda do que um fotógrafo do *set* onde se desenrola, não repetitivamente, como é o caso da perversão, mas de maneira sem cessar re-nascente, como sempre é o caso para um artista, a cena *princeps* cujo canevas³ seria: “*posta em cena por um homem* (aqui, Helmut Newton), *uma mulher se expõe*⁴ (sex-põe, sex-posa)”.

Podemos reconhecer aqui a estrutura da fantasia inconsciente tal como Freud (1996) a abordou em 1919, e que foi retomada por Lacan ao longo de seus seminários, e

³ A este respeito, ver Vives (2022, p. 11).

⁴ Essa estrutura é tão forte que o estilo newtoniano pode ser facilmente reconhecível, até imitado. Assim, recentemente (2024), a campanha de publicidade de uma marca de trajes de banho masculinos propõe a seguinte imagem: um homem em traje de banho, estirado à beira de uma piscina, segura os tornozelos de uma mulher de salto alto, de quem só vemos as pernas nuas. Os pés da mulher estão posicionados de um lado e do outro da cabeça do homem, de tal maneira que o olhar dele está direcionado para o sexo feminino fora do campo. A imagem é claramente inspirada em Newton.

que teria a seguinte forma: “Uma mulher é exposta”. Se aceitamos a hipótese de que a fantasia newtoniana se aproxima de “Uma mulher é exposta”, na experiência que levou a cabo na ilha, o fotógrafo experimenta em uma “outra cena”, não mais aquela da fantasia, mas a da realidade, o poder de sua fantasia quando essa é “posta em jogo”. Trata-se de encher os olhos do roteirista para se fazer senhor do que é visto e fazer surgir o objeto olhar em sua dimensão real. Aqui, a modelo é apenas a deliciosa isca oferecida à devoração escópica do roteirista⁵. Devorar com os olhos evita ter que fazê-lo realmente, como por vezes acontece. “O real”, nos diz Lacan (2023, p. 20), “é importante distingui-lo da realidade humana. Ele sempre só é entrevisto – entrevisto quando a máscara, que é a da fantasia, vacila”.

Mantenhamos em mente essa indicação preciosa: a fantasia é uma máscara; quando ela vacila, o real é entrevisto. Que real Newton permite presentificar e velar a partir de sua encenação na ilha?

Para tentar compreender, retomemos os protagonistas do experimento conduzido por Newton. O diretor francês rapidamente some da narrativa. Mas, afinal, isso não é o normal? Não seria ele mesmo um encenador de olhares? A arte de Newton não lhe é completamente estranha e ele conhece bem sua potência. Restam: a modelo suporte da experiência, “tranquila, mas não desinteressada”; Newton, o experimentador, “ficando cada vez mais interessado no seu experimento de moda”; o roteirista, objeto da experiência e... sua esposa, de quem não podemos esquecer, “assistindo tranquila e cuidadosamente”. Que faz Newton uma vez que percebeu o interesse do roteirista pela modelo? “Toda noite, antes do jantar, eu mesmo vestia a modelo. Eu escolhia suas roupas cuidadosamente, fazendo-a parecer mais *daring and risqué* à medida que a semana passava”. Newton lança a carta da mascarada e se faz senhor dela. Onde normalmente ele fotografaria o resultado de uma mascarada organizada por um outro (o estilista), aqui, ele se faz promotor dela. Tudo isso, visivelmente, com um talento e um prazer não dissimulado. Para compreender o que está em jogo aqui, parece-me útil retomar a proposição de Lacan no *Seminário 11*:

[...] pode-se dizer mesmo que o ideal viril e o ideal feminino são figurados no psiquismo por outra coisa que não essa oposição atividade-passividade [...]. Eles saem propriamente de um termo que não fui eu que introduzi, mas com que uma psicanalista rotulou a atitude sexual

⁵ O duplo sentido que “comer” recebeu no português do Brasil serve bastante aqui à minha demonstração.

feminina – é a mascarada. A mascarada não é o que entra em jogo na ostentação necessária, no nível dos animais, ao acasalamento, bem como o enfeite se revela aí, geralmente, do lado do macho. A mascarada tem um outro sentido no domínio humano, é precisamente de funcionar no nível não mais imaginário, mas simbólico (LACAN, 1988, p. 182-183).

É a uma psicanalista inglesa, Joan Riviere (1994, p. 203), que devemos a articulação entre a feminilidade e a mascarada. Em seu texto de 1929, *A feminilidade como mascarada*, ela escreve: “O leitor pode se perguntar que distinção faço entre a feminilidade verdadeira e a mascarada. Na verdade, não pretendo que tal diferença exista. Quer a feminilidade seja fundamental ou superficial, ela é sempre a mesma coisa”. A feminilidade só pode ser alcançada ou designada (*desenhada*, gostaria que fosse entendida assim no presente caso) por meio de um semblante. Ser mulher é, quer se queira ou não, fazer semblante de ser mulher. Essa relação com o semblante não é o que muito facilmente se jogaria ser uma coqueteria ou uma mentira. Ela é, antes de tudo, uma questão de estrutura, pois é a linguagem que situa a mulher fora do que pode ser dito. Como uma mulher pode se acomodar a essa posição que, na falta de essência significável enquanto tal, só pode se afirmar pelo artifício? Como fazer reconhecer a feminilidade por um semblante em si não feminino? Dessa forma, uma mulher é levada a dever realizar que “é pelo que ela não é que ela pretende ser desejada, ao mesmo tempo que amada”, como Lacan (1998, p. 701) especifica em *A significação do falo*.

Retomando a tese de Joan Riviere, Lacan afirma que isso que é apresentado como um sistema de defesas seria a atitude feminina por excelência. Já que o sexo feminino não é nada do campo do visível, a mulher criará um parecer que se substitui ao ter para mascarar a falta. A mascarada seria, pois, compreendida como a organização inconsciente de um *trompe l’œil*⁶. Ou seja, o conjunto de características que dá a ver uma ilusão e que permite, ao mesmo tempo, sustentar a ilusão, na mulher mascarada, da existência em si de uma essência feminina, enquanto esconde sua ausência. O *trompe l’œil* feminino se mostraria então como a revelação humorística do impossível enquanto tal: ele manifesta, no jogo representativo, o que a própria representação está encarregada de dissimular. A saber: “o que não cessa de não se escrever”.

⁶ Nota do tradutor: *Trompe l’œil*, literalmente “engana olho”, é o termo francês para “ilusão de ótica”. Como seu uso em português é corrente e Tarcisio Greggio o emprega ao longo do livro, foi mantido aqui em sua forma original.

Voltemos agora, para concluir, à situação organizada por Newton na ilha vulcânica que, ao que parece, nunca mereceu tanto seu qualificativo. Vamos nos deter no personagem secundário e um tanto enigmático da esposa do roteirista, que assiste tranquila e atenta a essa encenação. Por que ela está tranquila e atenta? A resposta que proponho é a seguinte: ela está atenta à mascarada fálica posta em cena por Newton, que tanto fascina seu marido, mas tranquila pois, como muitas mulheres, ela não acredita completamente no falo, ou melhor, ela vê além de sua presença fascinante. Ela sabe muito bem que a máscara é uma máscara e que a finalidade da encenação de Newton é a de criar uma ilusão em que a modelo pareça ser o falo oferecido a seu esposo, que, como dizemos em francês, *ne voit que du feu*, “só vê o fogo”, ou seja, cai como um pato.

Em seu texto de 1959, *A significação do falo*, Lacan me parece situar de maneira fecunda essa questão do ser e do ter a partir do parecer, o que esclarece a questão da mascarada feminina:

Mas, atendo-nos à função do falo, podemos apontar as estruturas a que serão submetidas as relações entre os sexos. Digamos que essas relações girarão em torno de um ser e de um ter que, por se reportarem a um significante, o falo, têm o efeito contrário de, por um lado, dar realidade ao sujeito nesse significante e, por outro, irrealizar as relações a serem significadas. E isso pela intervenção de um parecer que substitui o ter, para, de um lado, protegê-lo e, de outro, mascarar sua falta no outro, e que tem como efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos, até o limite do ato da copulação, na comédia (LACAN, 1998, p. 701).

A posição lacaniana nesse texto é clara: a mulher, contrariamente ao que pode ter se afirmado, não é o falo, mas parece sê-lo. Essa semelhança, que é o próprio desafio da feminilidade como mascarada, indica que o que se dissimula pela máscara feminina não é diretamente o falo, mas antes o fato de que, por detrás da máscara, não há nada. É por esse motivo que Lacan afirma que a mulher quer ser amada por aquilo que ela não é, o que rapidamente cai na *comédie de boulevard*⁷, como ilustra perfeitamente a situação relatada por Newton.

Assim, delineiam-se várias posições:

⁷ Nota do tradutor: a expressão, também traduzida por “comédia de costumes”, designa o gênero teatral popular com situações cotidianas e intrigas sociais típicas, normalmente envolvendo marido, mulher e amantes.

- O diretor francês “fora do jogo”, provavelmente por não ser o pato da encenação newtoniana;
- Newton, que organiza a encenação e que se maravilha com o próprio sucesso: ele se faz senhor do falo;
- O roteirista fascinado;⁸
- A modelo, que goza de seu irresistível devir fático;
- A esposa do roteirista, que não está “fora do jogo” como o diretor, mas que se faz espectadora atenta dele.

O que ela olha assim tão atenta? Poderíamos dizer que é o que convoca o desejo do Outro. O objeto do desejo feminino, poderíamos avançar, é o significante do desejo do Outro. O que interessa a esposa é aquilo que vem provocar o desejo de seu marido, mesmo que ela não caia como uma pata na ilusão. Disso, poderíamos dizer que as linhas de fratura do experimento se desenham da seguinte forma: de um lado, o roteirista e a modelo, que se afundam do lado do gozo fático; do outro, a esposa – espectadora da encenação – e Newton – encenador –, que, ambos, acedem a um gozo Outro onde a questão de um outro tipo de satisfação pulsional está em jogo. No caso da esposa complacente, isso se situa no lado do gozo escópico, o que interroga: pode haver um desejo de “só olhar”, gratuito? Um desejo em que fosse possível gozar sem ter que se envolver, como ela mesma se apresenta, “atenta, mas tranquila”. E, finalmente, no caso de Newton, temos a sublimação. Nesse caso, trata-se do olho do desejo: um olho que faz surgir, para além do visível, um olhar que me faz vidente. Aqui, Newton poderia fazer suas as palavras de Cocteau (2003, p. 47): “Já que esses mistérios me superam, finjamos ser os organizadores deles”.

Como meus caracteres estão contados, não me resta muito a falar do livro que você, leitor, tem em mãos. Contudo, isso talvez não seja ruim. Orientar a leitura de uma obra logo no prefácio sempre me pareceu um tanto inútil... Eu gostaria somente de compartilhar aqui meu entusiasmo pelo trabalho realizado por Tarcisio Greggio: primeiro livro consagrado a uma abordagem psicanalítica da fotografia de moda, ele se eleva imediatamente a um nível que deveria impô-lo como referência incontornável para toda pesquisa futura nesse campo. Portanto, não darei uma leitura, mas uma chave: na ocasião

⁸ Cf. Quignard (1994).

do relato feito por Newton de seu experimento na ilha vulcânica, ele afirma que “a moda pode [...], aplicada de uma certa maneira, ser muito efetiva”.

O trabalho de Tarcisio Greggio é uma série de brilhantes variações sobre essa “certa maneira”: uma reflexão essencial e inovadora sobre o olhar, a pose, a vestimenta e, para terminar, a sublimação. Portanto, leitor, mergulhe nesse livro... veja por si mesmo!

Referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COCTEAU, J. “Les mariés de la tour Eiffel”. In: **Théâtre complet**. Paris: Gallimard, 2003.
- DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”. In: **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte, Autêntica.
- FREUD, S. (1919). “Uma criança é espancada”. In: **Obras completas de Sigmund Freud**, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GREGGIO, T. **Psicanálise da moda**: além da fotografia de Helmut Newton, uma estética beira a perversão. São Paulo: Annablume, 2024.
- LACAN, J. (1958). “A significação do falo”. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. (1964). **O seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LACAN, J. (1966-67). **Le Séminaire, livre 14**: la logique du fantasme. Paris: Seuil, 2023.
- LACAN, J. (1972-1973). **O seminário, livro 20**: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- QUIGNARD, P. **Le sexe et l’effroi**. Paris: Gallimard, 1994.
- RIVIERE, J. “La féminité en tant que mascarade” (1929). In: HAMON, Marie-Christine (org.). **Féminité, mascarade**: Études psychanalytiques. Paris: Seuil, 1994.

VIVES, J-M. “O ateliê interior de Theodor Reik, ou A arte musical da psicanálise”. In: **Variações psicanalíticas sobre a pulsão invocante**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2018, p. 65-78.

VIVES, J-M. **O teatro do inconsciente, ou como Freud inventou a psicanálise oferecendo um palco para o desejo**. São Paulo: Aller Editora, 2022.

ABSTRACT

The article presents an analysis of Helmut Newton’s work, built upon a scene experienced behind the scenes of a fashion photoshoot. The author argues that Newton is more of a director of *mise-en-scène* than a photographer, a context in which the photographic shot can be understood as the capture of the apex of the *mise-en-scène*, of a carefully orchestrated staging. Consequently, the fascinating images of Newton’s universe are equally disturbing, as they lead the viewer to experience the pleasure of their own fantasies, as Freud suggested, without sparing them the shame that accompanies such enjoyment.

Keywords: Helmut Newton. Gaze. Desire.

RESUMEN

El artículo presenta un análisis del trabajo de Helmut Newton basado en una escena vivida entre bastidores de una sesión de moda. El autor sostiene que Newton es más un director de escena que un fotógrafo, contexto en el que la toma fotográfica puede entenderse como la captura del ápice de la *mise-en-scène*, de una puesta en escena cuidadosamente elaborada. Así, las imágenes fascinantes del universo newtoniano resultan igualmente perturbadoras, porque son capaces de llevar al espectador a experimentar el goce de sus fantasías, como señalaba Freud, sin ahorrarle la vergüenza que acompaña a tal disfrute.

Palabras clave: Helmut Newton. Mirada. Deseo.

RÉSUMÉ

L'article propose une analyse du travail de Helmut Newton construite à partir d'une scène vécue dans les coulisses d'un shooting de mode. L'auteur soutient que Newton est davantage un metteur en scène qu'un photographe, dans un contexte où la prise de vue peut être comprise comme la capture de l'apogée de la mise en scène, d'une scénographie soigneusement élaborée. Ainsi, les images fascinantes de l'univers newtonien sont tout autant perturbantes, car elles conduisent le spectateur à jouir de ses propres fantasmes, comme le suggérait Freud, sans l'épargner de la honte qui accompagne un tel plaisir..

Mots clés: Helmut Newton. Regard. Désir.

JEAN-MICHEL VIVÈS

Psicanalista.

Professor Titular de Psicopatologia Clínica e Pesquisador da Université Côte d'Azur (França).

jeanmichelvives@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9493-9945

Citação:

VIVÈS, Jean-Michel. Retrato de Helmut Newton enquanto encenador, ou O olho do desejo. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

Tradução: William Zeytounlian

Revisão: Jean-Michel Vivès e Tarcisio Greggio

* Este texto foi originalmente publicado como prefácio ao livro “Psicanálise da Moda. Além da fotografia de Helmut Newton, uma estética beira a perversão”, de Tarcisio Greggio (2024). O livro, por sua vez, é fruto de sua tese de doutorado, defendida na Université Côte d'Azur e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação de Jean-Michel Vives e de Marco Antonio Coutinho Jorge.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article,

which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Seção Temática

PSICANÁLISE E ESTÉTICA

Estéticas da Ansiedade: um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990

Aesthetics of Anxiety: a brief essay on anguish. Art, fashion and culture in London in the 1990s

Estética de la ansiedad: un breve ensayo sobre la angustia. Arte, moda y cultura en Londres en la década de 1990

Esthétique de l'anxiété: un bref essai sur l'angoisse. Art, mode et culture à Londres dans les années 1990

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Neste ensaio procurei qualificar brevemente aquilo que intitulo de “estéticas da ansiedade”. Tomando a noção de “risco” enquanto categoria sociológica reflito sobre as complexas condicionantes e transformações econômicas, sociais, tecnológicas e políticas que caracterizaram as duas últimas décadas do século XX. Tendo como amostragem a juventude criativa britânica, sobretudo aquela atuando nas artes e na moda nesse período, procurei identificar algumas das recorrências e/ou singularidades temáticas, estéticas e discursivas em suas produções, compreendendo-as, em última instância, como um tipo de reação ou postura desencantada diante das angústias ou ansiedades geracionais.

Palavras-chave: Sociedade de risco. Estéticas da ansiedade, Arte contemporânea. Moda experimental.

*I don't want to do a cocktail party.
I'd rather people left my shows and vomited.*

Alexander McQueen, designer de moda

*You write about this shit, and you're suddenly the
spokesman for a fuckin' generation... any
generation that would pick Kurt (Cobain) or me
as its spokesman – that must be a pretty fucked up
generation, don't you think? I mean, that
generation must be really fucked up.*

Eddie Vedder, musicista

Notas de abertura: vide bula [ou] modos de usar esse texto

Nomear as coisas é exercitar uma forma de poder. Não à toa, na hermenêutica judaico-cristã, o ritual do exorcismo consiste em uma batalha pelo nome do demônio que ao entregar a contragosto o seu título, aceita assim sua rendição. Nomear as coisas, no entanto, não significa necessariamente defini-las. Operações (apenas) aparentemente condicionadas, elas comportam (curiosamente) alguma quebra: sustentam entre si uma instigante descontinuidade.

Aquele que nomeia nem sempre está interessado em explicar, sendo este segundo ato uma forma de apaziguar a consciência diante da violência da nomeação. Independentemente da forma como a “coisa” (o amorfo, o *inominattus*) será tratada, entendo que ambos os processos, a designação e a descrição, não podem jamais ser apreendidos enquanto definitivos — a categorização que não comporta a diferença torna-se reducionista, assim como a explicação que não aceita o seu fracasso. Nomear algo e em seguida fornecer alguns de seus contornos – isto é, palmilhar as fronteiras e desvelar algumas das formas históricas que assume – está, portanto, longe de ser uma tarefa simplória. Exigindo inventividade analítica na seleção e tratamento do objeto, assim como uma desconfiança epistemológica no que diz respeito ao seu resultado, “o primeiro passo para ver é considerar que há coisas que não se vê¹”.

No processo de definição e explicação de um fenômeno devem sobejar as zonas turvas nas quais torna-se desafiadora qualquer qualificação mais categórica. Aí reside a verdadeira delícia das explicações: é justamente na sua impossibilidade axiomática que

¹ A sentença é de autoria da videoartista e escritora nigeriana, Akwaeke Emezi.

pulsa a multiplicidade de manifestações e experiências de uma forma cultural – sensível e sensual – que nunca se fecha. Ao incorporar a falha como elemento estrutural dessa operação, se destrava algumas concepções, que sempre provisórias, tornam-se profundamente excitantes. A noção de Estética da Ansiedade como a concebo, trata-se justamente disso, tocar a fumaça em pleno ar, capturar – ainda que por um ínfimo instante – algumas das curvas voluptuosas desta efêmera sensação.

Falar de uma sensibilidade ou uma inclinação estética consiste num trabalho temerário, mesmo quando comportada essa dimensão de provisoriedade, visto que suas provas encontram-se na arqueologia interessada de um grupo de resquícios culturais, não necessariamente responsivos ou conectados entre si, e cujo sentido reside primeiramente no olhar depositado daquele que os batiza. Assim, embora seja preciso um tanto de coragem ensaística para dar corpo a certos fenômenos, acredito também que seja unicamente através dessas microinterpretações que o fazer científico se realiza.

Pois bem, longe de qualquer abordagem positivista, o conceito de Estética da Ansiedade se pretende não-paradigmático, ou seja, ele se constrói apenas como um recurso analítico que permite observar de forma concomitante uma série de práticas, discursos e processos desenvolvidos e/ou implementados entre o final do século XX e início do XXI. Em outras palavras, esta ideia oferece um modo alternativo de interpretação acerca de certos bens e dispositivos culturais surgidos no contexto de uma “sociedade de risco”².

Utilizado inicialmente para nomear certas manifestações estéticas radicalmente disruptivas na arte e na moda produzidas em Londres no final dos anos 1980 e nos anos 1990³, a Estética da Ansiedade foi introduzida como um conceito resolutivo que congrega, sob a chave interpretativa do “risco”, um conjunto de manifestações que passam então a ser vislumbradas como “típicas”. Resultado de uma inquietação agonística ante ao “risco” (aqui instrumentalizado enquanto categoria sociológica); a Estética da Ansiedade consiste, portanto, numa postura desencantada diante da vida, um modo de desarticulação da beleza que responde, ainda que inconscientemente, a um conjunto de traumas e inquietações que poderiam ser qualificadas enquanto geracionais.

² A ideia de sociedade de risco segundo a sociologia de Anthony Giddens (1990, 1991), Ulrich Beck (1992), e Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash (1995).

³ Essa ideia é desenvolvida de forma muito passageira na dissertação de mestrado do autor defendida em 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF).

Estéticas da Ansiedade:
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990

Tributário de variados escritos sobre arte, moda e cultura – particularmente da obra de Caroline Evans (2012), “*Fashion At The Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*”, na qual a autora, de maneira preciosa, fornece alguns dos contornos conceituais para refletir acerca das criações de vanguarda no entre séculos – o conceito de Estética da Ansiedade entende os riscos (ecológicos, financeiros, militares, terroristas, bioquímicos, informacionais, etc.) como uma presença esmagadora no imaginário social da juventude de então, algo que passa a ser vivido como uma condição onipresente e que, dentro de algumas situações, transborda em manifestações culturais as mais variadas.

O sociólogo Ulrich Beck ao tomar os riscos – tanto os reais quanto os presumidos – como uma dimensão fundamental da modernidade tardia, argumenta que diante desse cenário são três as reações mais corriqueiras: a negação, a apatia ou a transformação. Para Beck, seria entre o delírio (a negação) e a armadilha niilista (apatia), que os desastres (os riscos), quando continuamente antecipados, teriam o poder de infiltrar o imaginário social e gerar um terceiro movimento — uma pressão para agir, uma transformação, que é justamente onde as mais radicais experimentações culturais dos anos 1980 e 1990 parecem se situar. Da *grotesquerie* dos desfiles de Alexander McQueen e Andrew Groves as obras de arte feitas com sangue, urina, fezes e carne apodrecida, as Estéticas da Ansiedade parecem ser muitas e encontram-se espalhadas nas mais distintas esferas da criação, feitas assim esferas de insurreição.

Antes uma provocação do que um diagnóstico, antes um convite a se perder do que uma cartografia precisa de um fenômeno social, este ensaio fornece um (possível) nome e uma (possível) descrição a um conjunto de práticas socioculturais e subjetivas que marcaram parte de nossa história “recente” e cuja análise ancora-se na consciência absoluta de sua relatividade como a única forma de se domar (ainda que por um momento) essa aflição. Articulando objetos ao mesmo tempo discursivos, imagéticos e sonoros⁴, tratar cientificamente as Estéticas da Ansiedade como ‘sintoma’ geracional nos permite, em última instância, apreender a reescrita da cultura noventista como prática juvenil coletiva.

Um conceito situado: Londres circa 1990

⁴ Nos termos de uma etnografia visual/sensorial proposta por Pink (2001, 2009).

O conceito de Estética da Ansiedade não é intrínseco. Como constructo teórico ele emerge de uma observação sistemática da juventude criativa britânica – sobretudo aquela atuante nos mundos da arte e da cultura entre o final dos anos 1980 e a década seguinte. Para a socióloga Angela McRobbie, havia uma tendência em descrever a juventude inglesa dessa época como “as crianças de Thatcher”, exemplos primorosos de um empreendimento cultural que se “encaixavam perfeitamente nos sonhos (...) de se reconstruir a sociedade britânica a partir de princípios altamente individualistas” (McROBBIE, 1998, p. 1, tradução minha).

Advindos de desvantajosas realidades sociais, alguns identificavam-se enquanto sujeitos queer e lutavam para assumirem-se. Percebia-se também um fluxo crescente de pessoas provenientes de diferentes origens étnicas que naquele momento acessaram o ensino superior, particularmente os recém formulados colégios artísticos (Central Saint Martins, Goldsmiths College etc.). Todas estas experiências, associadas com o deslocamento social britânico de fins dos anos 1970 e 1980, exerceram um perceptível impacto cultural nestes grupos. “Em retrospectiva, as antigas estruturas que suportaram muitos dos padrões de organização dos modos de vida desta sociedade mostravam-se obsoletos, a autoconfiança desta nova geração se tornou mais uma estratégia de sobrevivência do que uma declaração política” (McROBBIE, 1998, p. 2-3, tradução minha).

Como bem diagnosticou Sarah Thornton, “pessoas jovens, independentemente de suas classes, geralmente rejeitam as responsabilidades e identidades do mundo do trabalho, escolhendo investir sua atenção, tempo e dinheiro em lazer, (...), eles focam menos nas recompensas do trabalho e direcionam sua autoestima ao prazer – uma esfera associada às fantasias de uma *classness* (...) Ao investir em lazer, a juventude rejeita sua fixidez social. Eles podem procrastinar o que Bourdieu chama de “envelhecimento social”, (...), que faz com que as pessoas ajustem suas aspirações à objetividade de suas chances, defendendo sua condição, tornam-se o que são e contentam-se com o que tem” (THORNTON, 1995, p. 206, tradução minha). Em outras palavras, na ausência de saídas laborais apropriadas, a juventude criativa adequa-se às condicionantes limitantes de sua realidade e como que de maneira inesperada acabam produzindo um “movimento”.

No que tange aquilo que chamo de Estética da Ansiedade e sua relação com as manifestações culturais dessa “cena”⁵, ela pode ser apreendida a partir de ao menos (mas não só) dois grupos sociais: os artistas de vanguarda e os estilistas de moda, comunidades criativas que surgidas em simultaneidade ao *boom* da cultura musical britânica – de bandas como Oasis, Blur e Bush – ajudaram a definir o tom da *Cool Britannia*. O primeiro desses grupos, os artistas visuais que viriam posteriormente a ser conhecidos como Young British Artists⁶, têm seu *start* geracional na exposição Freeze, de 1988, curada pelo também artista Damien Hirst.

Ocorrida em julho de 1988 num edifício desativado da London Port Authority na zona de Docklands, a mostra contou com a participação de Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Richard Patterson, Simon Patterson, Stephen Park e Fiona Rae⁷.

Com muitas similaridades entre suas trajetórias pessoais e profissionais, esse grupo de jovens artistas “absolutamente típicos do período – pobres, entusiasmados e trabalhadores (embora a mesa do bar, em determinados momentos, fosse mais atrativa do que seus estúdios)” (SHONE, 1997, p. 19, tradução minha), compartilhavam, como outrora descreveu Norman Rosenthal, uma “inaudita e radical atitude para o realismo, ou melhor para a realidade e a vida cotidiana em si”. Corporificando a típica ansiedade dos jovens, o medo ante ao desaparecimento, a morte e a doença, sua produção tornou-se “um espelhamento dos problemas contemporâneos e obsessões desta juventude”, vindo a

⁵ Segundo Will Straw (1991), as cenas podem ser entendidas como espaços em que uma série de práticas culturais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de múltiplos processos de diferenciação. No entanto, as cenas transcendem também o espaço e remetem para estados de relações entre indivíduos que partilham afinidades musicais, visuais, estéticas (KAHN-HARRIS, 2004). Paula Guerra (2013) menciona que a cena é um conceito operativo contemporâneo que agrega estrategicamente conceitos anteriores: o de tribo ou o de neo-tribo de Michel Maffesoli nos anos 1980 e de Andy Bennett nos anos 2000, que contribuíram para considerar os grupos juvenis como comunidades emocionais e que resultam de um desejo de pertença; o conceito de *art world* recuperado por Howard Becker nos anos 1980 e por Diana Crane nos anos 1990, que se foca na compreensão dos processos de criação artística dependentes da existência de processos de cooperação; e por fim, o conceito de campo, proposto por Pierre Bourdieu, que elabora e concede o espaço social como um campo de lutas simbólicas onde (co)existem diversas estruturas que ajudam a moldar o *habitus* e os capitais sociais, culturais, políticos, etc. No caso da realidade britânica da arte e da moda dos anos 1980/90, o conceito de cena assoma como resolutivo: trata-se de arranjos materiais e simbólicos que possibilitam a realização das ações e práticas sociais que um determinado grupo (os Sensation) desejava desempenhar.

⁶ A alcunha Young British Artists foi criada pelo crítico e historiador norte-americano Michael Corris em artigo de 1992 para a revista Artforum. O acrônimo YBA's é mais tardio e data de 1994 em um artigo para a revista londrina Art Monthly.

⁷ Dominic Denis estava listado no catálogo, mas não exibiu nenhum trabalho.

responder as “grandes questões de nosso tempo: amor e sexo, a moda e os hábitos alimentares, desperdício e plenitude, tédio e excitação, abuso infantil e violência, (...), medicina e morte, abrigo e exposição, ciência e metamorfose, simplicidade e complexidade” (ROSENTHAL, 1997, p. 10, tradução minha).

Em algum momento deslocando-se para o leste de Londres, onde os grandes galpões (*warehouses*) ocupados ilegalmente ou negociados a preços módicos forneciam os amplos espaços de trabalho necessários à sua formação, essa geração foi responsável pelos eventos mais importantes para a arte contemporânea do período, incluindo as mostras pioneiras ‘*Freeze*’ e ‘*Modern Medicine*’, ‘*Market*’ de Landy, ‘*Ghost*’ e ‘*House*’ de Whitehead, além “das instalações de Gallacio, e exposições na Matt’s Gallery, Chisenhale Gallery, Interim Art, Showroom, e a loja The Shop de Tracey Emin e Sarah Lucas em Bethnal Green Road” (ROSENTHAL, 1997, p. 11, tradução minha).

Embora qualquer olhar mais atento sobre esta história revela diferenças e contrastes mais extremos do que qualquer outro na constituição de um campo artístico comum – seria difícil de encontrar duas pintoras tão opostas em “métodos e formas do que Fiona Rae e Jenny Saville; objetos tão contrastantes como aqueles criados por Rachel Whitehead e Jake e Dinos Chapman; ou sensibilidades tão divergentes quanto as de Marc Quinn e Sarah Lucas”(ROSENTHAL, 1997, p. 12, tradução minha) – tais diferenças são o que refletem os arranjos ilimitados de opções artísticas no fim do século. “Serão estas variações na abordagem, intenção e realização que, paradoxalmente, convergem estes artistas” (ROSENTHAL, 1997, p. 12, tradução minha).

Já em relação ao segundo grupo de criadores, o designer Fabio Piras, que trabalhou ao lado de nomes da moda como Alexander McQueen e Andrew Groves, afirmou que “não existia nenhum dinheiro, e nessa ausência pareceu surgir certa sinergia” (EVANS, 2012, p. 70, tradução minha). Os Fashion Desperados como viriam a ser conhecidos – e para Piras, Alexander McQueen foi o primeiro deles – ao depararem-se com a crise britânica de fins do século (altas taxas de desemprego, falta de apoio governamental etc.) seriam aqueles a não se acovardarem: “Foda-se! Nós vamos fazer um desfile” (EVANS, 2012, p. 70, tradução minha).

Contra todas as expectativas, eles iniciaram um movimento responsável pela posterior consolidação de Londres como um celeiro criativo a nível mundial, disputando relevância simbólica (sobretudo em termos formativos) com outras ‘capitais da moda’. Para McRobbie “a dimensão artística de suas criações qualificada através do mercado e

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 da publicidade” redefiniu o campo da criação no final do século XX, tornando-se uma marca de distinção, uma “característica de identidade dos designers oriundos do Reino Unido” (McROBBIE, 1998, p. 110, tradução minha).

Corroborando com este argumento, Claire Wilcox afirmou que o início dos anos 1990 foi de fato um momento crucial para a moda britânica. John Galliano havia definido o terreno para McQueen e seus colegas do mestrado em Moda da Central Saint Martins, enquanto revistas como a *Visionaire* (fundada em 1991) e a *Dazed & Confused* (fundada em 1992) refletiam uma nova eflorescência cultural (WILCOX, 2015, p. 25). Embora produzindo sob registros distintos (arte e moda) e voltados para públicos à primeira vista também diferenciados, a sua proximidade territorial (o East End), catapultou uma série de processos partilhados de maneira que “os desfiles criados por Lee McQueen e John Galliano concorriam com os trabalhos dos artistas Damien Hirst e Tracey Emin: era impossível dizer qual era mais provocativo e vulgar” (CALLAHAN, 2015, p. 91).

Respondendo de maneira mais ou menos homogênea as questões de seu tempo, artistas e estilistas londrinos, filhos bastardos (e deserdados) das últimas décadas do século XX, expressavam-se através de um *ethos* singular, uma forma de retorquir plasticamente “ao horror e a insanidade na cultura contemporânea” (HORYN, 2000, s/p, tradução minha). Por exemplo, é impossível não notar uma raiz comum entre *Tragic Anatomies* (1996), dos Irmãos Chapman, uma instalação exibindo diversos manequins infantis desfigurados e locados em um jardim endêmico; o desfile *Bellmer La Poupée* (1997) de Alexander McQueen, referenciado nas perturbadoras bonecas pré-guerra do escultor alemão Hans Bellmer; e os membros esguios e elegantes das figuras de meias tricotadas, criadas por Sarah Lucas no mesmo ano (WHITLEY, 2015, p. 171).

Como sintetizou com propriedade Maureen Callahan, “na vanguarda da cultura do ferimento, na exploração do trauma físico e psicológico que ia dominar grande parte da moda, dos filmes, da arte, da fotografia e da música dos anos 1990”, esse *ethos* funcionava como uma predisposição, um “movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério” (CALLAHAN, 2015, p. 70) que nascia a partir do confronto com o real em crise — mas que crise?

Viver em uma sociedade de risco

Diversos são os fatores que contribuíram para criar na Inglaterra uma situação em que jovens criadores tinham como afinidade a cultura antagônica: não somente a excitante

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
atmosfera das escolas de arte e design, mas também, como escreveu Diana Crane, “a riqueza das culturas urbanas de rua, a ideologia da vestimenta como afirmação pessoal de subversão em oposição à conformidade, bem como a escassez de oportunidades na indústria britânica” (CRANE, 2006, p. 323).

Herdeiros da Era Thatcher⁸, o cenário vivenciado por essa nova geração de criadores foi certamente desafiador: uma profunda instabilidade socioeconômica, altas taxas de desemprego, baixas perspectivas laborais. A este contexto social dos anos 1980/90, é possível ainda se acrescentar os debates sobre a crescente velocidade das mudanças e a ubiquidade dos riscos, globais ou individuais.

O muro de Berlim caiu em 1989 e a União Soviética se dissolveu em 1991, em oposição a um aguardado período de paz, ocorre justamente o contrário: o crescimento de relações globalizadas, fruto do desenvolvimento de tecnologias de informação, como a Internet. Há também a polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano, expressa no livro *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie. Após os comunistas, o inimigo público agora era outro, o terrorismo.

Experienciando também uma nova consciência da morte (materializada através da pandemia mundial de HIV/AIDS e na midiaticização dos genocídios em Ruanda e na Bósnia); um medo do desaparecimento (nascido diante dos avanços tecnológicos; da clonagem e da angústia ainda recente de um inverno nuclear) e a impotência frente às catástrofes de cunho ecológico (o desastre químico em Seveso, na Itália, em 1982, a calamidade que se seguiu à ocorrência em Chernobyl, em 1986, o caso do navio Exxon Valdez, em 1989), esta geração foi atravessada por fatores profundamente associados ao despertar de um novo pensamento histórico.

Tratou-se, como bem pontuou Caroline Evans, de um novo sentimento de *fin-de-siècle*, “poderia ser Viena e Paris no opúsculo do século XIX ou Londres nos anos 1990. Uma coisa surge em comum: a relação entre modernidade, tecnologia e os seus impactos na vida e expectativas/sensibilidades das pessoas” (EVANS, 2012, p. 5, tradução minha). Na “tradição da ‘*Atrocity Exhibition*’ (1970) de Ballard ou ainda de ‘*Death in America*’ de Warhol, sentidas como visões apocalípticas” (EVANS, 2012, p. 198, tradução minha), a transformação da catástrofe em matéria visual pela cultura parece, neste momento,

⁸ Margaret Thatcher, a Dama de Ferro, foi primeira-ministra britânica entre 1979 e 1990. O contexto social da moda e da arte de vanguarda inglesa dos anos 1990 têm sua gênese na crise econômica e laboral dos jovens criativos oriundos da classe trabalhadora, resquícios de sua política monetarista e neoliberal.

Estéticas da Ansiedade:
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
manifestar uma solução epistemológica ao tratamento/escape de um conjunto de traumas
geracionais.

Nessa modernidade, um conjunto de transformações estariam afetando todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos. O mundo tornou-se menor e acontecimentos distantes passaram a afetar diretamente a vida das pessoas e de suas comunidades (BECK, GIDDENS & LASH, 1995). Além de globais, estas transformações ocorreram também a um ritmo até então nunca visto. Nesse contexto, o conceito que predomina é o de risco. Ulrich Beck (1992) e Anthony Giddens (1990, 1991) postularam suas asserções sobre a sociedade de risco e o colapso das subjetividades justamente nesse momento: a obra de Beck, acusando o desenvolvimento industrial de provocar um verdadeiro ‘vulcão da civilização’, foi editada pela primeira vez em 1986, em seguimento ao desastre nuclear em Chernobyl; e a de Giddens, pouco tempo depois da “tragédia fabricada” de Exxon Valdez.

Em uma década em que os regimes visuais são radicalmente transmutados – de uma juventude que além de vivenciar a morte e a guerra televisionadas, é também contemporânea ao surgimento da MTV, da circulação audiovisual em formato de clipes e VHS e da consolidação de uma cultura das celebridades – o campo imagético como território de uma economia da visualidade, uma *économie des images* como a intitulou Jean Baudrillard (1981), se alterou.

Culminando muitas vezes numa reação visceral e exagerada, serão os traumas sociais a atualizarem um sentido de cultura, tensionando-a e mudando o confortável em dissidência. Dito de outra maneira, as Estéticas da Ansiedade podem ser descritas como um tipo de reação plástico-sensível que se nota em certas realidades continuamente atravessadas pela noção de risco — e parte da Geração X, com sua atitude apática, melancólica e queixosa, desenvolveu através delas uma linguagem própria.

Epistemologias radicais: as estéticas da ansiedade e o DIY

Historicamente as práticas do-it-yourself sempre estiveram associadas a visões alternativas acerca da sociedade, dos consumos, das estéticas, dos modos de ser e de estar no mundo. Uma estratégia tanto de ruptura como de contestação das normas sociais vigentes, as práticas DIY manifestam uma contra-epistemologia, um *ethos* do fazer e do criar que continuamente se ajusta às especificidades dos grupos culturais (não hegemônicos) que as empregam (GUERRA & FIGUEREDO, 2020, 2023).

No contexto da cultura britânica dos anos 1980/90, o DIY se traduz de duas formas: numa postura de desencantamento pelo futuro que culmina numa urgência de ação (diante do desaparecimento e da morte em potencial, é preciso imediatamente fazer algo); e numa estética da precariedade, que revela a deficiência e a debilidade da qual padecia o seu campo criativo. Questionando as tradições da arte e do trabalho, a geração *Sensation* (entenda-se assim o agrupamento que proponho entre os *Fashion Desperados* e os *Young British Artists*) adotou o DIY como uma prática de ‘guerrilha’, um modo de experimentar sem muitos roteiros.

Fazendo eco à historiadora da arte, RoseLee Goldberg (2001), de que o ambiente dinâmico da cena artística de Nova York nos anos 1960 e início dos anos 70 foi fomentado pelo então baixo custo de vida; a ascensão cultural de Londres na área de design e das artes visuais, encontrou inúmeros artistas – vocacionados anteriormente à indústria – aproveitando-se de estúdios acessíveis e criando inauditos modos de trabalhar (WHITLEY, 2015, p. 171). Foi assim que em algum momento do início dos anos 1990, “numerosas galerias e dúzias de artistas, essencialmente espaços não comerciais de uma rápida rotatividade, assim como a subcultura dos clubes noturnos; espalharam-se por todos os lugares do East End” (ROSENTHAL, 1997, p. 9, tradução minha).

“Uma vez estabelecida, esta nova subcultura tornou-se tão substancial que seria impossível não noticiá-la” (ROSENTHAL, 1997, p. 9, tradução minha). Locados majoritariamente no entrave leste da cidade e negociando capitais específicos (subculturais como os intitula Thornton), a arte contemporânea tornou-se um clube. Datam deste período a galeria *Factual Nonsense*, fundada por Joshua Compston em outubro de 1992 entre os armazéns abandonados de *Shoreditch*, e a agora gigante *White Cube*, criada em maio de 1993 por Jay Jopling, em um pequeno espaço da *Duke Street*. Naquele mesmo ano, em 2 de janeiro, as artistas Tracey Emin e Sarah Lucas inauguraram na *Bethnal Green Road* a *The Shop*, vendendo obras tanto colaborativas quanto individuais⁹. Nas palavras da historiadora e curadora Zoe Whitley, a “*The Shop* foi parte da revolução de *Shoreditch*” — “o leste londrino de repente tornava-se o lugar para se estar” (LUCAS apud. WHITLEY, 2015, p. 171, tradução minha).

Retomando aqui o cenário dos riscos (tanto reais como os presumidos), num mundo aparentemente fadado ao desaparecimento, o DIY apresenta-se como uma

⁹ Para um estudo mais aprofundado acerca da ‘*The Shop*’ e de seu papel nessa cena, veja Figueredo (2022).

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
resposta cultural, um jeito de fazer as coisas enquanto ainda há tempo. Uma espécie de *ethos* alternativo ao capitalismo (GUERRA, 2013; BENNETT & GUERRA, 2018), o do-it-yourself configurou-se como prática de resistência também na moda desse período. Vejamos rapidamente o caso de Lee McQueen.

Muitos foram os biógrafos de Lee Alexander McQueen (1969-2010) que se preocuparam em retratar as dificuldades envolvidas nos primeiros anos de sua trajetória profissional¹⁰. Fleet Bigwood, um ex-professor do estilista na Saint Martins, e a quem ele recorria para obter ajuda com seus tecidos, ressalta: “ele estava motivado a mandar todo mundo à merda, o setor, os jornalistas e os compradores. Ele se sentia frustrado, achava que ninguém lhe dava reconhecimento ou entendia o que ele tinha a oferecer” (WILSON, 2015, p. 100, tradução minha).

Já Dana Thomas, nota que *Banshee* (1994), a coleção que traz como título o nome do espírito gaélico responsável por anunciar uma morte iminente – e que serviu para “definir o tom para as coleções que se seguiram nos próximos anos, (...)”, “[onde ele] desenvolveu sua estética da crueldade” – foi toda paga “com cheques pré-datados, todos sem fundo, do próprio McQueen, e quantias em dinheiro provenientes de Detmar Blow” (THOMAS, 2015, p. 116, tradução minha), à época marido de Isabella Blow, sua principal mecenas¹¹.

Janet Fischgrund, que atuou nestes anos como relações-públicas da marca McQueen, esclarece um pouco como eram formalizados os arranjos profissionais e contratuais neste cenário, ela era paga em roupas: todos eram, na verdade. “Ele havia me dado um vestido verde plastificado porque eu o havia ajudado” (FISCHGRUND apud. FRANKEL, 2015, p. 74, tradução minha). Trino Verkade, assistente de Lee nestas primeiras coleções, lembra também que apesar da grande atenção midiática que McQueen estava recebendo, “nenhum de nós estava fazendo dinheiro, e houve tempos que eu mesma tive de pagar pelas roupas” (VERKADE apud. FRANKEL, 2015, p. 74, tradução minha).

Sarah Burton, assistente do designer e que seria nomeada diretora criativa da grife após sua morte, recorda que, “não havia dinheiro, mas tudo era possível. Simplesmente não lhe dê um não como resposta, era como a coisa funcionava” (BURTON apud. FURY,

¹⁰ Veja Watt (2012), Thomas (2015), Wilson (2015) e Wilcox (2015). Especificamente sobre a relação de McQueen com o DIY nos primeiros anos de sua carreira, veja Figueredo (2024).

¹¹ Sobre a relação de McQueen com Isabella Blow, veja Figueredo (2018b).

2015, p. 223, tradução minha). Neste cenário de cooperação, McQueen havia “juntado um grupo de colaboradores únicos para lhe ajudar a alcançar os efeitos espetaculares e não convencionais que desejava” (FURY, 2015, p. 223, tradução minha): o amigo Simon Ungless desenvolvia as estampas das coleções e Katy England – da recém-inaugurada revista *Dazed & Confused* – passou assinar como stylist de sua marca.

England, em especial, uma exímia conhecedora da subcultura londrina, “das raves e dos shoegazers, dos espaços abandonados e das festas nos lofts” (CALLAHAN, 2015, p. 119), recorda que naquela época, o show era o que importava. “No início, ele fazia um desfile e ponto final. Não havia nenhuma coleção para vender. Não se tratava de uma operação comercial. A coleção era simplesmente desperdiçada e passávamos para a próxima. As roupas de McQueen se tornaram sua moeda, uma forma de pagar os modelos, bem como sua equipe” (ENGLAND apud. BLANCHARD, 2015, s/p, tradução minha).

Conhecido por buscar saídas criativas para conseguir executar suas fantasias, McQueen navegou de maneira exemplar o campo das precariedades. Quando era estudante havia escrito uma carta para o conhecido cenógrafo Simon Costin falando sobre a admiração que alimentava por seu trabalho. Se inteirando posteriormente do trabalho do estilista, “Costin perguntaria se McQueen o deixaria construir o cenário para sua próxima coleção. McQueen não tinha orçamento e Costin estava feliz em trabalhar de graça, e foi o que aconteceu” (CALLAHAN, 2015, p. 119). “Para *The Birds* nós tínhamos apenas quatro mil libras”, relembra Kim Blake que cuidava de seus negócios em Londres, mas mesmo assim a coleção nasceu (BLAKE apud. THOMAS, 2015, p. 160, tradução minha). “Fleet Bigwood, Simon Ungless e Andrew [Groves] ajudaram com os tecidos; Simon Costin foi trazido para projetar o cenário e fornecer algumas das “jóias”; Val Garland ficou encarregada da maquiagem; Alistair Mackie, recém-formado pela Saint Martins, ajudou Katy England com o styling, e Sam Gainsbury atuando como freelancer fez o casting” (WILSON, 2015, p. 119, tradução minha). Trino Verkade relembra ainda que o designer decidiu no último instante pintar as modelos com marcas de pneus, “nós literalmente tiramos um pneu do meu carro e rolamos na graxa que estava no chão e então passamos no corpo delas; (...), foi muito cru. Algo que se faz quando se é jovem e aberto” (VERKADE apud. CALLAHAN, 2015, p. 119).

Nesses primeiros anos, McQueen (que de acordo com England ‘literalmente não tinha nenhum dinheiro’), comprava tecidos no mercado da Berwick Street e os aprimorava com tinta spray, látex e tudo o mais que encontrava. O orçamento apertado

não cobria os sapatos para os desfiles, então era preciso improvisar: “Fui à Oxfam e comprei sapatos velhos com salto alto”, lembra England, “basicamente cortei a parte de cima para ficar só com a sola e coloquei-os nos pés das meninas¹²”. “Naquela época, as coisas não eram tão polidas como agora – quando o zíper da parte de trás da roupa de uma modelo se rompeu momentos antes de um desfile, Lee simplesmente enrolou fita adesiva para manter o vestido no lugar, e lá se foi ela” (ENGLAND apud. ALLWOOD, 2015, s/p, tradução minha).

Felizmente encontrando outros agentes talentosos que povoavam esta cena, McQueen foi bem-sucedido em expressar suas ideias e sua visão mesmo quando sua empresa não possuía nenhuma liquidez ou uma estrutura capaz de atender a pedidos em potencial. “Eu nunca conversei com Lee sobre dinheiro porque eu sabia que ele não tinha nenhum”, confidenciou Sebastian Pons, amigo e colaborador em *The Hunger* (1995)¹³ em entrevista a Dana Thomas, “não era fácil, mas eu sabia que eu estava fazendo parte de algo que seria grande – e isto serviria de recompensa a longo prazo” (PONS apud. THOMAS, 2015, p. 153-154, tradução minha). “A necessidade”, conclui a stylist da revista *The Face*, Seta Niland que colaborou com McQueen em *Nihilism* (1994), “gerou gênio e criatividade¹⁴” (NILAND apud WILSON, 2015, p. 103, tradução minha).

Além das dinâmicas colaborativas e da informalidade alimentada pela lógica DIY, a concentração desses criadores em espaços adjacentes – os artistas Jake e Dinos Chapman ocupavam um galpão em Hoxton Square bem próximo aos estilistas Alexander McQueen e Andrew Groves – catapultou uma partilha e uma retroalimentação entre processos de pesquisa.

“O nosso era um armazém antigo na Old Kent Road. Havia lixo na porta de nosso estúdio, bem próximo ao McDonalds, era um plano contínuo de destroços escultóricos, bagunça e alguma arte. O estúdio de Lee [McQueen] era um pouco mais organizado”

¹² England recorda que no início, todas as peças que ele fazia iam para a passarela - “ele não estava produzindo muito, então tínhamos que usar tudo”. “Em alguns casos, não tínhamos roupas suficientes!” Para o polêmico desfile *Highland Rape* (1995), England fez uma viagem à loja de excedentes do exército para complementar a coleção. “Pegamos calças emprestadas para usar com algumas das jaquetas porque não tínhamos roupas suficientes. Acho que ninguém notou!” (ENGLAND apud. ALLWOOD, 2015, s/p, tradução minha).

¹³ Embora Lee tenha dito mais tarde que *The Hunger* marcou “o fim do velho McQueen imprudente”, isso estava longe de ser verdade. Nesta coleção, Lee pediu a Simon Ungless que o ajudasse com as impressões e lhe disse que poderia pagar apenas 500 libras. Depois do desfile, ele teve de admitir que não tinha o dinheiro (WILSON, 2015, p. 137, tradução minha).

¹⁴ Sobre o cenário de precariedade, Niland recorda que faltava dinheiro para comprar roupas íntimas para as modelos, o que ela contornava enrolando as garotas com pedaços de filme plástico.

(CHAPMAN apud. WHITLEY, 2015, p. 171, tradução minha). Essa atmosfera facilitou oportunidades únicas de trocas e colaborações artísticas. “Nós lhe dávamos desenhos, (...), ele enviava roupas que fisicamente nenhum humano poderia usar. Uma vez Lee chegou ao nosso estúdio e viu que possuíamos algumas latas de narizes protéticos, remanescentes da Primeira Guerra Mundial, e claro, ele os levou para casa” (CHAPMAN apud. WHITLEY, 2015, p. 171, tradução minha). Notoriamente, a cena dos clubes noturnos, que trabalhei em outras oportunidades (FIGUEREDO, 2019; GUERRA & FIGUEREDO, 2020) também favoreceu essa circularidade: estilistas e artistas embalados pela acid house e depois pela cultura rave, se inspiraram nesses territórios e a eles devolveram novas invenções num esquema de retroalimentação simbólica que só pode ser descrito como *club to catwalk to club [again]*¹⁵.

Mas afinal, o que são estéticas da ansiedade?

Para responder a esta questão é preciso retomar aqui a ideia de risco. Segundo Beck, Giddens e Lash (1995, p. 5), se “as instituições da sociedade industrial tornam-se produtoras e legitimadoras de ameaças que não podem controlar”, os sujeitos que a experienciam estariam continuamente acometidos por um sofrimento de ordem psíquica, responsável, em última instância, por uma espécie de “colapso do self” (GIDDENS, 1991). Logo, de acordo com esse princípio, os riscos, quando continuamente antecipados (isto é, ansiados), polinizam o imaginário social, acenando (no caso de algumas práticas culturais) a imperativa necessidade de (re)ação. Duas são as possibilidades mais corriqueiras nessa situação: a fuga e o enfrentamento.

Na ordem da fuga diante do real, a criação tende a ocorrer a partir daquilo que o filósofo marxista Slavoj Žižek estabelece como “ambiguidade fundamental da imagem no pós-modernismo, um tipo de barreira que permite ao sujeito manter distância do real, protegendo-o contra sua irrupção conquanto seu hiper-realismo excessivamente intrusivo evoque a náusea do real” (ŽIZEK, 1991, p. 59, tradução minha). Dito de outro modo, se o real é excessivamente traumático, há sempre a possibilidade de se extraviar para um território onírico onde ele não exista ou onde seja radicalmente diferente. Manifestando-se como uma carnavalização, nos termos propostos por Mikhail Bakhtin (1968), essa

¹⁵ É preciso recordar que a cultura clubber esteve na origem da emergência e dinamização do chamado setor cultural e criativo independente britânico (LEADBEATER & OAKLEY, 1999). Em especial, acerca da cena clubber londrina, das drag queens – como Leigh Bowery – e do modo como artistas e estilistas circulavam por estes espaços, veja Figueredo (2019) e Guerra & Figueredo (2020).

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
tendência realiza-se como uma tecnologia de proteção, um dispositivo sensível de fuga
que se estrutura enquanto uma poética do escapismo.

Já na ordem do enfrentamento, manifesta-se através do que Hal Foster estabelece
como um desvio no foco do anteparo-imagem para o olhar-objeto, uma tentativa de
excomungar de vez “o ilusionismo, aliás qualquer sublimação do olhar-objeto, numa
tentativa de evocar o real em si mesmo” (FOSTER, 2013, p. 145). Drasticamente distinta
da fuga, essa tendência é o contrário da negação na medida em que promove o embate
deliberado com o real traumático, um real que será tratado através de operações estéticas
que exercitam e ressignificam – ainda que inconscientemente – a raiz da angústia.

Com efeitos distintos quando de seu alinhamento a uma ou outra abordagem –
alinhamento menos intencional do que parece – ela pode significar a busca por um
território lúdico de fantasias extravagantes ou a materialização de um espaço do
confronto, do sujo e da fatalidade. Para clarificar a diferença que se estrutura entre ambas
as abordagens, basta pensar nos distintos resultados plásticos entregues pela moda dos
britânicos John Galiano e Alexander McQueen. Se o primeiro ensaia um mundo mágico,
exagerado e surreal (o mesmo ocorre com a obra de Hussein Chalayan), o segundo é autor
de um universo visceral, perverso e antagônico. Advindos de realidades sociais muito
parecidas e com trajetórias educacionais semelhantes, a distância estética entre a sua
produção parece advir da maneira com que enxergam e lidam, ao nível subjetivo, com
questões geracionais; uma mudança de perspectiva que tem como resultado a promoção
de respostas culturais também distintas.

Surgido como um recurso teórico que assenta-se em um fazer etnográfico (se
recorta determinado grupo e ali, a partir de um conjunto de disposições conceituais e
empíricas, se coleta e observa tendências, processos e estratégias recorrentes e/ou
desviantes), a noção de Estética da Ansiedade me permitiu paulatinamente entender uma
série de disposições/inclinações temáticas como dimensões arroladas a um modo de fazer
(ou melhor, de responder) da cultura juvenil no final do século XX (FIGUEREDO, 2021).
Cito alguns desses casos.

“Sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo”, escreveu
Rebecca Arnold (1999, p. 285, tradução minha) ao refletir sobre a estética *Heroin Chic*
que tanto marcou a cultura de moda e a publicidade dos anos 1990, um estilo
caracterizado pelas olheiras profundas, traços emaciados, androginia e cabelos oleosos,
propriedades associadas ao uso de heroína ou outras drogas. Da perspectiva postulada por

Arnold, o corpo saudável dos anos 1980 teria gradualmente cedido espaço a uma outra experiência, “a criação do corpo perfeito é refutada em detrimento de um corpo outro, brutalizado, destruído” (ARNOLD, 1999, p. 295, tradução minha). Essa transformação social do corpo – e para Langman o corpo é espaço de lutas por excelência (LANGMAN, 2005, 2008) – expressa justamente a nova composição psíquica do sujeito do trauma: um espírito inquieto e continuamente abalado só se permite viver em um corpo igualmente fatigado.

Reinaugurando a relação do sujeito com a beleza – e a beleza é, como escreve Preciado (2021), a guerra por outros meios¹⁶ – este tipo de estética almeja também “cristalizar as noções contemporâneas do excesso como a experiência mais real, a sensação mais imediata” (ARNOLD, 1999, p. 290, tradução minha). A socióloga Katharine Wallerstein ao definir o que seria o *wasted-look*, argumenta que aquela aparência faminta, de vazio dolorido, de insônia, de uma fadiga febril, que flerta com o perigo, com a morte, uma aparência associada às drogas, com jejum, com o sexo, com experiências emocionais de grande intensidade, e com a perigosa excitação pela noite, fala na realidade da mais alta experiência de viver (WALLERSTEIN, 1998, p. 140).

Colocando *vis-à-vis* temáticas dissimuladas pela sociedade (sexo, consumo de drogas etc.), a estética do excesso encarna o sujeito marginal como um sujeito situado: o culto ao exagero transformava-se na nova norma juvenil, um modo de recuperar as rédeas da existência mesmo que para isso fosse necessário levá-la até o limite. Na moda, o *wasted-look* começa no início dos anos 1990 com as imagens do artista Wolfgang Tillmans para a revista I-D e com as fotografias de Corinne Day para a revista The Face¹⁷.

Difícilmente compreendidas como imagens de moda em si, as fotografias de Day, em particular, traziam suas amigas, muito magras e extenuadas, no interior de apartamentos decadentes nas regiões londrinas de Brixton, Notting Hill ou Soho. Vestindo apenas roupas íntimas ou ainda regatas apertadas e jeans, ‘Georgina’, ‘Rose’, ‘Kate’, ‘Tania’ e ‘Jesse’ são mostradas sobre sofás puídos ou inclinadas contra paredes descascadas. Em ambientes cercados por latas de cerveja vazias e cinzeiros abarrotados,

¹⁶ Ao revisar a ideia de Belo nas sociedades contemporâneas, o filósofo Paul Preciado (2021, p. 108, tradução minha) escreve que nelas é possível se verificar uma incompatibilidade sistêmica onde “beleza e felicidade são, num momento de mutação do regime epistemológico, duas coisas não apenas diferentes, mas opostas”

¹⁷ O impacto dessa estética sobre a Geração X foi tamanho que o presidente estadunidense da época, Bill Clinton, chegou a culpar publicamente a indústria de moda pela glamourização do look “drogado” e pelo aumento de consumo de heroína nos EUA.

elas encaram apaticamente o espaço. Para Caroline Evans, é possível encontrar sugestões sobre diferentes tipos de abuso nas fotografias de Day, não apenas o abuso de drogas: o sexo sem proteção, os remédios, tudo isso agora constituía uma plástica do exagero contemporâneo. A pesquisadora também recorda que quando Day fotografou a modelo Kate Moss no interior de seu apartamento para a Vogue, “Hilton Als escreveu para o New York Times que as fotografias tornaram-se o primeiro testemunho de que a indústria da moda agora flertava diretamente com a morte” (EVANS, 2012, p. 202, tradução minha)

Surgindo também nos trabalhos de Rankin – em 1996 ele fotografou para a Dazed & Confused um editorial intitulado ‘*Surveillance*’ no qual retratava a juventude a partir de sua experimentação com a criminalidade, com aquilo que faz disparar os níveis inebriantes de adrenalina no sangue¹⁸ – e de Henrik Halvarsson – o icônico editorial ‘*Cottage in the City*’, para a mesma revista, no qual fotografou as modelos em um banheiro público de Londres, com as roupas desarrumadas em referência ao seu envolvimento em encontros sexuais consecutivos – a discussão em jogo, com o *wasted-look*, é aquela que recoloca o sujeito na compulsão de seu trauma no centro do debate. Levado a níveis extremos de ansiedade, ele agora tenta retomar para si o poder de decisão ao teatralizar sua existência no meio social, mesmo que isto implique em reviver continuamente o seu trauma.

A estética do excesso também surge na arte ao reintroduzir o risco através de um resíduo da presença do artista e de suas vivências. Obras como *Au Naturel* (1994) de Sarah Lucas – um colchão sujo recostado em uma parede e no qual o encontro sexual é metaforizado pela transubstanciação do corpo em objetos cotidianos como um balde, dois limões, um pepino e duas laranjas – e *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (1995) de Tracey Emin – uma tenda com centenas de nomes costurados, registrando todas as pessoas com quem a artista dormiu, muitos dos quais seus parceiros sexuais – recuperam esse flerte com a sexualidade, com um corpo exaurido e atravessado pelo excesso.

Atualizando o lema punk dos anos 1970 ‘*live fast, die young*’, o *wasted-look* consiste, em suma, num tipo de resposta geracional — diante do desaparecimento iminente, se quer viver intensamente, mesmo que isso signifique alguns riscos. Um tipo de conexão quase fetichista com o extremo, a estética do excesso relaciona-se também a

¹⁸ Este editorial assumia a estética das câmeras de vigilância urbana, algo um tanto voyeurista e que rompia com a linguagem glamourosa da moda dos anos 1980.

outras tendências comuns desse período como a relação temática com a morte e o corpo morto (estética abjetual), a medicamentação do social¹⁹, a tanatofilia²⁰ etc.

Segundo Caroline Evans, o fascínio pela temática do morto e o apreço por aquilo que Julia Kristeva (1982) chama de “abjeto”, aparece nessa geração na forma de um *memento-mori* contemporâneo “intrinsecamente conectado à sexualidade, ao prazer e morte” (EVANS, 2012, p. 236, tradução minha). Em *A Thousand Years* (1990), por exemplo, Damien Hirst trouxe a cabeça decapitada de uma vaca entregue à putrefação. Colocada no interior de uma grande caixa de vidro, seus fluidos ocupavam parte considerável do piso enquanto larvas de moscas se banquetavam sobre a carne mole e decadente. Os insetos vorazes se reproduziam, colocavam seus ovos sobre a carcaça e arriscavam o seu primeiro voo num suposto ambiente ideal. Afixado no alto deste sinistro aquário, uma tela eletrificada era responsável por dizimar quase imediatamente estes enxames, gerando uma massa amorfa de moscas mortas que misturavam-se ao líquido vertido pela cabeça, condição perfeita para o desenvolvimento de mais insetos. O corpo sacralizado das culturas cristãs – imediatamente enterrado, invisibilizado em seu decaimento – estava ali desocultado e em sua temporalização desvelava a podridão daquilo que efetivamente nos compõe.

Na moda do período surge ademais nos desfiles *Nihilism* (1994) e *The Hunger* (1995), do estilista Alexander McQueen. Para *Nihilism*, o estilista besuntou suas modelos “de sangue coagulado, (...), as embrulhou em plástico, ensopou as roupas até ficarem transparentes”, enviando-as para a passarela “com as partes de cima cortadas até a altura do quadril e as vulvas expostas” (CALLAHAN, 2015, p. 91). Uma procissão de corpos esqueléticos e feridos, a coleção de McQueen buscava inspiração tanto no suplício de Santa Agatha (cujos seios foram amputados), como no Teatro da Crueldade de Artaud e no

¹⁹ Neste período foi recorrente a referência ao uso de medicamentos e também a adoção dessa estética nas artes e na cultura. Estamos falando de um período que viu a emergência de uma revista de moda chamada *Pil* (espécie de contração da palavra *Pill*, pílula em inglês), de um restaurante chamado *Pharmacy*, criado e gerenciado pelo artista Damien Hirst, também autor de diversas obras (os gabinetes) com drágeas. Esta questão chamo de farmacofilia – uma mania pela estética laboratorial e pelos efeitos medicamentosos (FIGUEREDO, 2021).

²⁰ Chamo de tanatofilia uma espécie de fascínio ou pulsão que leva o sujeito mais próximo da morte. Nesse período aparece naquilo que Efrat Tsëlon (1995) intitula de “*mortality-fetishism*”, um conjunto de rituais que regulam o corpo através da cirurgia e da dieta, criando uma similaridade entre os rituais de beleza e a morte. Estabelecendo um conjunto de práticas de tensão que mesmo dialogando com a morte em potencial tornam-se socialmente perseguidas, esses ‘riscos fabricados’ corporificam uma mania por situações potencialmente fatais. Ao passo que surge como poética da regulação, a tanatofilia é também uma poética da liberação, permitindo com que os sujeitos assumam uma consciência sobre seus limites e finitudes.

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 visual *new punk*. Já para *The Hunger*, ele prensou uma peça de perspex, um plástico duro e transparente, sobre o corpo de uma modelo, recheando-a de larvas vivas que mexiam-se na medida em que ela caminhava pela passarela.

Andrew Groves em sua coleção *Status* (1998) também trabalhou seu apreço pela ideia de abjeto, especificamente aquele aspecto dessa estética que expõe morbidamente a ruína do corpo para a sociedade. “Como gesto final, uma modelo abre seu casaco para libertar uma nuvem de cinco mil moscas sobre os jornalistas de moda sentados na primeira fila, causando horror e revolta. A peça ‘*Flies trapped inside a Jacket*’ experimenta com a ideia perturbadora de que estas moscas estavam se alimentando do corpo da modelo. É de certo modo uma homenagem consciente à *A Thousand Years* (1990) de Damien Hirst, (...), a abjeção e as táticas de choque na passarela de Groves correspondem a um movimento contemporâneo de ruptura e exposição dos corpos clássicos que permeiam a moda e a arte” (EVANS, 2012, p. 220, tradução minha). Atualizando o axioma de T.S Eliot, ‘*the skull beneath the skin*’, a questão abjetual e essa estima pelo tema da mortalidade, transbordam na maneira muito própria com que essa geração passa a endereçar assuntos antes interditos nesses campos culturais mais ‘glamourosos’ como a moda e a arte.

Pulsando no aspecto tumular de *House* (1993) de Rachel Whiteread, nas pilhas de sacos plásticos de Gavin Turk (aparentemente ocultando pedaços de corpos), nos dioramas de Jake e Dinos Chapman, apresentando cenas detalhadas de tortura, nas fotografias de ferimento de Mat Collishaw (*Bullet Hole*) e no tema escolhido por Marcus Harvey para sua pintura (*Myra* (1995), uma assassina em série que aterrorizou o Reino Unido), o tema do morto e da morte reaparece num momento singular da cultura britânica que Caroline Evans (2012) argumenta refletir o medo do desconhecido num período de profundas mudanças tecnológicas.

O artista Damien Hirst, exímio criador de peças que flertam com essa poética – dos animais seccionados e preservados em formol, da caveira humana incrustada de diamantes, dos gabinetes preenchidos compulsivamente por drágeas, das pinturas feitas com asas arrancadas de borboletas etc. – comenta, “você pode assustar as pessoas com uma concepção da morte ou lembrando-as de sua própria mortalidade, ou ainda pode dar-lhes vigor” (TOWNSEND, 2015, p. 161, tradução minha). A questão do vigor – uma pulsão de morte que apazigua a operação mental [?] – que é aparentemente oposta ao imaginário do morto parece assumir uma função curiosa para essa geração: seria

unicamente através das poéticas da finitude e do risco que se recupera as rédeas da existência, é através do teste de seus limites que possivelmente se (re)encontra o encantamento pela vida. Um exemplo desse jogo perigoso? A série *Self* de Marc Quinn, iniciada em 1991 e concluída em 2011.

Neste conjunto de trabalhos o artista, que sofre de alcoolismo, passa a esculpir o seu autorretrato em blocos de sangue congelados. O sangue, retirado ao longo de várias semanas no auge de suas crises, é segundo ele uma expressão da toxicidade, da doença que o assola. Ao esculpi-lo Quinn abre-se a duas dimensões: uma que reafirma o seu flerte com o álcool – um componente químico que regula seu ser no mundo, seu corpo, sua subjetividade, sua proximidade com a morte – e outra que institui uma espécie de exorcismo do seu mal. Há nessa lógica algo que associa-se ao fetichismo ou desejo pela morte (*deathwish*), uma vez que, a poética de Quinn perde-se se não há o salto no abismo; para dar significado ao sangue e ao tratamento plástico que lhe direciona, o artista precisa (mesmo no risco da fatalidade) reviver sisificamente o evento traumático.

As “outras” estéticas da ansiedade

Ao leitor já deve ter ficado claro que aquilo que intitulo de Estéticas da Ansiedade trata-se de um conjunto de práticas e processos culturais associados historicamente à uma parcela da vanguarda britânica nas artes e na moda do final dos anos 1980 em diante. Uma lente alternativa que permite aproximar atitudes e modos de fazer, essa ideia, como todo constructo teórico, foi artificialmente elaborada através de recorrências e/ou singularidades observadas a partir de um ângulo específico: os temas das obras, os discursos dos criadores, a plástica que suas criações assumiram etc. Com isto quero dizer que as Estéticas da Ansiedade constituem um recurso discursivo, um dispositivo analítico cuja revisão e/ou contestação constituem dois movimentos igualmente legítimos.

Embora essa fragilidade seja traço inerente a qualquer conceito, no caso da geração britânica de então, acredito que não ser possível ignorar a repetição de alguns temas e a maneira como objetos e criações foram tratados plasticamente por estes agentes: lidando com questões semelhantes e circulando por territórios análogos na cidade, seria ingenuidade atribuir tais respostas puramente ao arbitrário — a forma como esta cena se constituiu e com que as temáticas ecoaram por diversos territórios sensíveis nos fornecem ‘resquícios arqueológicos’ para tal aferição.

Um princípio descrito a partir de condições históricas e sociais muito particulares, podemos nos perguntar, no entanto, se essa ideia resiste se articulada para pensar outras realidades no mesmo período ou aquelas que, em momentos distintos, foram atravessadas por questionamentos ou angústias semelhantes. Ora, acredito que como uma dimensão da experiência, a ansiedade escapa às inscrições geográficas e se manifesta em variados campos da criação e realidades sociais distintas. Certamente em cada situação histórica, condições singulares irão influir na forma assumida. Todavia, do cinema à música, das artes visuais à moda, acredito que a ansiedade possa ser operacionalizada enquanto uma lente ou um *ethos* que sustenta esferas contra-hegemônicas de produção cultural e artística.

Vejamos o caso do grunge. Surgido em Seattle, nos Estados Unidos, em meados dos anos 1980 e exportado para todo o mundo no início dos anos 1990, para a socióloga Catherine Strong (2011), em termos de letras, o grunge era muito diferente de seus progenitores, o punk e o metal. Não possuía uma mensagem política explícita – o caso do punk – ou partilhava de uma visão hedonista ou apocalíptica da vida – o metal. Quando o grunge tratava de “amor”, as músicas tendiam a ser sobre relacionamentos fracassados, chatos, condenados ou destrutivos (por exemplo, a música “*Black*” do Pearl Jam). Para a socióloga, “era mais provável que as músicas fossem sobre experiências ou sentimentos negativos generalizados, cantados em uma voz coletiva em vez de individual” (STRONG, 2011, p. 19, tradução minha).

Não é à toa que os dois álbuns mais bem-sucedidos do período, *Nevermind* (1991), dos Nirvana, e *Ten* (1991), dos Pearl Jam, contêm apenas três músicas sobre relacionamentos (e apenas uma delas, “*Oceans*”, é de alguma forma positiva). Outras músicas tratam de temas como falta de moradia (“*Something in the Way*” e “*Even Flow*”), suicídio juvenil (“*Jeremy*”), dependência de drogas (“*Deep*”), estupro (“*Polly*”) e os problemas de conformidade (“*In Bloom*”) (STRONG, 2011, p. 19).

Sobre os Nirvana, em especial, Gina Arnold considera que sua relevância funda-se nessa obsessão e determinação, alimentando-se de alguma forma do sentimento da não-pertença. Refletindo a verdadeira vontade do público e não apenas a da rádio e da indústria musical, “*Nevermind* apreendeu o momento atual. Aprisionou dez anos de zeitgeist num pedaço de vinil solitário; soltou-se do *age-old skin* e inventou algo completamente novo” (ARNOLD, 1993, p. 235, tradução minha). A sua essência recordava aos ouvintes que “a vida mesmo em *mini-malls* beges podia ser uma coisa

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 perigosa e sugestiva, e que a apatia e o silêncio eram uma forma de rendição” (ARNOLD, 1993, p. 235, tradução minha).

Muitas vezes acusados de não possuírem um comprometimento político explícito – como foi o caso do punk – o grunge deve o seu êxito à linguagem empregue, ou seja, uma linguagem finalmente compreendida por milhões de pessoas, cujo epicentro se coloca no universo dos jovens, na sua imaginação, nas suas crises e nos seus sentimentos. Na destruição generalizada dos palcos por Kurt Cobain (Nirvana), nos *stage-divings* suicidas de Chris Cornell (Soundgarden) e Eddie Vedder (Pearl Jam), ou no timbre fantasmagórico de Layne Staley (Alice in Chains), o grunge certamente foi uma das mais eficientes estéticas da ansiedade dos anos 1990. Em suas composições assombradas e através de seus performers angustiados, frágeis criaturas atropeladas por este mundo, a ansiedade ganhou forma e voz.

Outro caso curioso foi a multiplicação do horror do tipo “*slasher*” no mesmo período, um gênero cuja raiz encontra-se em *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper e *Halloween* (1978) de John Carpenter. Com um enredo relativamente simples (um *serial killer*, cujo rosto está muitas vezes encoberto por uma máscara ou desfigurado ao nível da desumanização, persegue suas vítimas – geralmente adolescentes em busca de sexo, drogas e diversão – motivado por algum tipo de vingança) o *slasher movie*, ao menos quando da sua gênese nos anos 1970, materializava um tipo de reação aos ‘anos loucos’. Eles estão como em oposição ao movimento hippie e sua mensagem de liberação sexual, de paz e amor. O aviso não podia ser mais claro: são punidos com a morte todos aqueles que fizerem sexo, que usarem drogas recreativas, que se opuserem ao mundo capitalista do trabalho. A função do assassino *slasher* é punir o prazer (DANTAS, PONTES & MAYER, 2023).

A fórmula dos *slasher movies* – herói *versus* vilão; o mal justificado por uma vingança ou punição; todos, com exceção da *final girl*²¹, podem morrer; o diverso, isto é, os corpos racializados, os corpos queer, geralmente são os primeiros a serem punidos etc. – apesar de simples carrega algumas singularidades. Diferentemente do que se espera, não é o herói que é continuado: o que singulariza esses filmes é o retorno do próprio mal. Existindo independentemente do personagem ‘bom’ (o arquétipo do paladino) esse vilão

²¹ Em filmes do tipo *slasher*, é possível observar a recorrência de uma *final girl*, a última mulher viva a enfrentar o assassino. É ela que, depois da matança, sobra para contar a história ou (em algumas sagas específicas) retornar junto ao assassino no próximo filme.

se torna a verdadeira constante, ele é, poderíamos provocar, o risco real e presumido – nos termos de Beck e Giddens – que orienta e sustenta a trama (DANTAS, PONTES & MAYER, 2023).

Sucesso de público, os filmes do tipo *slasher* parecem responder a certas inquietações infiltradas no imaginário social. Para Wee (2010), esse gênero cinematográfico, após ser consolidado nos anos 1980 na figura de assassinos como Leatherface, Jason Voorhees, Freddy Krueger e Michael Myers, passou por um processo de atualização nos anos 1990 que está intimamente ligado às transformações sociais, sendo sensíveis – numa outra ordem – as especificidades de seus contextos.

Por exemplo, ao analisar os três primeiros filmes da franquia *Scream* (*Pânico*, no Brasil), ela contesta a percepção de que a série é conservadora e reacionária em sua política. A seu ver, estes filmes refletem preocupações estadunidenses específicas dos anos 90 que podem ser compreendidas pelo tratamento diferenciado dado tanto ao vilão *slasher* como à sobrevivente final, numa postura muito mais progressista e revolucionária do se imaginaria (WEE, 2010).

Se, como aponta Wee (2010), os filmes do tipo *slasher* podem então ser mais profundos do que aparentam, respondendo a questões de realidades sociais específicas e funcionando como plataformas de debate acerca de temas de interesse público, é possível argumentar o seguinte: num momento histórico atravessado por profundas transformações tecnológicas, econômicas e comunicacionais, os filmes *slasher* atualizam-se em consonância com uma série de ansiedades geracionais, eles respondem, pelo menos em alguma medida, ao imaginário de uma sociedade (global) de risco. Desse modo se o *slasher movie* oitentista foi uma reação a alterações sociais radicais dos anos 1970 e 80, o *slasher movie* dos anos 1990/2000 é por si só um gênero ansioso – e o terror, sustento, é o gênero ansioso por excelência – na medida em que discute metaforicamente as inquietações de sua própria geração²² (PONTE & ANDRADE, 2015).

²² É por esta razão que, concomitantemente ao esforço em se continuar e atualizar os “clássicos” do gênero – entre 1990 e 2022 foram rodados oito filmes da franquia *Halloween*, oito filmes da franquia *Massacre da Serra Elétrica*, três filmes da franquia *A Hora do Pesadelo*, quatro filmes da franquia *Sexta-Feira 13* e um filme (*Freddy vs. Jason*, de 2003) colocando em diálogo estas duas últimas – os anos 1990/2000 também testemunharam o nascimento de novos assassinos um tanto mais adequados ao imaginário da geração millennial. Os destaques são para as franquias *Pânico*, *Lenda Urbana*, *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* e *Premonição*. Diferentemente dos assassinos do passado que justificavam os atos criminosos geralmente como vingança (Jason), perversão/vingança (Krueger) ou alguma doença mental (Leatherface e Myers), os assassinos *slasher* dos anos 1990 possuem histórias pessoais capengas e são recorrentemente despersonalizados: Ghostface, dos filmes *Pânico*, mostrou-se ser vários ao longo da franquia; e tanto o serial killer com roupa de pescador em *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*

Uma espécie de “horrorificação do imaginário”, acredito que a estética *slasher* – seu sucesso e seu mercado – traduz com alguma propriedade a maneira como a ansiedade geracional condicionou parte das sensibilidades e das subjetividades na virada do milênio, afinal, como estabelece Zizek (2012) a teoria ilustra o exemplo, a psicanálise ilustra o cinema, e não o contrário (CEBALLOS, 2011).

Notas de saída: as estéticas da ansiedade hoje

Pontuada essa questão, podemos argumentar que as Estéticas da Ansiedade podem ser ocasionalmente identificadas em “outros” territórios e sujeitos que no mesmo período partilhavam de incômodos e angústias semelhantes.

Encontram-se nas campanhas publicitárias da companhia italiana Benetton dos anos 1990, idealizadas por Oliviero Toscani, e que trazem um conjunto de imagens pouco usuais para este formato: desde cavalos copulando, pacientes morrendo em decorrência de complicações relacionadas à AIDS, corações humanos, e até padres em poses sexualizadas. Aparecem também no jovem Justin Timberlake coberto por ferimentos, sangue e hematomas fotografado por Steven Klein para a *Arena Homme+* e no editorial de Norbert Schoerner para a edição de setembro de 2001 da *Dazed* na qual emula o indigesto filme de Pasolini, *Salò*. No cinema, as estéticas da ansiedade também surgem em “*Reservoir Dogs*” (1992) e “*Pulp Fiction*” (1994), do cineasta norte-americano Quentin Tarantino, e na forma como os anti-heróis Ewan McGregor em “*Trainspotting*” e Jake Gyllenhaal em “*Donnie Darko*” são construídos. Na publicidade, no editorial veiculado pela *The Face* em junho de 1994, e assinado por Jean-Baptiste Mondino, no qual as modelos posaram com armas e com sangue escorrendo de suas bocas e numa campanha da *Dolce & Gabbana*, apresentando as modelos pálidas e simulando uma espécie de ‘*rigor mortis*’. Na fotografia artística, com Cindy Sherman, Nan Goldin, Joel-Peter Witkin e Andres Serrano, tensionando uma noção de beleza e disputando os temas que podem ou não ser representados. Na TV, faz-se presente no fascínio de toda uma geração pelo assassinato de Laura Palmer em *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Na

como o psicopata em *Lenda Urbana*, com sua jaqueta puffer e seu inconfundível capuz, tiveram os seus rostos sublimados até o final da trama — suas identidades assassinas são transferidas tanto para suas indumentárias como para suas armas de escolha. Para Ponte e Andrade (2015) a epítome deste apagamento ocorre com a franquia *Final Destination* (*Premonição*): ali se verifica uma descorporalização quase que completa do assassino. No enredo do primeiro filme da série – e que seria replicado em todos os seus volumes, mudando apenas o ‘elenco heróico’ e o tipo de catástrofe – a própria Morte é transformada em antagonista da trama.

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
relação com o corpo, manifesta-se no *body horror* de David Cronenberg e no *Incubus Necklace* (1987), de Simon Costin, onde vidrinhos preenchidos por sêmen potencialmente fatal (vivia-se o período de desconhecimento acerca da AIDS) estariam pendurados orgulhosamente ao redor do pescoço. As Estéticas da Ansiedade são muitas e estão em todo lugar.

Se uma parte das estéticas da ansiedade se concretiza através de uma poética do escapismo (a carnavalização, o idílio, a fantasia), a outra – talvez a mais substancial e a porção que escolhemos tratar neste ensaio – se realiza numa poética da tradução. Nessa tradução (do trauma), o embate com o real exorciza tudo aquilo que escuda, que protege o sujeito do objeto de sua angústia. Ora, se para Hal Foster (2013) a diferença oriunda da teoria lacaniana entre repetir e reproduzir²³ está no cerne de como lidamos com o traumático, onde a repetição serve antes para proteger do real, na estética da ansiedade o que vemos é o ato oposto, é o que reproduz o objeto da agonia. Nesse sentido, a Estética da Ansiedade e o suplício de Sísifo se avizinham — o absurdismo de Camus (2018) não está na reencenação que teatraliza o trauma, mas na repetição do traumático em si e que faz do sujeito supliciado o seu próprio algoz.

Se em *White Burning Car III* (1963) de Andy Warhol a repetição sistemática do carro em chamas oferta ao olho uma aparente banalização do traumático, em obras como *Self* de Marc Quinn ou *Bed* de Tracey Emin, o real não precisa somente ser lembrado, mas em certos casos, revivido. Superando a equação warholiana que (des)sensibiliza o real, a estética da ansiedade parece caminhar em outra direção: seu intuito não é nem puramente estilístico (o choque que tais imagens evocam) nem puramente político (a conscientização acerca de uma determinada problemática social que é experienciada na carne), mas a combinação de ambos.

Ajustando a lente para tratar do contemporâneo, acredito também ser possível argumentar que as estéticas da ansiedade não se encerram neste momento histórico. Grosso modo, podemos dizer que mais uma vez se vive um momento de profundas rupturas. Do ponto de vista tecnológico, as redes sociais transformaram os regimes de sociabilidade e a forma como consumimos e produzimos as imagens. Com o aquecimento global, deu-se o *start* para o fim do mundo: a crise ambiental agora é incontornável e definitiva. Na esfera do trabalho, a precarização crescente e a ansiedade trazida pelo uso

²³ *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, não é *Reproduzieren*.

um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990 das inteligências artificiais são duas máximas. Do ponto de vista sanitário, novas doenças e pandemias globais estão à espreita. Ora, se mais uma vez nos encontramos sob a égide de uma “sociedade de risco” (ainda mais globalizada e midiaticizada, o que a agrava), faz sentido o interesse renovado por certas manifestações culturais dos anos 1980/90 assim como um retorno de certas temáticas e predisposições estilísticas.

Carregando de uma linguagem que ajudou a simbolizar certos traumas geracionais, os filmes, a música, a moda e as artes daquelas décadas poderiam nos auxiliar novamente? Esse retorno ao conhecido – para uma parcela da Geração X, mas sobretudo para a Geração Millennial, que nasceu e cresceu sob essas condições – funciona, suponho, como uma forma de estabilização das sensibilidades para qual o ‘retorno do trágico na cultura’ (MAFFESOLI, 2003) poderia mais uma vez ser interpretada como a somatização de nossa inadequação a um mundo que em frangalhos, padece.

Referências

- ABBOTT, Kate. (2013). Tracey Emin and Sarah Lucas: How We Made The Shop. **The Guardian**, 12 de agosto de 2013.
- ALLWOOD, Emma Hope. (2015). Memories of McQueen From His Right-hand Woman. **Dazed & Confused**, 2 de junho de 2015.
- ARNOLD, Gina. (1993). **On the Road to Nirvana**. Londres: Pan Books.
- ARNOLD, Rebecca. (1999). Heroin Chic. **Fashion Theory**, 3(3), p. 279-295.
- BAKHTIN, Mikhail. (1968). **Rabelais and His World**. Cambridge: MIT Press.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981). **For a Critique of the Political Economy of the Sign**. Nova York: Telos Press.
- BECK, Ulrich. (1992). **Risk Society: Towards a New Modernity**. Londres: Sage.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony & LASH, Scott. (1995). **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**. Londres: Polity Press.
- BENNETT, Andy & GUERRA, Paula (Eds.). (2018). **DIY Cultures and Underground Music Scenes**. Londres: Routledge.
- BLANCHARD, Tamsin. (2015). Cobbled Together With No Money: Katy England on the Early Years of Alexander McQueen. **The Telegraph**, 6 de março de 2015.

- Estéticas da Ansiedade:
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- CALLAHAN, Maureen. (2015). **Champagne Supernovas**: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda. Rio de Janeiro: Fábrica 231.
- CAMUS, Albert. (2018). **O mito de Sísifo**. São Paulo: Record.
- CEBALLOS, Siméa Paula de Carvalho. (2011). Mal-estar, violência e cinema: um olhar psicanalítico. **Revista Memento**, 2(1), p. 1-13.
- CRANE, Diana. (2006). **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac.
- DANTAS, Ana Thereza Torres de Melo; PONTES, Samuel Marinho Rodrigues de & MAYER, Flávia Affonso. (2023). A caracterização do vilão na construção do medo em filmes de terror do subgênero slasher. **Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, p. 1-15.
- EVANS, Caroline. (2012). **Fashion At The Edge**: Spectacle, Modernity and Deathliness. New Haven: Yale University Press.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2018a). **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas**: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010). Dissertação. (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) UFJF.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2018b). Eu uso chapéu para afastar as pessoas: Isabella Blow e a estética da estranheza. Moda e vanguarda em Londres nos anos 1990. **IS Working Papers**, nº 66, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, p. 1-20.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2019). The Soho Scene and the Aesthetic Transformations in British Fashion in the Early 90s. In: GUERRA, Paula & ALBERTO, Thiago Pereira. **Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes**. Porto: Universidade do Porto, p. 435-448.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2021). Estética da Ansiedade: notas conceituais sobre a criação em uma sociedade do risco. **Revista Teoria e Cultura**, 16(2), p. 132-146.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2022). Os Fashion Desperados e a geração Sensation: arte, moda e práticas DIY em Londres nos anos 1990. **d'Obras - Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda**, 34(1), p. 64-85.

- Estéticas da Ansiedade:
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2024). DIY Practices in 1990s Fashion: Notes From Alexander McQueen Early Years (1992-1996). **DIY, Alternative Cultures & Society (Sage Publications)**, 2(1), p. 60-74.
- FOSTER, Hal. (2013). **O retorno do real**. São Paulo: Cosac & Naify.
- FRANKEL, Susannah. (2015). “The Early Years”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- FURY, Alexander. (2015). “Show and Tell”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- GIDDENS, Anthony. (1990). **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP.
- GIDDENS, Anthony. (1991). **Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age**. Cambridge: Polity Press.
- GOLDBERG, RoseLee. (2001). **Performance Art: From Futurism to the Present**. Nova York: Thames & Hudson.
- GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2020). Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. **Revista Tomo**, 37(1), p. 215-252.
- GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. (2023). Civilizational Dissent in the Late 1990’s: Body, Fashion and Club Cultures in Contemporary Society. **IASPM Journal**, 12(1), p. 126-148.
- GUERRA, Paula. (2013). **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. Porto: Edições Afrontamento.
- HORYN, Cathy. (2000). In London, HO-HUM Ends in Smash Finale. **The New York Times**, 01 de outubro de 2000.
- KAHN-HARRIS, Keith. (2004). “Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene”. In: BENNETT, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (Eds.). **After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture**. Basingstoke: Palgrave.
- KRISTEVA, Julia. (1982). **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press.
- LANGMAN, Lauren. (2005). “Globalization and the Grotesque”. In: ROBINSON, William & APPLEBAUM, Richard (Eds.). **Critical Globalization Studies**. Londres: Routledge.

- Estéticas da Ansiedade:
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- LANGMAN, Lauren. (2008). Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and the Body in Popular Culture. **Current Sociology**, 56(4), p. 657–677.
- LEADBEATER, Charles & OAKLEY, Kate. (1999). **The Independents**. Londres: Demos.
- MAFFESOLI, Michel. (2003). **O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Zouk: Porto Alegre.
- McROBBIE, Angela. (1998). **British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?** Londres: Routledge.
- PINK, Sarah. (2001). **Doing Visual Ethnography**. Londres: Sage.
- PINK, Sarah. (2009). **Doing Sensory Ethnography**. Londres: Sage.
- PONTE, Charles Albuquerque; ANDRADE, Maria Bevenuta Sales de. (2015). A morte chega para todos: recrudescimento do capitalismo no final do século XX. **Revista Crítica Cultura**, 10(1), p. 119-131.
- PRECIADO, Paul B. (2021). Après la beauté. **Magazine du Palais de Tokyo**, 31(1), p. 100-117.
- ROSENTHAL, Norman. (1997). “The Blood Must Continue to Flow”. In: ROSENTHAL, Norman & SAATCHI, Charles. (Orgs.). **Sensation - Young British Artists From Saatchi Collection**. Londres: Thames & Hudson.
- SHONE, Richard. (1997). “From Freeze to House: 1988- 94”. In: ROSENTHAL, Norman & SAATCHI, Charles. (Orgs.). **Sensation - Young British Artists From Saatchi Collection**. Londres: Thames & Hudson.
- STRAW, Will. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. **Cultural Studies**, 5(3), p. 368-388.
- STRONG, Catherine. (2011). **Grunge: Music and Memory**. Surrey: Ashgate.
- THOMAS, Dana. (2015). **Gods and Kings: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano**. Nova York: Penguin Books.
- THORNTON, Sarah. (1995). “The Social Logic of Subcultural Capital”. In: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah. **The Subculture Reader**. Londres: Routledge, 1995.
- TOWNSEND, Eleanor. (2015). “Memento Mori”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- TSÉELON, Efrat. (1995). **The Masque of Femininity: The Presentation of Women in Every-Day Life**. Londres: Sage.

- Estéticas da Ansiedade:
um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990
- WALLERSTEIN, Katherine. (1998). Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements. **Fashion Theory**, 2(2), p. 129-150.
- WATT, Judith. (2012) **Alexander McQueen: the Life and the Legacy**. NovaYork: Harper Design.
- WEE, Valerie. (2010). Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of *Scream*. **Journal of Popular Film and Television**, 34(2), p. 50-61.
- WHITLEY, Zoe. (2015). “Wasteland/Wonderland”. In: WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- WILCOX, Claire. (2015). “Edward Scissorhands”. WILCOX, Claire. (Org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams.
- WILSON, Andrew. (2015). **Alexander McQueen: Blood Beneath the Skin**. Londres: Simon & Schuster.
- ZIZEK, Slavoj. (1991). Grimaces of the Real. **October**, 58(1), p. 44-68.
- ZIZEK, Slavoj. (2012). **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ABSTRACT

In this essay I have tried to briefly describe what I call the “aesthetics of anxiety”. Taking the notion of “risk” as a sociological category, I reflect on the complex economic, social, technological and political conditions and transformations that characterized the last two decades of the 20th century. Taking British creative youth as a sample, especially those working in the arts and fashion during this period, I sought to identify some of the recurrences and/or thematic, aesthetic and discursive singularities in their productions, ultimately understanding them as a type of reaction or disenchanted attitude towards generational anxieties.

Keywords: Risk society. Aesthetics of anxiety. Contemporary art. Experimental fashion.

RESUMEN

En este ensayo he intentado matizar brevemente lo que denomino la «estética de la ansiedad». Tomando la noción de “riesgo” como categoría sociológica, reflexiono sobre

las complejas condiciones y transformaciones económicas, sociales, tecnológicas y políticas que caracterizaron las dos últimas décadas del siglo XX. Tomando como muestra la juventud creativa británica, especialmente la que trabaja en las artes y la moda durante este periodo, intento identificar algunas de las recurrencias y/o singularidades temáticas, estéticas y discursivas de sus producciones, entendiéndolas, en última instancia, como un tipo de reacción o postura desencantada ante las ansiedades o angustias generacionales.

Palabras clave: Sociedad del riesgo. Estética de la ansiedad. Arte contemporáneo. Moda experimental.

RÉSUMÉ

Dans cet essai, j'ai cherché à qualifier brièvement ce que j'appelle « l'esthétique de l'anxiété ». En prenant la notion de « risque » comme catégorie sociologique, je réfléchis aux conditions et transformations économiques, sociales, technologiques et politiques complexes qui ont caractérisé les deux dernières décennies du XXe siècle. En prenant comme exemple la jeunesse créative britannique, en particulier celle qui travaille dans les arts et la mode pendant cette période, j'ai essayé d'identifier certaines récurrences et/ou singularités thématiques, esthétiques et discursives dans leurs productions, en les comprenant, en fin de compte, comme un type de réaction ou de position désenchantée face aux anxiétés ou aux angoisses générationnelles.

Mots clés: Société du risque. Esthétique de l'anxiété. Art contemporain. Mode expérimentale.

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do curso de Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Editor executivo da *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, sediada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (U.PORTO).

Membro profissional do International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles (COSTUME).

henriquegrimaldifiugueredo@outlook.com

Orcid: 0000-0002-6324-4876

Citação:

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Estéticas da Ansiedade: um breve ensaio sobre a angústia. Arte, moda e cultura em Londres nos anos 1990. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Seção Temática

PSICANÁLISE E ESTÉTICA

Adeus, mistérios. Arte, sexo e o saber sem corpo da inteligência artificial

Goodbye, mysteries. Art, Sex, and the Disembodied Knowledge of Artificial Intelligence

Adiós, misterios. Arte, sexo y el saber sin cuerpo de la inteligencia artificial

Adieu, mystères. Art, sexe et le savoir sans corps de l'intelligence artificielle

TARCISIO GREGGIO

A partir do conto *Adieu mystères*, de Guy de Maupassant, o artigo apresenta o processo de desencantamento do mundo promovido pela racionalidade moderna e, mobilizando autores como Michel Foucault, Jacques Lacan e Georges Didi-Huberman, argumenta que a ciência se consolidou não apenas como saber, mas como dispositivo de poder. Nesse contexto, o autor interroga se a inteligência artificial inaugura um novo regime de verdade, marcado por um saber desencarnado, que contrasta com a experiência humana, sempre atravessada por desejo, angústia e limites. Por fim, o trabalho propõe que o sexo e a arte permanecem como espaços de mistério e de inscrição subjetiva, irreduzíveis à lógica inorgânica das máquinas.

Palavras-chave: Ciência. Psicanálise. Inteligência artificial.

Adieu mystères é um belo testemunho literário do processo de desencantamento do mundo que acompanhou sua decodificação pela ciência moderna: de um lado, um indivíduo como sujeito do saber; de outro, a realidade como objeto a ser conhecido, explicado, reduzido àquilo que a razão alcança. “A noite não nos apavora mais”, escreve Guy de Maupassant (2009, p. 24-25); ela “já não tem nem fantasmas e espíritos para nós. Tudo que chamávamos de fenômeno é explicado por uma lei natural. Não acredito mais nas histórias ignorantes de nossos pais. Eu, por mim, chamo de histéricos os que viveram milagres. Eu raciocino, eu examino, eu me liberto das superstições. Todavia, independentemente da minha inteligência, da minha razão, do meu desejo e da felicidade que encontro nessa emancipação, todos os véus levantados me entristecem. Pois me parece que, agindo assim, nós despovoamos, nós despojamos o mundo. Suprimimos o invisível. E, assim, tudo me parece mudo, vazio e abandonado”.

Mas isso é o de menos. Maupassant escrevia no século XIX, era das Revoluções (HOBSEBAWM, 1996), do Capital (HOBSEBAWM, 1995) e dos Impérios (HOBSEBAWM, 1989), que encomendou ao século XX um futuro prenhe de racionalidade científica, democracia liberal e progresso econômico e viu nascer, como se sabe, nada menos que a barbárie¹. À medida que funcionava como técnica, explica Michel Foucault², a ciência estabelecia a si mesma como um regime de verdade, no longo processo que levou, por exemplo, o médico a substituir o padre à cabeceira do Estado³. Some-se a isso a convergência entre o capital e a ciência⁴, cujas consequências estão por toda parte, e começamos a delinear o quadro que nos interessa. Aliás, no Seminário 17, Jacques Lacan (1992, p. 188-189) faz um comentário muito esclarecedor: “Alguma coisa mudou no discurso do mestre a partir de certo momento da história [...]; a partir de certo dia, o mais-de-gozar se conta, se contabiliza, se totaliza. Aí começa o que se chama de acumulação de capital”.

Não se trata, naturalmente, de uma recusa à ciência, e sim de uma crítica, no sentido epistemológico do termo, sem a qual é difícil compreender que, no turbilhão das forças dialéticas que dão à realidade sua materialidade histórica, a ciência moderna

¹ A esse respeito, o trabalho de Marildo Menegat (2003) é, com sobras, o mais completo e esclarecedor que conheço.

² Em textos como “A ordem do discurso (1996), “Vigiar e Punir” (1987) e “História da Sexualidade I” (1990).

³ O leitor interessado nesse assunto terá grande proveito na leitura do excelente trabalho de Laure Murat (2012), especialmente o capítulo “Um médico à cabeceira do corpo do Estado”.

⁴ Cf., por exemplo: FOUCAULT (2022), BENJAMIN (2003) e ADORNO & HORKHEIMER (2002).

tornou-se, mais do que um conjunto de técnicas e saberes, um dispositivo de poder. De um lado, Charles Darwin, a quem devemos a luz mais duradoura já lançada sobre a origem das espécies, sobretudo a nossa; de outro, Francis Galton, seu primo, um sujeito medíocre e invejoso que em 1883 cunharia o termo ‘eugenia’, pervertendo a seleção natural darwiniana em programa de melhoramento racial⁵. Entre ambos, o mesmo exercício da razão.

As mais de 1.600 páginas de “A destruição dos judeus europeus”, obra seminal que o historiador Raul Hilberg publicou em 1961, demonstram que a ‘Solução Final’ foi “produto de uma sociedade industrial, que mobilizou políticos, movimentos civis, juízes, jornalistas, empresários, engenheiros, médicos, burocratas, policiais e militares, a fim de conduzir um eficiente aparato de extermínio”. Georges Didi-Huberman (2017, p. 79; 84) também lembra que a matança em Auschwitz-Birkenau era a tal ponto metódica que, em certa altura, “o Zyklon B, pesticida usado para a asfixia em massa, começa a faltar. Em agosto de 1944, os judeus deportados considerados inaptos (aqueles selecionados para a morte imediata) são enviados para fossos de incineração do crematório V, isto é, são queimados vivos”.

Pois bem, Foucault morreu em 1984. Os incontáveis fonemas (unidades de carne e sentido) contidos em sua vastíssima obra continuam a ressoar na cabeça de quem, como eu, precisa levantar da cadeira o tempo inteiro para escrever algumas linhas sobre suas ideias. Ao contrário do que se diz, escrever não é documentar o pensamento, como se tudo já estivesse ali, pronto e acabado, restando apenas o trabalho de transcrição. Escrever é dar forma ao pensamento, e isso não se faz sem um corpo — quando se tem um.

Mas o Foucault mesmo, autor de tantos livros, não teve a oportunidade de escrever um mísero parágrafo sobre o tema que nos ocupa. O Michel, filho da mãe e do pai dele, fechou os olhos pela última vez no dia 25 de junho de 1984 e nunca mais viu nada — e, portanto, nunca mais soube de coisa alguma. Já a Inteligência Artificial, com seus trilhões de parâmetros (unidades de letras e números sem carne nem sentido), nasceu ontem e, como não precisa de olhos para ver (e, portanto, de levantar da cadeira a cada vez que o corpo atravessa o pensamento), viverá enquanto a natureza não entrar em colapso — isto é, só morrerá no dia em que não sobrar mais nada.

⁵ Essa história é contada de maneira bem acessível em MUKHERJEE (2016).

A ciência, lembra Lacan (1966, p. 768) em *O lugar da psicanálise na medicina*, “não é incapaz de saber o que ela pode, mas ela, assim como o sujeito que ela engendra, não pode saber o que quer. Pelo menos, o que ela quer surge de um avanço cujo andamento acelerado, em nossos dias, nos permite perceber que ele ultrapassa suas próprias previsões”. Ora, Lacan disse isso em 1966, e o problema que se coloca hoje para nossa espécie já não é mais uma questão de origem (isso já foi encaminhado por Darwin), e sim de futuro — talvez de sobrevivência. Que dispositivo de poder e que regime de verdade advirão desse novo instrumento de saber, inorgânico e recursivo como o sonho de Carnot, e de que forma tudo isso incidirá sobre nós, que precisamos de olhos, boca, pele e tudo mais onde a pulsão possa deitar sua exigência de trabalho para inventar um saber-fazer com o corpo e com a falta que somos? Não fazemos a menor ideia.

Em todo caso, a ciência da qual Maupassant se queixava era como Darwin e Foucault: efeito de uma razão encarnada, cujo esteio é não apenas o olho que vê e mão que encosta, experimenta, mas também (e principalmente) o desejo de reconhecimento e a angústia de ter um *paper* recusado, o amor que fracassa pela dedicação exclusiva ao trabalho, os monstros que se agitam no assoalho da fantasia inconsciente, o mal-estar de ter que inventar o que fazer com o próprio desamparo. Enfim, um saber não sem o corpo, por mais desencarnado que ele pudesse parecer antes do advento da Inteligência Artificial, e sua promessa de criar trilhões de dólares que provavelmente ficarão nas mãos de quem já controla a maior parte do dinheiro e da informação que circulam no planeta.

Por outro lado, e aqui pode haver uma ponta de esperança, o corpo está aí, ao menos por enquanto. Dispensar os mistérios do mundo físico que se apresentam aos nossos sentidos não nos poupou do confronto com a absoluta ausência de sentido que subjaz ao mistério que se forma em torno do enigma do sexo. É diante dele que devemos apor uma assinatura, qualquer uma.

E assim chegamos à terceira parte do meu argumento: o sexual como assinatura do sujeito. O sexo e a arte, na medida em que ela também denota a presença de um sujeito; não digo nem a capacidade de criar a arte, pois já há quem trabalhe para sua rendição ao inorgânico, e sim a capacidade de se interessar por ela, um pouco como no fascínio exercido por uma imensurável noite estrelada, a se prolongar muito além da nossa compreensão.

Ora, um museu, por exemplo, não existe pela substância concreta de seu acervo, por mais formidável que seja a coleção de figuras penduradas na parede, assim como o

sagrado de uma carta de amor não pode ser encontrado nas orações de um livro de gramática — e menos ainda em um *chatbot* alimentado por um modelo de linguagem de grande escala (ou LLM, na sigla em inglês). De fato, ao entrar em um museu, o visitante tem acesso a todo tipo de informação histórica, estética e social que circunda uma obra de arte. No entanto, às vezes acontece que uma janela se abra, e que o sujeito misture seu olhar ao do artista, deixando-se levar pelo “ritmo em que chove do pincel do pintor esses pequenos toques que chegarão ao milagre do quadro” (LACAN, 1964, p. 114).

Adeus, mistérios; adeus, milagres?

Parece que não. Esse “pequeno animal pensante que levanta um a um os véus da criação”, como diria Maupassant (2009, p. 25), ainda tem diante de si um véu debaixo do qual não há nada: o sexo é uma profissão de fé. O sexo e a arte, mobilizados aqui como figuras do invisível, isto é, daquilo que é alçada do olhar, e não da visão. E eu não conheço alguém que tenha dado acesso ao sexo através da arte (ou à arte através do sexo) tão bem quanto Helmut Newton, ele mesmo um judeu que, fugido do terror nazista, se tornaria o mais emblemático entre os fotógrafos de moda — essa indústria avassaladora porque singular em sua capacidade de fazer com que armários abarrotados de roupa pareçam sempre vazios⁶.

Ao demonstrar a vizinhança entre os favores do sexo e os da estética, o trabalho de Newton permite pensar o fetichismo, por exemplo, como uma solução ao mistério que se forma em torno do enigma do sexo. E uma solução de natureza estética, pois, mais do que emergir, ele é uma imagem que se forma, “o que também quer dizer que modifica formas” (DIDI-HUBERMAN, 2025, p. 220). Uma imagem que é resto de um corpo que testemunha. Do corpo, que de natural não tem mais do que o organismo que o mantém vivo, interessa mesmo é o contorno, seu entorno; e, se alguma coisa lhe “falta”, qualquer forma pode substituí-la — um tópico especialmente necessário em uma época em que a variedade dessas formas só é comparável à virulência dos que acreditam conhecer o “molde correto”.

⁶ Daqui em diante, retomo algumas ideias que desenvolvi em outro trabalho (GREGGIO, 2024).



Figura 1: Helmut Newton, *New Beetle*, Milan, 1999. Helmut Newton Foundation / Trunk Archive

Vejamos, para concluir, um exemplo do que estou falando (Figura 1). É uma fotografia simples na composição de seus elementos, sobretudo se comparada a outras imagens do acervo do fotógrafo; todavia, ela carrega uma densidade metafórica que deixa claro o gelo fino sobre qual Newton faz o espectador caminhar.

É difícil dizer se as pernas, torcidas de uma maneira que contraria as capacidades de um quadril humano, são os membros de um manequim ou de uma estátua. O que é certo, por outro lado, é que a forma é perfeitamente reconhecível: e não apenas a forma de duas pernas de mulher. O clarão intenso, que parece vir de uma porta inadvertidamente aberta à direita da cena, garante o jogo de luz e sombra no qual reside toda a ambiguidade dos termos articulados pela fotografia: de um lado, aberta como um convite, a perna à esquerda se oferece como margem; de outro, imponente como um farol e esticada como um limite, a outra perna interrompe o fluxo dessa cena em movimento. E, entre ambas, o brinquedo, lançado à sombra do primeiro termo, ao mesmo tempo em que projeta a sua própria além do segundo.

Ou seja, o que interessa não é a materialidade representável do organismo, e sim a tensão especular que reproduz a obliquidade com o que o olhar participa do mistério que se forma em torno do enigma do sexo. Uma imagem que, mais do que transgressiva,

torna sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui e que, por isso mesmo, surpreende o espectador em um limite do qual ele só se dá conta depois de tê-lo ultrapassado.

Foi exatamente isso que aconteceu em julho de 2022, quando visitei uma exposição de Newton. A mostra havia sido inaugurada no mês anterior, na Villa Sauber, onde atualmente funciona o museu nacional do principado de Mônaco; ela reunia fotografias produzidas na Riviera Francesa, onde Newton passou uma parte importante de sua vida. Mas o mais interessante desse evento ocorreu no jardim do suntuoso casarão da Belle Époque que abrigou a exposição; foi ali que nos reencontramos, eu e as três companhias que tive durante o passeio, depois de termos sido levados para fora da mostra por um mal-estar tão indeterminado quanto o fascínio provocado pelas fotografias em exibição.

“Newton vai longe demais”, disse um dos visitantes, deixando escapar que aquela indeterminação era, na verdade, uma expressão do fato de que, querendo ou não, o espectador foi além do que gostaria de admitir. Mas a fórmula do visitante é ainda mais precisa quando trocamos a referência espacial pela temporal. O que salta aos olhos no trabalho de Newton, antes de tudo um fotógrafo de enorme talento, é a sua capacidade de fazer com que o espectador, de maneira mais ou menos consentida (indeterminada, portanto), embarque junto com ele. E eis que o gaiato, permitindo que as correntes mais inquietantes de seu desejo sejam conduzidas pelo olhar do fotógrafo, só se dá conta de que foi além do que gostaria de admitir quando já não há mais tempo para voltar: longe demais, tarde demais. E o que resta disso?

A exposição de Newton em Mônaco voltou a ser assunto cerca de um mês depois, em uma situação despretensiosa e convivial. Suas fotografias apareciam nos telefones celulares enquanto a conversa se desenvolvia e, à medida que ditavam o rumo da prosa, elas também produziam risadas mais ou menos contidas entre os presentes. Ora, é realmente difícil não ficar intrigado com o fato de que o sexo, apesar de sua presença cada vez mais ampla, diversa e marcante na cultura, seja motivo de tantos embaraços. E nem é preciso recorrer ao erotismo siderante das fotografias de Newton para perceber esse efeito. De fato, qualquer um pode confirmá-lo no portfólio de suas próprias experiências: quando o sexo aparece, sobretudo inadvertidamente, em um programa de TV ou ao redor de uma mesa de jantar, ele geralmente não deixa esquecer a questão sem saída que ele representa – ou o sujeito cora, ou o sujeito ri.

Pois é esse o ciclo que a fotografia de Newton leva o espectador a fechar: aquilo que o olho viu (e, portanto, sabe), mas precisou esquecer. Um saber que começa e termina no corpo, e em nenhum outro lugar.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 2002.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 1990.
- FOUCAULT, M. **Nascimento da Biopolítica**: Michel Foucault no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2022.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GREGGIO, T. **Psicanálise da moda**: além da fotografia de Helmut Newton, uma estética beira a perversão. São Paulo: Annablume, 2024.
- HOBBSBAWM, J. **The Age of Empire**: 1875-1914. New York: Vintage Books, 1989.
- HOBBSBAWM, J. E. **The Age of Capital**: 1848-1875. London: Abacus, 1995.
- HOBBSBAWM, J. E. **The Age of Revolution**: 1789-1848. New York: Vintage Books, 1996.
- LACAN, J. **Conférence et débat du Collège de Médecine à La Salpêtrière**: Cahiers du Collège de Médecine 1966, pp. 761-774.
- LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 17**: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

- MAUPASSANT, G. **125 contos de Guy de Maupassant**. Seleção e organização de Noemi Moritz Kon. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MENEGAT, M. **Depois do fim do mundo**: a crise da modernidade e a barbárie. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MURAT, L. **O homem que se achava Napoleão**: por uma história política da loucura. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- MUKHERJEE, S. **O gene**: uma história íntima. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ABSTRACT

Based on Guy de Maupassant's short story *Adieu mystères*, this article explores the process of disenchantment brought about by modern rationality. Drawing on thinkers such as Michel Foucault, Jacques Lacan, and Georges Didi-Huberman, it argues that science has established itself not only as knowledge but also as a dispositif of power. In this context, the author questions whether artificial intelligence inaugurates a new regime of truth, one marked by disembodied knowledge that contrasts with human experience, always permeated by desire, anguish, and limitation. Finally, the article suggests that sex and art remain as spaces of mystery and subjective inscription, irreducible to the inorganic logic of machines.

Keywords: Science. Psychoanalysis. Artificial intelligence.

RESUMEN

A partir del cuento *Adieu mystères* de Guy de Maupassant, este artículo analiza el proceso de desencantamiento del mundo impulsado por la racionalidad moderna. Recurriendo a autores como Michel Foucault, Jacques Lacan y Georges Didi-Huberman, sostiene que la ciencia se consolidó no solo como saber, sino también como un dispositivo de poder. En este contexto, el autor se pregunta si la inteligencia artificial inaugura un nuevo régimen de verdad, caracterizado por un saber desencarnado que contrasta con la experiencia humana, siempre atravesada por el deseo, la angustia y los límites. Finalmente, el trabajo plantea que el sexo y el arte permanecen como espacios de misterio e inscripción subjetiva, irreducibles a la lógica inorgánica de las máquinas.

Palabras clave: Ciencia. Psicoanálisis. Inteligencia artificial.

RÉSUMÉ

A partir de la nouvelle *Adieu mystères* de Guy de Maupassant, cet article examine le processus de désenchantement du monde promu par la rationalité moderne. En mobilisant des auteurs tels que Michel Foucault, Jacques Lacan et Georges Didi-Huberman, il soutient que la science s'est affirmée non seulement comme savoir, mais aussi comme dispositif de pouvoir. Dans ce cadre, l'auteur interroge si l'intelligence artificielle inaugure un nouveau régime de vérité, marqué par un savoir désincarné qui contraste avec l'expérience humaine, toujours traversée par le désir, l'angoisse et les limites. Enfin, le texte propose que le sexe et l'art demeurent des espaces de mystère et d'inscription subjective, irréductibles à la logique inorganique des machines.

Mots clés: Science. Psychanalyse. Intelligence artificielle.

TARCISIO GREGGIO

Psicanalista.

Historiador.

Doutor em Psicologia pela Université Côte d'Azur e em Psicanálise pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Membro do Corpo Freudiano Juiz de Fora

greggiotarcisio@gmail.com

Orcid: 0000-0001-9299-7415

Citação:

GREGGIO, Tarcisio. Adeus, mistérios. Arte, sexo e o saber sem corpo da inteligência artificial. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

* Este artigo é uma versão modificada da conferência apresentada no VII Congresso Internacional e XII Jornada Clínica do SEPAI, em agosto de 2025, e que teve o seguinte tema: *A inteligência artificial, o sujeito e sua assinatura*.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



A negação da morte e o negacionismo na pandemia de Covid-19

The denial of death and negationism in the Covid-19 pandemic

La negación de la muerte y el negacionismo en la pandemia de la Covid-19

La négation de la mort et le négationnisme dans la pandémie de la Covid-19

PRISCILA CRISTINA GOMES DRUMOND SILVEIRA

MONAH WINOGRAD

A morte nos comove quando nos deparamos com a perda de outra pessoa. A ausência de alguém nos lembra de nossa própria finitude e transitoriedade. Com frequência, refletimos sobre nossa condição passageira apenas diante da morte do outro e, nesse confronto, despertamos o temor por nossa própria mortalidade. No entanto, mesmo com a morte de milhões de pessoas ao redor do mundo sendo incessantemente televisionada, parte da população permaneceu insensível durante a pandemia da COVID-19. Diante desse cenário, este estudo investiga a negação da morte e o negacionismo disseminado ao longo do período pandêmico. Para isso, recorreremos à teoria freudiana, articulando-a com a dessensibilização do sujeito contemporâneo diante da constante exposição ao número de óbitos. Aprendemos com Freud (1930), no texto “O mal-estar da cultura”, a importância de estudar a cultura de seu tempo para compreender o mal-estar social. Observamos que a recusa em reconhecer a própria finitude é inerente ao ser humano, mas se torna perigosa quando convertida em discurso oficial, especialmente quando proferida por líderes nacionais — como ocorreu no Brasil. A obra “Psicologia das Massas e Análise do Eu” (1921), de Freud, revela-se crucial para compreender esse fenômeno, pois

demonstra como a adoração a um líder pode fortalecer mecanismos de contágio e sugestionabilidade.

Palavras-chave: Morte. Negação. Psicanálise. Pandemia da Covid-19.

O que é a morte?

A pandemia da COVID-19 teve início na cidade de *Wuhan*, província de *Hubei*, na República Popular da China. Lá, as pessoas apresentavam uma síndrome respiratória aguda, e foi identificada uma nova cepa (um novo tipo) de vírus que ainda não havia sido detectada em seres humanos: o SARS-CoV-2. Esse vírus é o responsável por causar a doença COVID-19. O indivíduo contaminado pelo SARS-CoV-2 pode apresentar sintomas como cefaleia (dor de cabeça), tosse, dor de garganta, coriza, perda do olfato e do paladar, além de dispneia (falta de ar).

As investigações epistemológicas apontavam que indivíduos com mais de 60 anos apresentavam um grande risco de complicações graves, seja devido à idade avançada, que reduz as defesas imunológicas, seja pela associação de diversas comorbidades. Outro grupo com alto risco de complicações graves incluía pessoas acometidas por câncer, diabetes, hipertensão arterial, insuficiência cardíaca, obesidade, entre outras enfermidades. Contudo, isso não significa que crianças e jovens sem comorbidades estivessem isentos do risco de morte em decorrência da infecção pela COVID-19.

Apesar de o vírus ter sido detectado desde dezembro de 2019, a Organização Mundial de Saúde declarou a pandemia em março de 2020 devido à rápida proliferação do vírus em escala mundial, o que caracteriza uma pandemia. A transmissão da doença ocorre entre seres humanos por meio de gotículas eliminadas na fala, no espirro, na tosse e pelo contato com objetos ou superfícies contaminadas, seguido do toque na boca, no nariz ou nos olhos. Inicialmente, a doença se mostrou altamente contagiosa, uma vez que uma pessoa infectada, mesmo assintomática, poderia transmitir o vírus para outras pessoas.

Diante desse cenário, a OMS fez diversas recomendações não farmacológicas para evitar a propagação do vírus, como o uso de máscaras, a higienização das mãos e o distanciamento social. A charge criada pelo jornalista e cartunista Gilberto Maringoni retrata as praias lotadas do Rio de Janeiro em 2020, no auge da pandemia da COVID-19. Ela foi criada com o intuito de representar a falta de adesão da população às medidas de prevenção contra a COVID-19, como o distanciamento social e o uso de máscaras. Tais medidas foram recomendadas pela OMS à população e são fundamentadas na ciência para evitar a propagação do vírus SARS-CoV-2. O não cumprimento dessas medidas pode resultar em um elevado índice de contaminação pela COVID-19, podendo até levar à morte dos indivíduos infectados.

A charge destaca uma problemática importante e presente durante a pandemia: a negação da própria finitude. Essa negação da própria morte é expressa quando um personagem na praia questiona: “O que é a morte?” e o outro responde: “É uma coisa que acontece com os outros”. Ou seja, a morte é vista como algo que ocorre com os outros, nunca consigo mesmo.

Negar a própria finitude não é um fenômeno exclusivo da pandemia. A negação da morte é uma reação humana frente a uma realidade insuportável. Em outras palavras, como Freud (1925/1996) afirma: “negar algo em um julgamento é, no fundo, dizer: ‘Isto é algo que eu preferiria reprimir’” (p. 266). Isso significa que a negação de uma ideia insuportável para o sujeito é uma tentativa de censurá-la na consciência (Ferraciolli, 2022).

No artigo “Reflexões sobre o tempo de guerra e morte”, de 1915, Freud aborda essa questão sobre a morte e questiona: “Qual é a atitude do inconsciente em relação ao problema da morte?” (p. 306). Ele próprio responde que possuímos duas atitudes opostas em relação à morte no inconsciente: uma que reconhece a morte como a extinção da vida e outra que a nega, considerando a irreal.

Para contextualizar melhor a atitude humana diante da morte, Freud relembra como o homem primitivo lidava com ela. Ele observa que a atitude do homem primitivo era altamente contraditória. Essa contradição se manifesta nas suas atitudes frente à morte. Freud (1915/1996) exemplifica que o homem primitivo não tinha objeções em relação à morte de um inimigo, tratando-a como a eliminação de alguém que odiava. Era algo natural, portanto, ele reconhecia a morte como o fim da vida. Por outro lado, a própria morte era algo inimaginável e irreal para o homem primitivo, da mesma forma que é para nós nos dias de hoje. Assim como o homem primitivo, o nosso inconsciente também não acredita na nossa própria morte. Freud (1915/1996) aponta:

É impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos como espectadores. Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade (Freud, 1915/1996, p. 306).

Nota-se que Freud descreve que não imaginamos a nossa própria finitude. Cada sujeito está convencido de sua própria imortalidade, já que “não há inscrição da morte no

inconsciente” (Silveira, 2021, p. 85). Essa ideia corrobora com o texto “A Negativa”, escrito por Freud em 1925, pois o autor afirma que “essa visão da negativa ajusta bem ao fato de que [...] jamais descobrimos um ‘não’ no inconsciente” (p. 269). Por essa razão, o inconsciente desconhece tudo o que é negativo, pois nele as contradições coabitam.

A experiência da própria morte é algo impossível, podemos, ao menos, ter a experiência dos últimos momentos da vida do outro. Não podemos ter a experiência do morrer do outro, isso também seria impossível! Mas podemos acompanhar o outro em seus últimos momentos. E, de certo modo, ficamos muito abalados quando acompanhamos alguém nos seus dias finais, especialmente aqueles que amamos.

Mais uma vez, Freud (1915/1996) retoma a atitude do homem primitivo em relação à morte e expõe que a morte do outro “fez com que as duas atitudes opostas para com a morte colidissem e entrassem em conflito uma com a outra” (p. 303). Isso ocorreu quando o homem primitivo viu morrer alguém que ele amava. Com sua dor, ele também pôde perceber que também era mortal, pois cada um desses falecidos amados era, de certo modo, uma parte do seu próprio eu.

Em 1916, no texto “Sobre a transitoriedade”, Freud enfatiza a tristeza sentida por seu amigo ao perceber, de modo súbito, a transitoriedade da beleza das flores: “tudo aquilo que, em outras circunstâncias, ele [o homem] teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade” (Freud, 1916/1996, p. 317).

Diante disso, o autor observou duas noções psíquicas que poderiam emergir quando constatamos a transitoriedade de tudo que é belo: uma seria o desalento sentido pelo amigo de Freud; a outra, a revolta contra a fatalidade de que tudo na vida tem um fim. Quanto a essa revolta, é importante destacar que Freud escreveu esse texto no auge da Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, ele afirma:

Não! É impossível que toda essa beleza da Natureza e da Arte, do mundo de nossas sensações e do mundo externo, realmente venha a se desfazer em nada. Seria por demais insensato, por demais pretencioso acreditar nisso. De uma maneira ou de outra essa beleza deve ser capaz de persistir e de escapar a todos os poderes de destruição (Freud, 1916/1996, p. 317).

Mas o que estaria por trás dessa revolta ou desse desalento? O luto pela nossa própria finitude, afinal, foi exatamente isso que o amigo de Freud percebeu ao se deparar com a transitoriedade das flores: ele constatou a sua própria mortalidade. Em vista disso,

o autor destaca o motivo pelo qual a morte de uma pessoa nos atinge profundamente, pois, ao nos confrontarmos com a transitoriedade do outro, lembramos que também somos mortais.

Nesse contexto, diante da finitude, percebemos que não há garantias para a nossa existência; estamos expostos à possibilidade da morte. O medo que temos da morte reflete um deslizamento da nossa condição de desamparo (Silveira, 2021). Por isso, quando nos deparamos com a morte do outro, somos lançados ao estado de desamparo.

Morte e desamparo

Desamparo (*Hilflosigkeit*) foi um conceito cunhado por Freud, pela primeira vez, no artigo “Projeto para uma psicologia científica” de 1895. Nesse texto, Freud (1985/1996) descreve, paradoxalmente, nossa situação de solidão e, ao mesmo tempo, de dependência do Outro. Ele afirma que, inicialmente, o ser humano — ou seja, o bebê — apresenta uma imaturidade biológica e psíquica para enfrentar o recrudescimento de tensões endógenas e exógenas. Essa imaturidade original do recém-nascido, diante das suas necessidades, constitui o estado de desamparo (Silveira, 2021). Portanto, o bebê depende de alguém para sobreviver. É o Outro quem “traduz” e promove aquilo de que o recém-nascido necessita, com o intuito de diminuir o excesso de excitação vivido pelo bebê. Como diz Freud (1895/1996):

O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por *ajuda alheira*, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via da alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da *comunicação*, e o desamparo inicial dos seres humanos é a *fonte primordial* de todos os *motivos morais* (Freud, 1985/1996, p. 370).

É o Outro (mãe ou cuidador principal) que realiza uma “ação específica” que permite interpretar o choro e o grito do bebê, tendo em vista que o ego imaturo não tem a capacidade de dominar o excesso de excitação proveniente de fontes endógenas e exógenas, o que gera um estado de aflição, desencadeando a angústia. Nesse sentido, a mãe ou seu substituto se torna o Outro que ampara o bebê numa situação de desamparo.

A condição de desamparo também está intrinsecamente relacionada à angústia. Tal estado seria “o protótipo da situação traumática geradora de angústia” (Laplanche,

2001, p. 112). À vista disso, Freud (1933/1996) sinaliza na “Conferência XXXI: ansiedade e vida instintual” que enfrentamos situações de desamparo em certos momentos da vida, visto que, em cada fase, o ego enfrenta uma exigência libidinal excessivamente grande, e, assim, elas formam novamente a angústia. Deste modo, Freud (1933/1996) sinaliza que:

O perigo de desamparo psíquico ajusta-se ao estágio da imaturidade inicial do ego; o perigo de perda de um objeto (ou perda do amor) ajusta-se à falta de autossuficiência dos primeiros anos da infância; o perigo de ser castrado ajusta-se à fase fálica; e, finalmente, o temor ao superego, que assume uma posição especial, ajusta-se ao período de latência. No decorrer do desenvolvimento, os antigos fatores determinantes da angústia deveriam sumir, pois as situações de perigo correspondentes a eles perderam sua importância devido ao fortalecimento do ego. Isto, contudo, só ocorre de forma muito incompleta. Muitas pessoas são incapazes de superar o temor da perda do amor; nunca se tornam suficientemente independentes do amor de outras pessoas e, nesse aspecto, comportam-se como crianças. O temor ao superego normalmente jamais deve cessar, pois, sob a forma de angústia moral, é indispensável nas relações sociais, e somente em casos muito raros pode um indivíduo tornar-se independente da sociedade humana (Freud, 1933/1996, p. 91 e 92).

Desmiuçaremos cada ponto escrito por Freud nesta citação para compreendermos a relação entre a morte e o desamparo. Primeiramente, conforme vimos anteriormente, a condição de desamparo inicial é vivida pelo bebê. Trata-se de um desamparo motor e mental, pois ele necessita do outro para atender às suas necessidades. Já na primeira infância, Freud (1926/1996) destaca, no artigo “Inibição, sintoma e angústia”, que a criança experimenta a condição de desamparo quando a mãe ou o cuidador principal se ausenta.

Podemos observar também essa condição de desamparo vivida pela criança através do jogo *fort-da*, descrito por Freud em 1920, no artigo “Além do princípio de prazer”. Nele, o autor evidencia, por meio das observações com seu neto, que a criança, na ausência da mãe, jogava o carretel através de um cordão e pronunciava “*fort*” (“ir embora”). Logo em seguida, ela puxava o carretel, saudando o seu reaparecimento com um alegre “*dá*” (“ali”). Ou seja, quando sozinha, a criança representa, durante a brincadeira, a presença e o afastamento de seu cuidador principal. Quinet (2021) enfatiza que, nesse momento, a criança interpreta o afastamento como o desamparo, pelo fato de

ser deixada sozinha, e o retorno, a presença da mãe, como o amparo. Para a criança, a ausência da mãe ou de seu substituto constitui um perigo à vida, tendo em vista que é o outro quem oferece à criança o amparo e as condições necessárias para sua existência. Sendo assim, a criança idealiza a mãe como um ser onipotente, capaz de proteger contra todos os perigos da vida, construindo um objeto idealizado de amor.

O desamparo infantil impõe, necessariamente, a existência de um outro, com o intuito de aplacar a angústia do infans. A criança é colocada em uma posição de dependência passiva, na qual ela é assujeitada, submetida ao desejo desse outro. Por outro lado, há um prazer que o cuidador pode experimentar diante do ser desamparado (Menezes, 2008). Nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud (1905/1996) discute essa relação assimétrica de forma muito clara, quando fala sobre a sedução materna. A mãe ou o substituto, ao cuidar do corpo da criança, desempenha uma função de erogenização nesse corpo, exercendo uma ação de sedução sobre ele. Desse modo, ela torna a criança totalmente dependente dela. Essa ação específica, efetuada pela função materna, denota que o ser humano é dependente do amor do outro. Percebe-se, nesse sentido, que o desamparo motor recai no desamparo psíquico (Menezes, 2008).

Em “Totem e tabu”, Freud (1913/1996) descreve esse prazer que o adulto pode experimentar diante do ser desamparado como um tabu. O autor equipara o prazer sentido pelo cuidador com posições de poder, como chefes de estado, reis, rainhas. Vejamos:

Mas uma pessoa que não tenha violado nenhum tabu pode todavia ser permanente ou temporariamente tabu por se encontrar num estado que possui a qualidade de provocar desejos proibidos em outros [...]. A maioria das posições excepcionais e dos estados excepcionais são dessa espécie e possuem esse perigoso poder. O rei ou chefe desperta inveja por causa de seus privilégios: todos, talvez gostariam de ser rei (Freud, 1913/1996, p.49 e 50).

O texto de 1913 é uma obra freudiana inaugural sobre a cultura. Nele, Freud expõe a formação da moralidade humana por meio do desamparo dos filhos após o assassinato do pai. Ele disserta que o pai, o chefe da horda, detinha todo o poder sobre a tribo e era o único que podia possuir todas as mulheres. Em decorrência disso, todos os membros da tribo eram seus filhos, amparados e protegidos por ele. Entretanto, como Freud menciona, as posições de poder despertam inveja devido aos seus privilégios. De certa maneira,

todos desejavam ser como o chefe da tribo. Com o intuito de ocupar o lugar de poder do pai, os filhos se reúnem para matá-lo.

Com a morte do pai, os filhos experimentam uma satisfação em relação à inveja que sentiam. Ao matá-lo, colocam em prática o desejo de se identificar com ele, almejando os mesmos privilégios que o pai possuía. Por outro lado, esse pai também era admirado pelos filhos: “odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam” (Freud, 1913/1996, p. 147). No entanto, após o assassinato, os filhos se veem livres, mas também desamparados.

Diante disso, os irmãos instituem duas grandes restrições sociais para nortear as relações entre eles: a proibição do incesto e a interdição do assassinato. Após se unirem para matar o pai, tornaram-se rivais entre si em relação às mulheres, pois todos as desejavam. A luta, portanto, era de todos contra todos, e cada um poderia matar o outro para ocupar o lugar do pai. No entanto, como nenhum deles possuía força suficiente para assumir esse papel, instituíram duas regras fundamentais: não matar e renunciar às mulheres do mesmo clã. Essas primeiras restrições sociais inauguram a moralidade humana e também refletem os mais antigos desejos do ser humano. Trata-se de dois desejos inconscientes reprimidos no complexo de castração: o desejo de possuir a mãe e o de matar o pai (Silveira, 2021).

No complexo de castração, a criança vivencia a falta — a privação da mãe — ao mesmo tempo em que a lei se impõe, transformando-a em um ser social. Trata-se de uma função estruturante do psiquismo, na qual a introdução de um terceiro elemento impede o gozo absoluto da mãe pelo ser desamparado. Assim, Freud (1926/1996) enfatiza que, com a resolução do complexo de castração, surge o superego na criança.

Com a despersonalização do agente parental a partir do qual se temia a castração, o perigo se torna menos definido. A angústia de castração se desenvolve em angústia moral – angústia social –, não sendo agora tão fácil saber o que é angústia. A fórmula ‘separação e expulsão da horda’ só se aplica àquela porção ulterior do superego que se formou com base em protótipos sociais, não só ao núcleo do superego, que corresponde à instância parental introjetada (Freud, 1926/1996, p. 138).

O superego, como herdeiro do complexo de castração, forma-se no ego da criança a partir de suas identificações com os pais. A criança deixa de tomar os pais como objeto

e os introjeta no ego. Assim, o que ela teme agora é a punição do superego (Silveira, 2021). Freud (1926/1996) ressalta: “a transformação final pela qual o medo do superego é, segundo me parece, o medo da morte, que é um medo do superego projetado nos poderes do destino” (p. 138). Em outras palavras, o destino ao qual o autor se refere é a morte, pois, afinal, todos nós estamos destinados a ela.

[...] o medo da morte deve ser considerado análogo ao medo da castração e que a situação à qual o ego está reagindo é de ser abandonado pelo superego protetor – os poderes do destino – de modo que ele não dispõe mais de qualquer salvaguarda contra os perigos que o cercam (Freud, 1926/1996, p. 129).

No texto “O Futuro de uma Ilusão” (1927/1996), Freud aborda o desamparo a partir da falta de garantias do sujeito no mundo, ou seja, da ausência de qualquer salvaguarda contra os perigos que nos cercam na vida. Para viver, o sujeito cria estratégias para enfrentar esse desamparo. Freud apresenta o desamparo como um elemento central na formação da religião. Ele afirma que o desejo mais antigo do ser humano é a proteção de um pai, e esse desejo se expressa nas religiões, pois o sujeito reivindica essa proteção na figura dos deuses. Assim, ao perceber os limites da proteção paterna — ou seja, que o pai não pode garantir tudo na vida —, ele retorna à imagem do pai de sua infância, engrandecendo-o e transformando-o em divindade. Dessa forma, Freud observa que a necessidade de proteção persiste ao longo de toda a vida.

O anseio do sujeito “por um pai constitui um motivo idêntico à sua necessidade de proteção contra as consequências de sua debilidade humana” (Freud, 1927/1996, p. 33). Assim, a ilusão de uma “proteção divina” que governa com amor reduz os medos em relação aos perigos da vida, incluindo o temor da morte, já que as religiões pregam que a morte não é uma extinção, mas o início de uma nova vida.

Ainda no artigo de 1927, Freud descreve que a civilização tem como função fundamental proteger o homem contra o desamparo. Ela consiste em um conjunto de regulamentos que diferenciam nossa vida da de nossos antepassados (como no mito do pai da horda primeva), com dois objetivos principais: proteger os homens contra as forças da natureza e regular as relações humanas.

Ninguém, no entanto, alimenta a ilusão de que a natureza já vencida e poucos se atrevem a ter esperanças de que um dia ela se submeta

inteiramente ao homem. Há os elementos, que parecem escarnecer de qualquer controle humano, a terra, que treme, se escancara e sepulta toda a vida humana e suas obras; a água, que imunda e afoga tudo num torvelhinho; as tempestades, que arrastam tudo o que se lhes antepõe; as doenças, que só recentemente identificamos como sendo ataques oriundos de outros organismos, e, finalmente, o penoso enigma da morte, contra qual remédio algum foi encontrado e provavelmente nunca será (Freud, 1927/1996, p. 24 e 25).

Esse trecho revela o desamparo como um horizonte inerente à existência humana. A condição de vulnerabilidade diante da natureza e da morte não é exclusiva da infância, mas permeia toda a experiência humana. A construção da civilização tem como principal objetivo atenuar esse desamparo, oferecendo respostas aos enigmas da vida e, sobretudo, à morte. Desde o nascimento, o ser humano é incapaz de enfrentar sozinho os perigos da existência, o que torna indispensável a criação de uma vida em comum, fundamentada na sociedade.

Banalização da morte na cultura contemporânea

Se, diante da morte, somos confrontados com a nossa própria finitude, sentimos medo e ficamos desamparados. Por que, no auge da pandemia, muitas pessoas não se sensibilizavam com o alto número de óbitos constantemente divulgados nos meios de comunicação?

Albuquerque (2021) expõe que a divulgação maciça de mortes na mídia, ao mesmo tempo em que aterroriza, também gera uma gradativa banalização das mortes. A mídia expõe, cada vez mais, imagens de mortes em massa, violência, sofrimento e dor, acompanhadas de textos superficiais com expressões emocionais, seguidos por amenidades ou propagandas (Silveira, 2021). Durante a pandemia, não foi diferente: os noticiários transmitiam, de forma incessante, o número de contaminados e de óbitos em decorrência do vírus.

Kovács (2021) defende que a exposição incessante de imagens de mortes, por exemplo, pode levar à ideia de que a morte é um evento banal, cotidiano, comum e impessoal. Além disso, Reis *et al.* (2016) já salientavam que essas imagens ou o número de óbitos tornam-se distantes para as pessoas que as visualizam, dificultando “qualquer movimento identificatório, podendo resultar em uma desafetação, em uma anestesia diante da morte” (Reis *et al.*, 2016, p. 121).

Nesse cenário, o outro que morre não é tratado, de fato, como um outro. Ele não possui uma identidade com traços de personalidade que caracterizam uma pessoa. Assim, a morte de um desconhecido, transmitida pela mídia, expressa um objeto de espetacularização a ser consumido pelo público, cujo principal repertório se manifesta no intuito de chocar e atizar a curiosidade, mas sem gerar empatia pela dor do outro. Isso compõe um aspecto importante da cultura contemporânea, na qual o sujeito não se relaciona com outros sujeitos, mas sim com objetos (Silveira, 2021). O outro só possui utilidade na medida em que traz benefícios para o eu (Fortes, 2012).

Em “A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas”, Bauman (2008) sinaliza que os vínculos humanos estabelecidos na sociedade contemporânea refletem um modelo de consumo. “Se as pessoas e os objetos não produzem a satisfação desejada para o sujeito, eles são rejeitados e substituídos” (Silveira, 2021, p. 35). Desse modo, há uma certa descartabilidade nas relações interpessoais: quando alguém deixa de favorecer o eu, é prontamente substituído por outro.

Nesse contexto, a morte e o sofrimento disseminados pela mídia tornam-se um espetáculo, dado que as divulgações têm o intuito de elevar índices de audiência, gerar capital e ampliar o poder. Kovács (2021) observa que a morte propagada não conduz a reflexões sobre o tema; o foco principal é o espetáculo. Debord (1997), em sua obra “A sociedade do espetáculo”, e Lasch (1983), em “A cultura do narcisismo”, corroboram essa ideia de uma cultura narcísica, na qual a necessidade do sujeito contemporâneo é obter prestígio e admiração — ainda que, para isso, divulgue cenas de tragédias. O indivíduo “não consegue viver sem uma audiência que o admire” (Lasch, 1983, p. 30).

Diante disso, Kovács (2021) nos lembra de grandes desastres divulgados como forma de espetáculo, como, por exemplo, as cenas dos aviões invadindo as Torres Gêmeas em Nova York, nos Estados Unidos, no dia 11 de setembro de 2001, que foram incessantemente retratadas nos meios de comunicação. “Esse espetáculo aumenta a audiência, trazendo o fascínio pelas cenas de impacto. É o consumo da morte” (Kovács, 2021, p. 99). Outro exemplo citado pela autora são as grandes guerras mundiais, nas quais o espetáculo dos bombardeios aéreos e o desabamento de prédios eram amplamente explorados. Os mortos, tanto civis quanto soldados, nunca possuíam um rosto; eram apenas números.

Essa última situação é bastante semelhante ao que vivemos durante a pandemia da COVID-19. A mídia divulgou incansavelmente o número de óbitos pela doença,

atualizando-os a todo momento na televisão. Entretanto, essa exposição massiva acabou promovendo uma gradativa banalização, “como se realmente não fosse possível a representação daqueles números em termos de vidas vividas e perdidas” (Albuquerque, 2021, p. 15).

Podemos questionar se a banalização da morte não seria, na verdade, uma expressão da negação da própria finitude, uma vez que as questões relacionadas à morte são afastadas. Reconhece-se a existência da morte, mas trata-se da morte de um outro desconhecido, sem qualquer envolvimento emocional. O outro torna-se apenas um objeto de consumo, um número a mais para a estatística.

Psicologia das massas: morte, negação e desamparo na pandemia da covid-19

Podemos ressaltar que a negação da própria finitude é uma tendência comum a todos nós. No entanto, Quinet (2021) aponta que o perigo surge quando essa negação se transforma em discurso oficial, perpetuando a ignorância, rejeitando o conhecimento e atacando a ciência, como ocorreu durante a pandemia de COVID-19. Uma parcela significativa da sociedade adotou esse discurso, negligenciando as medidas de prevenção contra o vírus, conforme discutido na charge “O que é a morte?”.

Para compreender como esse discurso se tornou oficial, recorremos ao artigo “Psicologia das Massas e Análise do Eu”, escrito por Freud em 1921, mas ainda bastante atual no contexto pandêmico. Trata-se de um texto de grande relevância cultural e política. Logo no início, Freud (1921/1996) já apresenta algumas indagações essenciais para a questão que queremos abordar: 'Como adquire ele [o grupo] a capacidade de exercer influência tão decisiva sobre a vida mental do indivíduo? E qual é a natureza da alteração mental que ele força no indivíduo?' (p. 83)

Essas questões surgem da própria observação do autor ao notar que a massa é sempre impulsiva e guiada quase exclusivamente por considerações inconscientes. Ela obedece ao interesse do líder, que, dependendo das circunstâncias, pode ser generoso ou cruel, heroico ou covarde, mas, de modo geral, é sempre imperioso, desconsiderando a autopreservação do indivíduo. Como destaca Freud (1921/1996, p. 88): “Os sentimentos de um grupo são sempre muito simples e muito exagerados, de maneira que não conhece a dúvida nem a incerteza”.

Diante dessa descrição sobre a massa, Freud (1921/1996) responde à questão inicial ao afirmar que o indivíduo se modifica no grupo por dois motivos: a

sugestionabilidade e o contágio. No primeiro caso, trata-se de uma espécie de ordem hipnótica, na qual o indivíduo passa a obedecer a todas as sugestões do líder do grupo. Como afirma Freud (1921/1996, p. 91): “Um grupo é um rebanho obediente, que nunca poderia viver sem um senhor”. Já no contágio, todo sentimento e ato no grupo são altamente transmissíveis, levando o indivíduo a sacrificar seu interesse pessoal em prol do interesse coletivo.

Nesse sentido, Freud (1921/1996) afirma que o contágio é um efeito ou uma manifestação da sugestionabilidade, uma vez que há uma diminuição da capacidade intelectual que um indivíduo vivencia ao se integrar a um grupo. Por essa razão, os impulsos inconscientes tornam-se mais fluidos no grupo. As funções do superego enfraquecem, pois, em cada indivíduo, há uma redução do senso de responsabilidade quando está em grupo. O sentimento de culpa também se atenua no indivíduo (Zago, 2021). Assim, observa-se que o indivíduo realiza ou aprova situações que teria evitado se estivesse sozinho.

Por isso, é possível compreender episódios de fúria de um indivíduo quando está em grupo, uma vez que ocorre o abandono da racionalidade e a adoção de comportamentos transgressores. Na multidão, o indivíduo é impulsionado por instintos cruéis, brutais e destrutivos, que seriam resquícios do homem primitivo. Nesse sentido, Freud (1921/1996) ressalta que tais comportamentos se assemelham aos de uma criança indisciplinada. Observa-se que o instinto destrutivo, o abandono da racionalidade e os comportamentos transgressores são retratados na ida à praia no auge da pandemia de COVID-19, como ilustrado na charge “O que é a morte?”, do jornalista e cartunista Gilberto Maringoni.

As convicções de um grupo não são baseadas no raciocínio, mas também no vínculo libidinal com seu líder. Na verdade, a paralisação da capacidade crítica também dá origem a sentimentos de fascinação, prestígio e amor pelo líder. Freud (1921/1996) menciona que o líder pode fomentar o ódio do grupo contra uma instituição, por exemplo, assim como pode unir as pessoas em torno de uma causa positiva. Isso ocorre porque o que sustenta essa ligação entre o grupo e o líder é o laço libidinal.

A identificação é uma expressão do laço libidinal com outra pessoa e desempenha um papel importante no complexo de Édipo. Por exemplo, o menino se identifica com seu pai porque deseja ser como ele, ou seja, o pai se torna um ideal para a criança. Da mesma forma, na horda primitiva, observamos essa identificação dos filhos com o pai.

Considerando que a massa possui a mesma estrutura psíquica do indivíduo, ela também ama o líder por enxergá-lo como um ideal, algo que gostaria de ser ou de ter, mas não possui. Por essa razão, Freud (1921/1996) afirma que o líder ocupa o lugar do Ideal do Eu¹.

O amor é um elemento congregador da massa, além de ser um fator crucial para que a sugestionabilidade tenha efeito. Assim, o amor pelo líder faz com que o indivíduo abdique de seu amor-próprio em prol do líder. Isto é, o indivíduo "empobrece-se, entrega-se ao objeto [líder], substitui o seu constituinte mais importante pelo objeto" (Freud, 1921/1996, p. 123). Por isso, o indivíduo se coloca em uma sujeição humilde para com o objeto amado [líder]. Freud destaca, no artigo de 1921, dois grandes grupos com laços libidinais que unem o indivíduo entre os membros e a massa ao líder: a Igreja e o Exército. Embora a análise do funcionamento desses grupos não seja o objetivo deste trabalho, Saraiva (2022) destaca uma observação curiosa: no Brasil, o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro obteve o apoio e a adoração desses dois grupos.

Podemos pensar no líder como uma pessoa que exerce influência sobre a massa, que ocupa um cargo no poder e cujos ideais podem gerar um movimento de massa. Zago (2021) sinaliza que os grandes líderes fascina a massa por meio de um credo, seja religioso, político e/ou social. Essa exaltação e engrandecimento da massa pelo líder foi o que levou os apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro a chamá-lo de “mito” – uma representação de um ideal de herói (Saraiva, 2022).

Como herói, as palavras de um líder têm poder. Desse modo, Zago (2021) cita uma frase dita pelo presidente Joe Biden em seu pronunciamento sobre os ataques ao Capitólio, ocorridos nos Estados Unidos, no dia 6 de janeiro de 2021: “As palavras de um presidente importam, não importa o quão bom ou mal ele seja. Na melhor das hipóteses, as palavras de um presidente podem inspirar. Na pior das hipóteses, elas podem incitar” (p. 38).

Em nome dos ideais do líder, em função de obedecer ao líder, os membros do grupo colocam a própria vida em risco, como vimos também na pandemia da COVID-19. O líder pronuncia: “não usem máscaras, isso é só uma gripezinha, sigam as suas vidas” e o grupo vai para a praia, como revela a charge de Maringoni. Desse modo, a massa nega

¹ Expressão utilizada por Freud para designar uma instância da personalidade resultante da convergência entre o narcisismo e as identificações com os pais, seus substitutos e ideais coletivos. Trata-se de um modelo que o sujeito busca seguir (Laplanche, 2001).

as evidências científicas relativas à capacidade de transmissão e à letalidade do vírus, colocando em risco a própria vida e a do coletivo, negando, assim, a morte.

Esses pronunciamentos de informações equivocadas por parte de lideranças políticas ampliam os efeitos desamparadores que a pandemia, em si, já produzia (Estevão, 2022). Como vimos anteriormente, a morte é um deslizamento da condição de desamparo, e as desinformações e *fake news* potencializam, ainda mais, o desamparo. Quinet (2021) afirma que:

A vivência da pandemia no Brasil é contaminada pelo desamparo e pelo negacionismo. Desamparo de Estado associado ao negacionismo presente no discurso oficial relativo à gravidade da COVID-19, aos avanços da ciência e às indicações de medidas sanitárias públicas preconizadas por médicos e cientistas em geral e pela OMS (Quinet, 2021, p. 157).

Vimos que Freud (1926/1996) lembra, através do desamparo infantil, que um dos principais recursos psíquicos para o enfrentamento de situações de crise é a busca por referenciais simbólicos com a função de orientação. Numa situação de desastre, como, por exemplo, a pandemia ocasionada pela COVID-19, recorreram-se às autoridades sanitárias do país, como, por exemplo, o presidente e o Ministério da Saúde, na busca por tais orientações que amparassem a população frente à situação catastrófica e desamparadora. Essa medida tem o intuito de aplacar a angústia sentida pelo sujeito diante do evento pandêmico. No entanto, o que encontramos dessas autoridades, no decorrer da pandemia, foi um discurso que nega a letalidade do vírus e segue orientações contrárias à OMS, causando, para algumas pessoas, uma confusão sobre a direção a seguir.

Segundo Saraiva (2022), esse desamparo, potencializado pelo Estado, tem um intuito, pois o emissor, ciente da condição de desamparo intelectual da massa, dissemina informações falsas por meio da sugestão, utilizando-as como ferramenta para obter lucros políticos. Observa-se que essa dinâmica se assemelha ao prazer do líder diante do ser desamparado, conforme abordado anteriormente.

Mas não podemos nos esquecer do amor que a massa tem pelo seu líder e, portanto, ela abraça o discurso por ele proferido. Arelado a isso, Freud (1921/1996) afirma que o grupo nunca anseia pela verdade, mas exige ilusões: “Constantemente dão ao que é irreal precedência sobre o real; são quase tão intensamente influenciados pelo que é falso quanto pelo que é verdadeiro” (p. 91). Diante disso, Saraiva (2022) menciona

um estudo realizado no *Massachusetts Institute of Technology* e publicado na revista *Science* em 2018, que analisou 120 mil mensagens compartilhadas por três milhões de usuários no *Twitter*. O estudo concluiu que as *fake news* prevalecem sobre a realidade, alcançam mais usuários e se espalham com mais rapidez do que os conteúdos que contêm informações verídicas pautadas em estudos científicos.

Em relação à disseminação das *fake news*, alguns autores (Ferraciolli, 2022; Quinet, 2021) apontam a existência de uma questão paradoxal: o discurso com informações falsas, que gera desamparo, serve, ao mesmo tempo, como amparo e conforto para a massa. Por essa razão, Ferraciolli (2022) afirma que “a negação serve como amparo” (p. 28). Diante do desamparo produzido pela pandemia, torna-se necessário se apoiar em algum discurso, em alguma orientação — mesmo que sejam as informações falsas pronunciadas pelo Estado.

As *fake news* proferidas pelas autoridades políticas e abraçadas por uma parte da população durante a pandemia estão em conformidade com o nosso desejo de imortalidade. Por essa razão, Freud (1921/1996) afirma que a exigência da massa por ilusões tem como fundamento o fato de que a neurose se baseia na fantasia. Ou seja, no contexto do nosso estudo, trata-se da fantasia de imortalidade, já discutida anteriormente. O sujeito recua diante de uma realidade hostil e, ao se abrigar em um lugar seguro, conquista uma satisfação fantasiosa (Jorge, 2010).

Neste caso, podemos fazer uma analogia com uma frase dita por Lacan (1956/1988) no Seminário 3: “Nem o sol nem a morte podem ser olhados de frente” (p. 370). Para olhar o sol, o sujeito precisa de óculos escuros; da mesma forma, ao se deparar com o Real da morte, ele necessita de uma tela protetora — a fantasia — na tentativa de apaziguar as invasões bárbaras e inassimiláveis do Real da morte.

Portanto, negar a pandemia e suas consequências catastróficas, desde o adoecimento até a morte, é uma forma de manter-se em uma zona de conforto, já que essa realidade pandêmica é insuportável para o sujeito. Assim, o conforto em negar uma realidade tão ameaçadora facilita o contágio das sugestões do Estado sobre sua massa de seguidores (Ferraciolli, 2022).

Durante a pandemia, essa negação, que ficou conhecida pelo termo negacionismo, manifestou-se na forma de desacreditar, desconfiar e negar a letalidade do vírus, bem como a realidade das mortes por ele causadas. Podemos concluir com a citação de Quinet, escrita no livro “A Política do Analista: do divã para a pólis” (2021), cem anos após a

publicação do texto de Freud “Psicologia das massas e análise do eu” (1921/1996). Nessa citação, Quinet (2021) afirma:

O negacionismo incide sobre a do real da morte, do real da castração, do real do desamparo. Esse negacionismo, na verdade, toca em algo de muito fundamental de todos nós que é a tendência à negação e à paixão da ignorância (Quinet, 2021, p. 161).

Considerações finais

A condição humana de sua finitude é constantemente negada – e não sem motivo, como vimos ao longo deste artigo. O sujeito não concebe a própria finitude, pois não há inscrição no inconsciente sobre a morte. Acreditamos na nossa imortalidade. Para o homem, a própria morte é algo inimaginável e irreal. Quando pensamos nela, estamos apenas como espectadores, visto que não alcançamos a morte em vida.

No entanto, observamos uma intensificação da negação da morte durante a pandemia da COVID-19, corroborada por um chefe de Estado. Uma boa parte da sociedade defendeu e reproduziu o discurso do ex-presidente ao longo da pandemia. A massa, por amor ao seu líder, segue suas ideias e professa seu discurso. A charge de Maringoni faz, justamente, uma crítica a esse discurso negacionista.

Mas quais seriam os efeitos da negação da morte na vida do sujeito? Moretto (2019) afirma que, quando a questão da finitude não é devidamente abordada, dificulta-se o processo subjetivo em relação à morte e, conseqüentemente, à perda. Assim, a negação da letalidade do vírus pode trazer implicações graves para o processo de elaboração do luto.

Além disso, os rituais fúnebres foram suspensos devido ao risco de proliferação do vírus que essas cerimônias poderiam causar, como, por exemplo, a aglomeração de pessoas. Esses rituais são de extrema importância para o processo de simbolização diante da perda, pois permitem um espaço coletivo de elaboração psíquica.

Leader (2011) ressalta que “a relação do enlutado com a pessoa morta é particular, mas é afetada pela forma como os que estão ao redor do enlutado respondem à perda” (p. 90). Como seres humanos, precisamos do social, ou seja, do outro, para legitimar a dor diante da morte de um ente querido, possibilitando o processo de luto. Isto é, o sujeito enlutado, diante das inúmeras perdas ocasionadas pela COVID-19, necessita falar sobre sua dor, ser acolhido e não silenciado.

Portanto, Albuquerque (2021) destaca a importância de debater os impactos do movimento coletivo de negação da morte e da dor na vivência individual, destacando a importância da palavra como meio para encontrar formas possíveis de simbolização daquilo que, de outra maneira, seria insuportável.

Referências

- ALBUQUERQUE, Andrea Barbosa. Apresentação. In: SILVEIRA, Priscila Cristina Gomes Drumond. **O silêncio da morte: as vertentes do silêncio no contexto de UTI**. São Paulo: Editora Dialética, 2021.
- BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ESTEVÃO, Ivan. Ramos. Prefácio – Um novo giro: a Psicanálise diante da realidade pandêmica em um mundo digitalizado. In: DIAS, Eliane. Costa; PIZZIMENTI, Enzo Cléto; MORETTO, Maria Lívia; LEITE, Patrícia Burgos. (Orgs.). **A Psicanálise às voltas com a peste: psicanálise, biopolítica e a pandemia de coronavírus**. Porto Alegre: Editora Fi, 2022.
- FERRACIOLLI, Isadora. **A função da negação: uma análise psicanalítica do negacionismo na pandemia de COVID-19**. Trabalho de conclusão de curso de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 2022.
- FORTES, Isabel. **A dor psíquica**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2012.
- FREUD, Sigmund (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 14. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a sexualidade. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

- FREUD, Sigmund (1913). Totem e tabu. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1915). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 14. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1916). Sobre a transitoriedade. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 14. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1920). Além do princípio de prazer. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 18. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1921). Psicologia das massas e análise do eu. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1925). A Negativa. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1926). Inibição, sintoma e angústia. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1927). O futuro de uma ilusão. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund (1930). O mal-estar da civilização. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 21. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- JORGE, Marcos Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia** (Vol. 2). Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- KÓVACS, Maria Júlia. **Educação para a morte: quebrando paradigmas**. Novo Hamburgo: Sinopsys Editora, 2021.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 3: as psicoses (1955-1956)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

- LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LEADER, Darian. **Além da depressão: novas maneiras de entender o luto e a melancolia**. São Paulo: Best Seller, 2011.
- MARINGONI, Gilberto. **O que é a morte?** Disponível em: <https://www.seesp.org.br/site/index.php/comunicacao/noticias/item/19534-charge-do-mes-o-que-e-morte>. Acesso em: 22/02/2025.
- MENEZES, Luciana Sant'Anna de. **Desamparo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.
- MORETTO, Maria Livia Tourinho. **Abordagem psicanalítica do sofrimento nas instituições de saúde**. São Paulo: Zagodoni, 2019.
- QUINET, Antônio. **A política do psicanalista: do divã para a pólis**. Rio de Janeiro: Atos e Divãs Edições, 2021.
- REIS, Cristina Gabrielle da Costa dos; QUITANA, Alberto Manuel; FARIAS, Camila Peixoto. A morte e o envelhecimento na contemporaneidade. In: FARIAS, Camila Peixoto; GOETZ, Everley Rosane. (Orgs.). **Sofrer, adoecer e morrer – Reflexões sobre o corpo na contemporaneidade**. Curitiba: Juruá, 2016.
- SARAIVA, Renan Araújo. **As Fake News como crime no Brasil pós-pandemia: uma introdução à verdade sobre as notícias fraudulentas a partir da Psicologia das Massas**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.
- SILVEIRA, Priscila Cristina Gomes Drumond. **O silêncio da morte: as vertentes do silêncio no contexto de UTI**. São Paulo: Editora Dialética, 2021.
- ZAGO, Maria Cristina. A psicologia das multidões em tempos de pandemia por COVID-19. In: _____. (Org.). **Saúde mental no século XXI: indivíduo e coletivo pandêmico**. São Paulo: Editora Científica Digital, 2021.

ABSTRACT

Death moves us when we are faced with the loss of another person. The absence of someone reminds us of our own finitude and transience. Often, we reflect on our fleeting existence only in the face of another's death, and in this confrontation, we awaken to the fear of our own mortality. However, despite the relentless broadcasting of millions of

deaths worldwide, part of the population remained indifferent during the COVID-19 pandemic. In this context, this study investigates the denial of death and the spread of denialism throughout the pandemic period. To do so, we draw on Freudian theory, linking it to the desensitization of the contemporary subject in the face of constant exposure to death tolls. Freud (1930), in “Civilization and Its Discontents”, teaches us the importance of studying the culture of one’s time to understand social malaise. We observe that the refusal to acknowledge one’s own finitude is inherent to human nature, but it becomes dangerous when transformed into an official discourse, particularly when voiced by national leaders—as was the case in Brazil. Freud’s “Group Psychology and the Analysis of the Ego” (1921) proves crucial in understanding this phenomenon, as it demonstrates how leader worship can reinforce mechanisms of contagion and suggestibility.

Keywords: Death. Denial. Psychoanalysis. Covid-19 Pandemic.

RESUMEN

La muerte nos conmueve cuando nos enfrentamos a la pérdida de otra persona. La ausencia de alguien nos recuerda nuestra propia finitud y transitoriedad. Con frecuencia, reflexionamos sobre nuestra condición pasajera solo ante la muerte del otro y, en ese enfrentamiento, despertamos el temor por nuestra propia mortalidad. Sin embargo, incluso con la muerte de millones de personas en todo el mundo siendo incesantemente televisada, parte de la población permaneció insensible durante la pandemia de COVID-19. Ante este escenario, este estudio investiga la negación de la muerte y el negacionismo difundido a lo largo del período pandémico. Para ello, recurrimos a la teoría freudiana, articulándola con la desensibilización del sujeto contemporáneo ante la constante exposición a la cantidad de fallecidos. Aprendemos con Freud (1930), en el texto “El malestar en la cultura”, la importancia de estudiar la cultura de su tiempo para comprender el malestar social. Observamos que la negativa a reconocer la propia finitud es inherente al ser humano, pero se vuelve peligrosa cuando se convierte en un discurso oficial, especialmente cuando es pronunciada por líderes nacionales, como ocurrió en Brasil. La obra “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921), de Freud, resulta crucial para comprender este fenómeno, pues demuestra cómo la adoración a un líder puede fortalecer mecanismos de contagio y sugestionabilidad.

Palabras clave: Muerte. Negación. Psicoanálisis. Pandemia de Covid-19.

RÉSUMÉ

La mort nous émeut lorsque nous sommes confrontés à la perte d’une autre personne. L’absence de quelqu’un nous rappelle notre propre finitude et transitoire. Bien souvent, nous ne réfléchissons à notre condition éphémère qu’à la vue de la mort d’autrui et, face à cette confrontation, nous éveillons la crainte de notre propre mortalité. Cependant, même avec la mort de millions de personnes à travers le monde constamment retransmise à la télévision, une partie de la population est restée insensible pendant la pandémie de COVID-19. Face à ce contexte, cette étude examine le déni de la mort et le négacionisme qui se sont répandus durant la période pandémique. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la théorie freudienne, en l’articulant avec la désensibilisation du sujet contemporain face à l’exposition constante au nombre de décès. Nous apprenons avec Freud (1930), dans son texte “Malaise dans la civilisation”, l’importance d’étudier la culture de son époque pour comprendre le malaise social. Nous observons que le refus de reconnaître sa propre finitude est inhérent à l’être humain, mais qu’il devient dangereux lorsqu’il se transforme en discours officiel, notamment lorsqu’il est prononcé par des dirigeants nationaux — comme cela s’est produit au Brésil. L’ouvrage “Psychologie des masses et analyse du moi” (1921), de Freud, s’avère crucial pour comprendre ce phénomène, car il démontre comment l’adoration d’un leader peut renforcer les mécanismes de contagion et de suggestibilité.

Mots clés: Mort. Déni. Psychanalyse. Pandémie de Covid-19.

PRISCILA CRISTINA GOMES DRUMOND SILVEIRA

Psicóloga.

Especialista em Psicologia Médica e em Cuidados Paliativos, ambas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Mestre e doutoranda em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

priscilacgds@gmail.com

Orcid: 0000-0002-8138-9956

MONAH WINOGRAD

Professora associada do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Coordenadora do Laboratório de Humanidades Digitais.

Coordenadora do Laboratório de Estudos Avançados em Psicanálise e Subjetividade.
winograd@puc-rio.br

Orcid: 0000-0002-9388-4014

Citação:

SILVEIRA, Priscila Cristina Gomes Drumond; WINOGRAD, Monah. A negação da morte e o negacionismo na pandemia de Covid-19. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana

Eye mythology: reflections of the artistic experience of performance that echoes in lacanian psychoanalysis

Mitología del ojo: reflejos de la experiencia artística de la performance que hacen eco en el psicoanálisis de lacan

Mythologie de l'œil : réflexions de l'expérience artistique de la performance qui font des échos dans la psychanalyse lacannienne

VITÓRIA COSTA FERNANDES

ALTAIR JOSÉ DOS SANTOS

O presente artigo parte da relação entre Psicanálise e Arte para pensar a experiência artística da performance. Tomamos como problema norteador o modo como se dá a relação entre a arte performance e a pulsão escópica, de tal forma que pudemos refletir sobre as consequências entre esse enodamento e a constituição de sujeito. A referência teórica utilizada foi a psicanálise lacaniana. Assim, tivemos como objetivo geral investigar a relação entre a experiência artística da performance e a constituição de sujeito. Atravessamos os objetivos específicos de definir o que caracteriza arte, falando sobre o conceito de sublimação. Fizemos um diálogo com performances realizadas pelo artista Adriano B. de Moraes. Falamos do estádio do espelho na operação de constituição de sujeito e, por fim, relacionamos essas categorias.

Palavras-chave: Psicanálise. Performance. Arte. Pulsão. Sujeito.

I. Psicanálise e Arte: reflexos e reflexões sobre a sublimação

A partir do diálogo com um outro campo, o da produção cultural, é possível acessar e deslocar o ponto efêmero no qual se toca algo em comum entre a arte e a psicanálise: o efeito de sujeito (RIVERA, 2007a). Entende-se por efeito de sujeito o fato de que esse só pode aparecer de forma efêmera e fugaz, como efeito de um ato que se dá entre o eu e o outro, não se tratando de uma relação simétrica, de jogos de espelhos sem restos, nem de uma complementar troca de papéis. Pelo contrário, trata-se de um apelo além do espelho com a tentativa de relembrar o próprio surgimento do sujeito, em sua dependência e demanda em relação ao *A*¹. Rivera (Ibid, p. 22) justifica a relação entre arte e psicanálise dizendo: “Ora, como nos diz Lacan, não é do próprio ‘discurso do inconsciente que iremos recolher a teoria que dele dê conta’ (Lacan, [1967] 2001: 330). Não há ponto seguro de apreensão do inconsciente, ele não é seu próprio centro, mas remete ao campo do Outro.” Ao nos aproximarmos dele, acabamos nos descentrando e, para assegurar o pulsante enigma que a clínica oferece à teoria, talvez seja válido recorrer a uma estratégia metodológica onde a arte possa relançar a psicanálise, em ato, à torção do efeito de sujeito, que é efêmera e explosiva.

Há um convite para trazer para o diálogo com a teoria o *A* efetivo, isso significa um outro terreno de atos, não os analíticos, mas os culturais, os quais podem nos obrigar a refazer a torção do sujeito em sua relação com o objeto. Criar objetos que estão entre o sujeito e o *A* e fazê-los cair, diz Rivera (2007a, p. 22), como brincar de *Fort-Da*² com eles, para recolocar o sujeito em vertigem. Trata-se de um ato cuja trajetória necessita do outro. Tal ato seria a unidade mínima de um processo analítico, que resultaria no que se chama “efeito de sujeito”. Sendo assim, o sujeito é um rápido efeito que se perde, não apresenta uma constância ao contrário do eu que é imagem surgida no espelho com a promessa de permanecer sempre a mesma, a qual nunca é completamente cumprida. Portanto, a performance pode também fazer surgir o sujeito, colocando em relação o Eu

¹ Outro é um conceito lacaniano que se refere no francês à *Autre*. Portanto, sua abreviação aparece no decorrer da obra como *A* e assim será escrito daqui em diante neste trabalho. Lacan apresenta no *Seminário 11* (1964/2008b, p.200) uma definição que nos parece interessante ressaltar, na qual diz que o Outro é o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo o que será possível presentificar do sujeito.

² O jogo do *Fort-Da* foi descrito por Freud em seu texto sobre *Além do princípio do prazer* (1920/1996a), e demarca um movimento constituinte do sujeito através de uma brincadeira repetitiva com uma linha e um carretel.

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana e o outro que é seu semelhante, de modo a, em última instância, fazer um apelo ao *A* (RIVERA, 2018, p. 28).

Com a finalidade de falarmos sobre a performance artística, retomaremos o diálogo sobre arte moderna e psicanálise, aproximação que ocorre em decorrência do fato serem ambos produtos de um mesmo “espírito da época”, visto que a psicanálise e a arte do século XX nasceram no mesmo período. Ainda que suas ligações não sejam sempre visíveis, elas permanecem latentes e não param de se atrair, distanciar-se, esbarrar-se, em alguns momentos de modo até desastrado.

A revolução freudiana fez com que o sujeito representado pelo olho do artista perdesse sua estabilidade, sua centralidade. Em consequência da definição de inconsciente, o sujeito emergirá enquanto barrado, apresentando uma divisão que faz com que seu Eu não coincida com a consciência. O espelho oferecido para o eu pela relação entre psicanálise e a arte, após a descoberta do conceito de inconsciente, só permite que ele se veja em pedaços, irremediavelmente fragmentado. (RIVERA, 2005, p. 7).

Já que nos propusemos a discutir a relação entre arte e psicanálise, com a finalidade de seguirmos com a reflexão sobre a divisão do sujeito e qual a possível relação entre ele e a experiência artística, torna-se importante retomar o conceito freudiano de sublimação, o qual foi elaborado para falar sobre um dos destinos pulsionais.

A sublimação é um dos destinos da pulsão e essa se encontra sublimada quando apresenta um alvo não sexual e a criação de objetos socialmente valorizados (FREUD, 1915/1996b). Dessa forma, ela diz respeito a qualquer produção cultural, de modo vago, pois o que se sabe é que o artigo que Freud teria produzido em torno dessa conceituação, em meio aos textos metapsicológicos, foi provavelmente destruído.

A primeira incidência do conceito de sublimação na obra freudiana ocorreu no texto de 1905 e lá, Freud (1905/1996c) defendeu que o ocultamento do corpo promovido pela civilização sustenta acesa a curiosidade sexual e que esta pode ser desviada ou sublimada para a arte. Rivera (2007b, p. 314) explica que “em Freud, encontramos a ideia de que a sublimação é um trabalho de transformação e ultrapassagem de algo baixo em direção ao que é socialmente idealizado”. Ou seja, o conceito de sublimação se aproximava muito da própria definição do trabalho de civilização, visto que, como já dito, realiza a substituição do objeto sexual da pulsão por uma meta não sexual. A sublimação, portanto, ressalta uma capacidade fundamental da pulsão, a de se distanciar do caminho ligado à sua meta original, de ser flexível, ter múltiplos destinos e apresentar um percurso

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana de substituição e encadeamento de objetos, já que seu primeiro objeto está irremediavelmente perdido (FREUD, 1915/1996b).

Destacar uma das características pulsionais como sendo plástica, apresentando vários caminhos para buscar a satisfação e ter seu objeto como extremamente variável ressalta que a pulsão é uma montagem humana histórica e singular, nos lembra Cruxên (2004, p. 8).

A etimologia do termo sublimação indica a ideia de um deslocamento para o alto e conota a transposição de um limiar, já que é composto pelo termo latino *Sublimierung*, que significa um movimento de ascensão ou de elevação daquilo que se sustenta no ar. Além disso, lembrando da química, a sublimação indica um possível salto na cadeia de transformações de estado de um elemento, passando, por exemplo, do estado sólido diretamente para o estado gasoso, pulando a etapa do estado líquido (CRUXÊN, 2004, p.7).

Partindo da criação do conceito em Freud, é interessante relembrar que o autor toma como ponto de partida para o papel da vida sexual, em 1905, a pulsão de espiar, pois o campo visual tem a potência de despertar excitações que se dirigem à beleza do objeto sexual. Continua Cruxên: “O próprio conceito de belo, em alemão *reiz*, tem suas raízes relacionadas com o sexualmente estimulante, o atraente, o charmoso. O processo civilizatório se encarregou de velar essas origens.” (2004, p. 16). A civilização, portanto, joga com o desejo na medida em que coloca um adiamento da satisfação.

Como o conceito de sublimação surgiu de forma não sistematizada na obra freudiana, pode ser um tema problemático, pois confirma a oposição entre o sexual e a cultura, como dissemos, entre a pulsão sexual e as pulsões de autoconservação remetendo a uma via privilegiada de resolução do conflito próprio do sujeito humano, ao mesmo tempo em que, estranhamente, ela reverte o caminho da civilização e retoma o ideal (FREUD, 1915/1996b). Somente após a elaboração do conceito da pulsão de morte que Freud (1920/1996a) retoma essa contradição, assume a desmedida como inerente à estética e ressalta o conflito sem resolução como fundamental à psicanálise e à arte.

Podemos pensar que, se inicialmente a dessexualização da pulsão tinha como visada uma função protetora, no que diz respeito a se direcionar a algo socialmente valorizado, por fim ela acaba se entrelaçando com a pulsão de morte. Essa característica da experiência estética apresenta a face do horror em *contra* e/ou em *composição* com o

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana belo. Há, portanto, em consequência dessa questão, uma instabilidade própria do processo sublimatório e sua afinidade com a angústia, diz Cruxên (2004, p.20).

Jorge (2005, p. 150) propõe o conceito de sublimação como imprescindível para compreender o estatuto da pulsão, já que evidencia o enlace da satisfação pulsional com o impossível, a qual se caracteriza como a visada sublimante de se dirigir para além do objeto sexual, aludindo assim, ao vazio da representabilidade da Coisa. No ato sublimatório não se trata de preencher o furo, mas de repetir o próprio paradigma da criação, que é a concepção a partir do nada, é a reprodução da falta da qual ela procede.

Há, portanto, algo nas produções artísticas que aponta para o irrepresentável, dito de outro modo, a obra de arte pode ser entendida como uma construção simbólico-imaginária que aponta para o real, esclarece Jorge (2005, p. 157), uma construção que visa, de dentro do campo do representável, direcionar para o irrepresentável.

No que diz respeito à relação entre o belo e o horror, entre vida e morte, França (1997) fala que o artista na criação estética se confronta com a inquietante estranheza, já que o desvio do alvo na sublimação instaura um campo de não-sentido e *Thanatos* é atualizado na compulsão à repetição como transgressão à ordem estabelecida na civilização. Nesse sentido, a pulsão de morte revela sua aptidão à subversão e à transformação, uma vez que se articula ao enigma, rompe com a totalidade imaginária da representação e da onipotência do eu e apresenta o belo, o brilho e o resplandecer como véus que recobrem o sem-face de *Thanatos*.

França (1997, p. 3) resgatou o conceito de *Unheimliche* para falar dele enquanto princípio estético, porque indica uma exterioridade familiar não dizível, mas que insistentemente ecoa a presentificação de uma ausência, causando um efeito de tragicidade. Articula-se essa trama ao conceito de pulsão porque é propriamente o impacto pulsional que imprime o caráter do objeto fundamental como sendo o de um vazio. É através do juízo de existência que há a tentativa de recuperar a coisa enigmática e é possível afirmar a ética como face da estética. Isto porque esta face ética marca a operação de busca e de reencontro do objeto afirmando que não há objeto existente, há movimento desejante, que permite o processo criativo. (Ibid, p. 4)

Concomitantemente à escrita de *Além do princípio do prazer*, Freud retomou o trabalho de anos antes sobre *O estranho*, lembra-nos Rivera (2007b, p. 315). Nesse texto, o psicanalista disse que poderia explorar a estética a partir do viés do *Unheimliche*,

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana decorrente da sua investigação do psiquismo e dos temas sobre o sexual, o conflito e a desmedida.

Para Freud (1919/1996d) o estranho se configura como algo assustador, que faz emergir a angústia e o horror, mas que guarda uma especificidade linguística em alemão que a faz intraduzível. Após uma longa pesquisa semântica, Freud (1919/1996d, pp. 239-240) concluiu que a palavra *Heimliche* apresenta em parte de si um significado idêntico ao seu oposto, *Unheimliche*, posto que o prefixo tem um valor negativo e inclui a ideia de familiar e agradável, mas também inquietante, já que porta o que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz. Nesse sentido, Freud viu o *Unheimliche* como equivalente do retorno do recaiado, familiar, desde sempre sabido, mas convertido em estranho pelo mecanismo do recalque. “É de um certo agenciamento significativo que se trata (...)”, demarca Rivera (2007b, p. 316).

A partir dessa contradição própria que guarda o significante *Unheimliche*, entre o estranho e o familiar, entre o que fica oculto e o que se revela, vemos a emergência de uma visibilidade opaca, de uma alternância própria da constituição do olhar e, portanto, do próprio sujeito. Desse modo, no decorrer da elaboração freudiana (1919/1996d) sobre o *Unheimliche*, há a retomada do conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann, e lá o psicanalista aponta uma potencial estranheza advinda da ligação entre olhar e castração. A razão pela qual ocorre a perda da visão seria o arrancar dos olhos pelo homem de areia, uma figura lendária. Essa era a ameaça feita às crianças que não quisessem dormir, a qual refletiria a própria ameaça de castração emitida pelo pai. Então a contemplação indica o hiato que o conceito de inconsciente introduz no campo da visão, marcando um desarranjo onde o sujeito não pode ser o mestre de seu olhar, sendo recortado da cena vista, para, assim, se ver tornado estranho (RIVERA, 2005, pp. 59-60).

Quando falamos, portanto, sobre uma interpretação de uma obra de arte, ela só pode ser limitada, tal qual qualquer interpretação, mesmo que seja ela anunciada pelo próprio autor. Algo se extravia, fica fora da vista e, justamente por isso, não é possível que a obra se fixe em um único sentido, mas mantenha-se enigmática.

Entendemos que o lugar de encontro entre arte e psicanálise ocorra não em um ponto específico, mas na oscilação constante do estranhamento. Em consequência do descentramento do sujeito foi possível que ele assumisse sua falta de lugar fixo, sua errância, tanto na arte contemporânea como na psicanálise. Logo, não parece haver um encontro marcado ou definitivo entre arte e psicanálise, assim como a ênfase desta na

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana questão do desejo, sendo para ambos um convite à deriva e ao movimento, já que o desejo se desloca ressurgindo em outra parte.

Uma possibilidade de aproximação mais precisa, aponta-nos Rivera (2005, p. 17), é a da neurose com a criação artística, com a ressalva de que não se trata de uma espécie de diagnóstico dos artistas. A preocupação de Freud é diferente, pois para ele a neurose é universal na medida em que o conflito entre os desejos e a realidade é fundador do psiquismo, e uma saída possível para isso é a da criação, semelhante ao sintoma. Em contrapartida, diferencia-se também do sintoma devido à ilusão artística que ela convoca, como uma espécie de retomada do conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe à satisfação completa, sem também ser necessariamente uma vitória pulsional. É ressaltada, desse modo, a possibilidade que a arte teria de aproximar o laço entre o sujeito, que abdica parcialmente de seus desejos em prol da civilização, com a própria cultura, reafirmando seu pertencimento a ela.

Entre a arte e a psicanálise há um hiato, uma impossibilidade de conjunção, um desencontro, ou um encontro manco, que justamente por fracassar, deixa em cada um dos campos suas marcas, incitando-os às criações e transformações. Diz-nos Rivera (2005, p.26) que as ressonâncias entre esses dois domínios revelam tanto uma familiaridade quanto uma estranheza, posto que não há júbilo no reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas divisão e emergência da diferença. Mesmo esse espelho tendo sido explodido ainda houve muitas tentativas de retomar uma imagem unívoca e completa, uma imagem bela e perfeita, quase como a do reflexo de Narciso, pela qual só seria possível se apaixonar rejeitando o risco de se afogar nas águas que a refletem.

Porém, o ato criador emerge a partir do vazio, é esburacado e implica, portanto, um certo esvaziamento do próprio lugar do sujeito, é colocada em questão a autoria da obra, de modo que há um exílio do autor na sua realização. Não se faz profícua a possibilidade de buscar na obra elementos da subjetividade do artista, posto que este é levado a renunciar ao seu lugar de sujeito em prol do vazio para a partir dele criar. É nesse mesmo movimento que ele se remodela como sujeito, sujeito barrado, oculto de si mesmo em parte, um pouco estranho, reconstituindo-se por meio da divisão mesmo que o constitui.

A esse respeito, tomando a obra freudiana como ponto de partida, Lacan desenvolveu o que é o sublime na psicanálise e disse que “o sublime é o ponto mais elevado do que está embaixo” (LACAN, 1972-73/1985b, p. 18), portanto, ele está

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana relacionado ao sexual, ao gozo, ao desmedido. Além do fato de que, por apontar a característica da plasticidade própria da pulsão, ela aponta a deriva do funcionamento pulsional.

Com relação à sublimação, Lacan (1959-60/2008a) disse que ela consiste em elevar um objeto à dignidade da Coisa (*Das Ding*). A Coisa é um conceito pinçado pelo psicanalista dos escritos freudianos e diz respeito a algo que está irremediavelmente perdido e que sempre se busca reencontrar sendo, a Coisa em si, irrepresentável. Através do processo de humanização, algo da experiência pré-humana foi perdida e os sujeitos se encontram em uma condição de desamparo fundamental. Ao sermos atravessados pelo mundo da linguagem o que garantiria um objeto específico para atender um instinto se perde, e o que a pulsão tem de mais variável é seu objeto (FREUD, 1915/1996b). Essa Coisa que marcaria, posteriormente à sua perda, um centro gravitacional em torno do qual se constituirá o sujeito e a nostalgia do objeto perdido, guiará toda atividade desejante dele ao redor de simulacros desse objeto. Na sublimação, mais especificamente na arte, o que é feito de buraco e é, em uma última instância, puro vazio, se deixaria, de algum modo, figurar.

Uma metáfora para isso seria a de um vaso, como algo que indica a presença humana quando encontrado em uma escavação, é o próprio objeto que delimita e contém um vazio. Isso que configura a Coisa como pura perda indica também que ela pode ser contornada por uma operação significativa que consiste em “elevar o objeto (...) à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-60/2008a, p. 133). Desse modo, isso que se encontra é concomitante à sua própria criação.

Há, segundo Lacan, um paradoxo criador, pois confrontado com os efeitos horrorosos de um vazio constituinte, o criador não pode senão bordejar, criar algo que o acalme diante do furo em seu aspecto cru. O que há, portanto, é uma substituição: “Cria-se um objeto no lugar da Coisa. O objeto reencontrado pela criação permite que a Coisa seja perdida.” (CRUXEN, 2004, p. 42).

Nesses termos, para Lacan (1959-60/2008a, p.151), a função da sublimação apresentaria uma diferença radical no tratamento dado à Coisa, pois um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas na medida em que esse objeto é criado, é possível representá-la.

Tomando o Estranho como ponto de partida, o campo da arte é irremediavelmente afastado das altas realizações nas quais a pulsão é reformulada socialmente, para

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana aproximar-se do campo angustiante do olhar em suas relações com a castração, através de um encadeamento significativo que refaz o conflito sem solução entre pulsão de vida e pulsão de morte. Diante dessa nova configuração, o circuito pulsional não será mais definido em sua possibilidade de desviar da meta sexual, mas se tornará, de modo prioritário, o da repetição do mesmo, ainda que transfigurado, em busca da retomada da própria origem do desejo e de sua causa, a Coisa (*das Ding*) (RIVERA, 2007b, p. 319).

Rivera (Ibid) ainda nos convida a acompanhar esse jogo significativo a partir da obra de 1917 de Marcel Duchamp, chamada *A fonte*. Ao fazer um quarto de giro em um urinol, retirando-o da posição convencional vertical, pode-se refletir acerca do caráter *abjeto* do objeto qualquer que é resto da Coisa, o objeto *a*, conceito criado por Lacan. Esse objeto se perde novamente, a partir da queda da Coisa e se concretiza nos produtos que caem também do corpo, como as fezes, o xixi, os olhos, nos objetos-abjetos perdidos e ofertados ao *A*. A abjeção do objeto não é deixada de lado em função de uma elevação, mas sim colocada em destaque.

É proposto por Rivera (2007b, p. 321), desse modo, que na sublimação se mantém a tensão entre a dignidade e a in-dignidade, como no *Un-heimliche*, criando um novo arranjo significativo, uma modelagem que contém a dimensão de criação, por recriar o vazio em volta do qual se constitui o próprio significativo, refazendo o caminho inverso à dessexualização para possibilitar a emergência do abjeto e recolocar em movimento a pulsão em sua desmedida, convocando o gozo.

Pensar a criação artística como emergente a partir do vazio ao passo que ainda o mantém operante, mesmo ao tentar preenchê-lo um tanto, convoca o outro a ocupar também essa mesma posição, tornando-se um sujeito que opera com o vazio e é convocado a retomar essa modelagem do significativo que remodela também o sujeito. Desse modo, a potência que uma obra de arte apresenta de enlaçar o público está ligada à questão do reconhecimento social que Freud marca como essencial para o processo da sublimação. Ou seja, ao se apresentar na posição de in-dignidade da Coisa, a obra de arte realiza uma promessa que não pode ser cumprida por completo, e convida o seu público a refazer o que ela não é, partindo do laço social e do *reestranhamento* a que ela convida o sujeito a se implicar.

Por conseguinte, retomar o conceito de sublimação nos fez remeter ao conceito de estranho e a sustentar um lugar de movimento que faz possível uma investigação da criação artística colocando em questão a própria criação dentro da psicanálise, de seus

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana conceitos, incluindo a questão da constituição do sujeito. Desse modo, seguiremos com a proposta de adentrarmos de fato na questão do sujeito.

II. A experiência do olhar em diálogo com as performances do artista Adriano B. de Moraes

Tendo em vista o que discutimos até aqui, consideramos pertinente analisar o modo como as noções de olhar, de imagem, de reflexo e de corpo encontram-se enlaçadas na experiência artística, em especial, nas performances do artista goianiense Adriano Braga de Moraes, intituladas *Narciso*, *Espelho* e *Selfie*, performances realizadas durante o ano de 2017, em Goiânia³. A escolha por esse artista justifica-se por sua aproximação do tema do presente estudo, pela explicitação da experiência da performance artística como este espaço potencial de refletir, ao mesmo tempo, temas singulares e socialmente enlaçados, tomando como ponto de partida a escuta desses significantes que emergiram dos textos do artista e ressoaram em nossa escuta.

Com o objetivo de suscitar uma potência original, um efeito de sujeito, é preciso que a palavra seja reinventada para não se resumir a ser uma letra morta. Fazer da psicanálise letra viva, propõe Rivera (2007a, p.19), é apresentar sua capacidade de convocar o sujeito intensamente, eficazmente e um tanto dolorosamente, sendo essa a aposta que direciona nossa convocação da arte para com ela estabelecer um diálogo. Efetiva-se, desse modo, a aposta de que a experiência estética assim se entrelaça à escuta psicanalítica, permitindo a expansão de sua teoria ao favorecer o alcance da compreensão do sujeito.

A partir de um dos títulos das obras do artista Adriano B. de Moraes, *Selfie*, somos instigados pela experiência artística dessa palavra. A referida performance apresentou como proposta que o artista se despisse e encarasse, de olhos fechados, o espelho que trazia em recorte sua silhueta. Ela foi realizada algumas vezes em diferentes dias, horários e locais durante o Festival Internacional da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás-DIGO em 2017 e 2019. Nesta performance a palavra *Selfie* aparecia em cartazes e divulgações midiáticas, onde havia também o convite para o público participar da apresentação. A entrada era gratuita, havia circulação do público de maneira livre e o

³ Os registros das referidas obras criadas pelo artista se encontram no endereço: <http://adrianobragademoraes.blogspot.com.br> e estão disponíveis para acesso público.

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana registro fotográfico da performance, que durou cerca de vinte minutos, foi feito por outro artista, Junior Ribeiro, e encontra-se no blog de Adriano B. de Moraes.

Esta palavra aparece enquanto título de uma das performances e perpassa o cotidiano de quem participa das redes sociais criadas nos anos 2000. *Selfie* é uma palavra que tem sua origem na língua inglesa, um neologismo com origem no termo *self* – que se refere ao eu –, e no *self-portrait* – que significa autorretrato. O interessante nesse tipo de retrato é que ele é feito pelo próprio sujeito que aparece no registro da imagem, mas tem como objetivo ser compartilhado com outras pessoas, através de redes sociais. Partindo disso, é possível pensar sobre algo de um olhar do outro que atravessa a própria visão que o sujeito tem de si? Seria possível ter acesso ao olhar do outro ou seria ao que se imagina ser o olhar do outro?

Adriano trouxe seu corpo com uma linguagem própria nas performances, mas não restrita ao seu particular, uma vez que se referiu à alteridade e fez margem entre o inapreensível e a imagem. Durante uma das apresentações da performance *Selfie*, olhares atravessavam esse corpo nu e ereto posicionado diante do espelho e a sua imagem se tornava permeada por significantes que atravessavam também o artista e eram, ao fim da performance, lançados de volta ao público através de uma conversa não registrada com Adriano B. de Moraes e da própria construção textual de seu portfólio. Alguns significantes emergiram do texto do artista e nos chamaram a atenção, tais como “narcisismo”, “corpo”, “imagem”, “espelho”.

Na passagem do humano para sua constituição como sujeito, lembra-se da condição de prematuração e desamparo estrutural específicos do organismo, tal qual Freud definiu como uma experiência incontornável, ato de ser lançado no estranho de uma dependência absoluta ao *A*. Essa experiência de formação do eu foi descrita também por Lacan (1949/1998) em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Tal passagem aponta para o fato de que o eu apela ao outro em decorrência de sua dependência constitutiva. Ao se deparar com a imagem de si próprio no espelho, a criança entra em um estado de júbilo, proporcionado diante da dualidade que o espelho dá a ver: a relação dual eu-outro. Isso ocorre a partir da percepção da alteridade, do *A* como linguagem, sendo esse o lugar do olhar do *A*. Nos lembra Lacan que a nossa mensagem procede do *A*, “do lugar do Outro”, não se tratando do outro comum, com o minúsculo (LACAN, 1976, p.198).

O que Lacan procurou fazer entender com o estádio do espelho é que aquilo que existe no sujeito de despedaçado estabelece sua relação com suas percepções no plano de uma tensão original, pois é a imagem de seu corpo que se constitui como princípio de toda unidade que ele percebe nos objetos. “Ora, desta própria imagem, ele só percebe a unidade do lado de fora, e de maneira antecipada. Devido a esta relação dupla que tem consigo mesmo, é sempre ao redor da sombra errante do seu próprio eu que vão-se estruturando todos os objetos de seu mundo.” (LACAN, 1954-55/1985a, p. 211). Essa percepção evoca a unidade ideal do sujeito, que como tal nunca é atingida e que lhe escapa a todo instante.

Na relação inicial com o mundo, algo é dado-a-ver àquele que vê, ou seja, a pulsão indica também que o sujeito é visto, que existe um olhar fora de seu campo de visão, mas que é dirigido a ele. Este olhar faz a distinção entre o que pertence à ordem Imaginária, onde o que é mostrado emerge com um sentido unívoco, e à ordem Real, registro que não cessa de não se inscrever e no qual a pulsão se manifesta. Real e realidade se distinguem. Enquanto no registro do olhar há o invisível do domínio das pulsões, a realidade é formada por percepções, ou seja, estruturada pela ordem simbólica-imaginária, composta por significantes e imagens.

Há, como consequência do estádio do espelho, uma transformação no sujeito quando ele assume uma imagem, uma identificação. Diz Lacan ainda nesse texto:

Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade (1949/1998, p. 98).

Trata-se de eu e [eu]. O primeiro, *moi*, em francês, pronome que faz referência a instância psíquica da segunda tópica freudiana. Enquanto o segundo refere-se a *Je*, o sujeito do inconsciente, o sujeito por excelência. Ambos se relacionam através de um modo específico, de uma relação assintótica, ou seja, uma linha que, em uma curva plana, expressa uma distância infinita em relação ao ponto. Desse modo, há uma proximidade entre eu (*moi*) e [eu] (*Je*), entre esta identificação com a imagem projetada no espelho e a realidade, mas se guarda uma distância que não permite fazer igualdade, não há concordância entre essa ficção e a realidade. Há um sujeito dividido: “É a aventura

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia.” (LACAN, 1953-54/2009, p. 109).

O estágio do espelho é um tempo de narcisismo primário em que, para a criança, o corpo assume uma forma total, antecipando simbolicamente, através do olhar do *A*, sua maturação motora e possibilitando a emergência do eu (*moi*) e sua destinação alienante – na linguagem –, o que o aproxima das estátuas em que o sujeito se projeta, dos fantasmas que o dominam. Ocorre a passagem da imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade – chamada por Lacan de ortopédica – para a armadura de uma identidade, que marca com sua estrutura rígida o desenvolvimento. O registro do Imaginário, portanto é de suma importância para essa consistência corporal, para dar margem e bordas ao corpo fragmentado, mas sua primazia sobre os outros dois registros também pode trazer a rigidez ligada a essas identificações e fantasmas, perde-se a ambiguidade inerente ao Simbólico, levando ao fechamento de sentido.

O corpo, antes desta experiência do estágio do espelho, se apresenta enquanto um Real puro, despedaçado, não simbolizado. Contudo, esse registro é enlaçado com os outros dois, e o Real se articula justamente quando é atravessado em significante pela palavra do *A*, o que dá ao humano o estatuto de sujeito, sujeito pela palavra. O discurso envolve o corpo, pois um corpo manipulado sem palavras não permite a emergência do sujeito. Desse modo, esta imagem virtual criada pelo espelho é um reflexo que pode fazer eco, como uma imagem que cristaliza um todo de um corpo Imaginário, mas que só possibilita esse atravessamento em nó com o Simbólico que recorta o Real com palavras.

O paradigma do papel do espelho é a criação da estrutura do sujeito no campo do significante, sendo o mesmo a peça-chave de uma passagem da metáfora da inclusão de superfície e de uma colagem, à sublimação metonímica da superfície de um corpo pela superfície mesma do espelho, levando ao deslocamento significante (LEFORT, 1984).

Quando o eu é inaugurado, ele ao mesmo tempo se estranha, partindo-se em uma imagem, figurando nela a operação que o divide por sua entrada no mundo simbólico e na linguagem, quanto reconvoca a dimensão corporal da castração. Dessa forma, o duplo é uma tentativa de garantia narcísica, mas depois se torna um anunciador da morte, posto que a imagem convoca também a imagem corporal constitutiva do sujeito, que é tanto narcísica quanto mortífera, já que reinsere a dimensão da castração ao remeter ao que não é visível, uma vez que é justamente o que falta à imagem que a sustenta.

Um dos elementos fundamentais da constituição psíquica é o processo identificatório: “Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem(...)” (LACAN, 1949/1998, p. 97). Lacan retoma a relevância desse processo para falar da constituição do sujeito, formulando o fenômeno da identificação a partir da estruturação freudiana do tema.

Ao longo da obra do criador da psicanálise, encontra-se o desdobramento do conceito de identificação em vários textos, até chegar ao ponto de demarcar o eu como uma instância identificatória. No texto de 1914, podemos compreender a importância do processo de identificação através dos movimentos que estabelecem os narcisismos primário e secundário. Santos (2021, pp. 71-72) faz uma retomada da metapsicologia freudiana em sua relação com o processo de identificação e lembra que, em resumo, é possível encontrar na segunda fase da obra – aproximadamente entre 1914 e 1920 – pelo menos três diferentes posições acerca do desenvolvimento do conceito de identificação. Em 1910 a identificação é tomada como um fenômeno psíquico que dá norte ao modo narcísico de escolha objetal, sendo nesse que a identificação surge como substituição de relações objetais impossíveis de serem mantidas. Já em 1915, a identificação é apontada por Freud como elemento que pode possibilitar a mudança de uma escolha objetal narcísica e, dessa forma, o abandono da posição homossexual. A terceira posição, em 1918, a partir do caso do Homem dos Lobos, nos permite dizer que Freud entende a identificação como uma maneira narcísica de administração da libido.

Em consequência da articulação de sua segunda teoria do aparelho psíquico, após 1920, Freud reafirma a identificação como a base do processo de constituição do Eu e do Supereu: “O Eu é constituído à base de identificações com objetos de amor, inclusive com objetos perdidos, já o Supereu é constituído com base na internalização das figuras de autoridade externa.” (SANTOS, 2021, p. 77).

Já Lacan (1961-62/2003), em seu seminário no qual trata sobre a identificação, inicia dizendo que não vai abordar esse tema a partir de uma forma mítica, como havia tratado antes. Ele retoma a identificação histórica definida por Freud como diferente de uma imitação e diferente da ideia de que a identificação seria uma referência pura e simples a um outro ao qual o sujeito se identifica. Ela se define como identificação ao significante e é nesse trajeto que Lacan relê Freud e aponta a identificação ao traço como o que possibilita a cadeia significante, a instauração do sujeito do inconsciente,

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana sustentando essa identificação como a identificação ao ideal do eu. “Trata-se de um traço único, como diz Lacan, absolutamente despersonalizado.” (STENNER, 2004, p. 57).

Dessa forma, no plano do outro ou do imaginário, a identificação estaria ligada ao aparecimento e desaparecimento, o *Fort-da* freudiano que dissemos anteriormente, mas trata-se de uma outra ordem, da ordem do significante. Ao pontuar a diferença sobre o sujeito do significante, Lacan traz o estatuto do nome próprio para falar da identificação, nome que vale por sua função distintiva em sua materialidade sonora, e que tem para o sujeito a função, na linguagem, de nomeá-lo diante de uma bateria significativa. Há, desse modo, uma caracterização do significante como diferença apoiada na função da unidade, entendida por Lacan como função do um remetida a unicidade, ou seja, fazendo referência a um traço distintivo e “é exatamente isso que irá constituir o sujeito em sua relação com o Outro - o inconsciente, tesouro do significante - a partir do qual só se pode fazer representar por um significante, retirado como traço desse Outro” (STENNER, 2004, p. 58).

Tal traço carrega um suposto encontro com o objeto, já que é do objeto que ele surge, de algo do objeto que ele retém sua unicidade. Portanto, a identificação ao traço aponta para a falta, nesse desencontro que é próprio da constituição do sujeito, sendo a repetição significativa uma tentativa de restaurar esse momento mítico no que ele apresenta de unicidade (LACAN, 1961-62/2003). Sendo assim, não é possível falar de um eu enquanto síntese, mas de um eu que se constitui enquanto faltoso, como um *des-er*.

O eu como lugar das identificações será, portanto, sempre dissimétrico em sua busca por unidade de ser. Já que, na verdade, trata-se da identificação a uma falta no *A*, tomada como objeto diante de uma perda, que viabiliza ao sujeito poder advir no *A* a partir das identificações. O elemento novo que Lacan trouxe para a leitura freudiana é justamente o conceito de objeto *a*, posto que a identificação surge a partir de uma operação cujo resto é o objeto *a*, que aponta para uma falta que constituem tanto o sujeito quanto o *A*, tendo uma dupla inscrição. A falta, por um lado, advém do fato de o sujeito depender de um significante que está primeiro no *A*, enquanto, por outro lado, ela surge justamente devido à entrada do sujeito na linguagem.

Em sua obra intitulada *Narciso*, Adriano B. de Moraes fala, a partir de seu corpo e performances, sobre essa construção de si que emerge diante da imagem. A performance, registrada em vídeo por Junior Ribeiro, consistiu em que o artista olhasse

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana seu reflexo em um espelho, também com sua silhueta, colocado sobre um rego d'água cercado por uma mata e, após um minuto sentado e se encarando de olhos abertos, começasse a quebrar o espelho com uma pedra. Partindo de seu reflexo foi possível ao artista quebrar esse espelho e ir além da contemplação narcísica, de uma fixação na imagem. Há uma construção para, só depois, poder desconstruir, seguindo o deslizar da cadeia de performances em questão, não se direciona à superação, ao contrário, pois não há a quebra do espelho ou da imagem somente, mas a construção de óculos com os cacos que dali restaram, para possibilitar uma nova visão, óculos estes utilizados na performance seguinte, chamada *Espelho*. A partir da desconstrução há a construção de si enquanto sujeito que olha, mas também é visto, que usa uma máscara – os óculos de cacos de vidro – como uma possível metáfora da fantasia que a pulsão escópica, utilizando de pedaços das primeiras identificações, apresenta como recurso para olhar o mundo.

O duplo da imagem real/virtual aparece, inclusive, no tipo de arte criada pelo artista em questão. Adriano B. de Moraes escolhe falar a partir de performances, obras efêmeras, que só podem ser acessadas novamente através de registros de foto e vídeo, atravessadas pelo olhar de um outro artista, Junior Ribeiro, quem registra a atuação e possibilita apresentar o olhar como o que comporta a ótica singular de cada sujeito.

Evgen Bavcar (2003a) também trata do duplo no apoio da visão através de sua obra. Há uma divisão entre o visual e o visível. A fotografia, para o artista, ultrapassa a dimensão da imagem, se dirigindo à palavra e mostrando que entre ambas há uma relação que resulta de uma falta mútua. Bavcar decide como capturar uma imagem perguntando para quem o acompanha o que essa pessoa vê, fotografa através das palavras que descrevem a paisagem e, por vezes, ele utiliza do toque de suas próprias mãos, que aparecem misturadas com o objeto fotografado: “E enquanto há relato, inaugura-se a narração, valoriza-se a experiência do ato de ver, instaura-se a imagem.” (BAVCAR, 2003a, p.11).

Assim sendo, a fotografia, para Bavcar, é um espaço que sempre convoca o outro com a finalidade de encontrar uma nova forma de representação. Ela é marcada pela subjetividade daquele que está atrás da câmera e não se pretende conhecida através da identidade do objeto fotografado, já que esse se apaga no próprio ato em que se revela. A fotografia se comprometeria com o invisível, ou seja, com o que se situa para além do olho físico, permitindo sempre uma nova abertura.

Ainda refletindo sobre a fotografia, é possível estabelecer uma relação entre essa e a transitoriedade a partir da obra de Roland Barthes (2015) chamada *A câmara clara*, publicada pouco depois da morte de sua mãe. Para o autor, toda fotografia representa a passagem de algo que se pôs diante da câmera e não existe mais como tal, trazendo o apontamento de que algo foi perdido. Portanto, para Barthes (2015, p.81), diante da foto de sua mãe criança, a fotografia apresenta a catastrófica evidência da transitoriedade e da morte.

Adentrando no tema do olhar, Lacan esclarece em seu seminário *Os escritos técnicos de Freud*, falando do olho não somente como visão, mas como atravessado pela história do sujeito, este sendo estruturado na linguagem (LACAN, 1953-54/2009, p. 111). Portanto, trata-se do olhar enquanto presença e do olho como o que realiza um investimento libidinal, para além de um órgão.

O ideal criado a partir desse imaginário, contudo, sempre falha, aponta para falta do *A* e do próprio sujeito, vez que este sujeito é tido como objeto perdido para o *A*, quem dirige o olhar a ele, e ele próprio se vê marcado também pela falta. Palavra-borda-buraco que pode aproximar, e, no mesmo movimento, separar o sujeito do *A*.

Os processos criativos do artista Adriano Braga, que trouxemos, apontam para essa construção/desconstrução: em um primeiro momento há o *olhar-se diante do espelho*, para depois *quebrá-lo* e na sequência produzir uns *óculos com os cacos de vidro*. Adiante, cronologicamente dizendo, a próxima performance realizada foi *Selfie* – as partes destacadas desse fragmento do texto foram retiradas da descrição da performance feita pelo próprio artista. Nesta, o performer permanece de *olhos fechados e nu*, diante do espelho, o qual foi previamente recortado com sua silhueta. Esse é um momento em que ele pode construir algo, só depois de olhar e ser olhado nas performances anteriores, rompendo com a pregnância dos olhos abertos, mas não deixando de se colocar diante do espelho, para criar algo que toca no Real do traumatismo sexual, na questão do que é ser homem/mulher, da castração, do que é ser sujeito de linguagem, da morte.

O sujeito deve saber que não há como escapar do desamparo fundamental próprio do humano, por mais difícil que seja essa constatação. O *A* não pode protegê-lo, apenas enriquecê-lo com algum recurso para lidar com a castração. Para aceder ao desejo é necessário o reconhecimento da castração. Poder encarar o desamparo e submeter-se à castração simbólica é um longo trabalho de elaboração da falta no *A* que se relaciona com o processo de análise. Realizar esse percurso é suportar o fato de que somos todos

Mitolhgia:

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana alienados e, concomitantemente, poder tirar consequências singulares dessa mesma alienação, servindo-se dela.

A clínica psicanalítica, então, tem a potência de barrar o discurso corrente para parir novas palavras, novos poemas e até novos olhares diante de reflexos, transformando-os em especuladores, para além de especulares, pois, como falou Lacan é por intermédio de um significante por outro que se cria a possibilidade de desenvolvimentos dos significantes, e também do surgimento de novos sentidos “(...) que vem sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade.” (LACAN, 1957-58/1999, p. 35).

Essa é uma potência também da arte? Adriano B. de Moraes traz seu corpo com uma linguagem própria, mas não particular, vez que refere à alteridade e faz margem entre o inapreensível e a imagem. Olhares atravessam seu corpo e a imagem é permeada por significantes. Concluimos que a arte pode ser o que apresenta a imagem para ir além dela em sua narrativa, aquilo que traz a criação e a possibilidade de abertura de significação, tocando o que há de particular, singular e universal, remetendo desde a mitologia grega até o mito individual de cada sujeito, podendo operar, assim como na clínica psicanalítica, a redução da mitologia à lógica.

Referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2015.
- BAVCAR, E. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.
- BAVCAR, E. O verdadeiro valor do tempo. Entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler. **Humanidades**, 49, 114-12, 2003b.
- CRUXÊN. O. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.
- FRANÇA, M. I. **Psicanálise, ética e estética do desejo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- FREUD, S. (1920). **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, p.17-85. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

- reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana
- FREUD, S. (1915). **Os instintos e suas vicissitudes**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, p. 117-144. (ESB, 14).
- FREUD, S. (1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c, p. 119-231. (ESB, 7).
- FREUD, S. (1919). **O ‘Estranho’**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d, p. 233-271. (ESB, 17)
- JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol. 1**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN. J. (1953-1954). **O seminário, livro 1**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN. J. (1954-1955). **O Seminário, livro 2**. 2 ed, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985a.
- LACAN. J. (1957-1958). **O seminário, livro 5**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN. J. (1959-1960). **O seminário, livro 7**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.
- LACAN. J. (1964). **O seminário: livro 11**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.
- LACAN. J. (1972-1973). **O seminário: livro 20**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985b.
- LACAN. J. (1949). O estágio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.96-103.
- LACAN. J. Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer. In: **A controvérsia estruturalista**, São Paulo: Cultrix, 1976, p. 198-229.
- LACAN. J. **A identificação: seminário 1961-1962**. Recife: Centro de estudos freudianos do Recife, 2003.
- LEFORT, R. **Nascimento do Outro**. Salvador: Ed. Fator Livraria. 1984.
- RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- RIVERA, T. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. **PSIC. CLIN.** Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007a.
- RIVERA, T. Ensaio sobre a sublimação. **Discurso**, v. 36, p. 313-326, 2007b.
- RIVERA, T. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- SANTOS, A. J. dos. **Adolescência e a constituição do sujeito**. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.
- STENNER, A. da S. A identificação e a constituição do sujeito. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 54-59, 2004.

ABSTRACT

This article starts from the relationship between Psychoanalysis and Art to think about the artistic experience of performance. We took as a guiding problem the way in which the relationship between performance art and the scopic pulsion takes place, in such a way that we could reflect on the consequences between this knotting and the constitution of the subject. The theoretical reference used was Lacanian psychoanalysis. Thus, our general objective was to investigate the relationship between the artistic experience of performance and the constitution of the subject. We went through the specific objectives of defining what characterizes art, talking about the concept of sublimation. We made a dialogue with performances performed by the artist Adriano B. de Moraes. We speak of the mirror stage in the subject constitution operation and, finally, we relate these categories.

Keywords: Psychoanalysis. Performance. Art. Pulsion. Subject.

RESUMEN

Este artículo parte de la relación entre Psicoanálisis y Arte para pensar la experiencia artística de la performance. Tomamos como problema rector la forma en que se da la relación entre el arte de la performance y la pulsión escópica, de tal forma que pudiéramos reflexionar sobre las consecuencias entre este anudamiento y la constitución del sujeto. El referente teórico utilizado fue el psicoanálisis lacaniano. Así, nuestro objetivo general fue investigar la relación entre la experiencia artística de la actuación y la constitución del sujeto. Pasamos por los objetivos específicos de definir lo que caracteriza al arte, hablando del concepto de sublimación. Hicimos un diálogo con performances realizadas por el artista Adriano B. de Moraes. Hablamos del estadio del espejo en la operación de constitución del sujeto y, finalmente, relacionamos estas categorías.

Palabras clave: Psicoanálisis. Actuación. Arte. Pulsión. Sujeto.

RÉSUMÉ

Cet article part de la relation entre la psychanalyse et l'art pour réfléchir à l'expérience artistique de la performance. Nous prenons comme problème directeur la manière dont la relation entre l'art de la performance et la pulsion scopique est établie, de sorte que nous puissions réfléchir aux conséquences entre ce lien et la constitution du sujet. La référence

Mitolhogia:

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana théorique utilisée était la psychanalyse lacanienne. Ainsi, nous avons eu pour objectif général d'enquêter sur la relation entre l'expérience artistique de la performance et la constitution du sujet. Nous avons traversé les objectifs spécifiques de définir ce qui caractérise l'art, en parlant du concept de sublimation. Nous avons engagé une discussion avec des performances réalisées par l'artiste Adriano B. de Moraes. Nous avons eu un dialogue avec les performances réalisées par l'artiste Adriano B. de Moraes. Nous avons parlé de la scène du miroir dans l'opération de constitution du sujet et, finalement, nous avons relié ces catégories.

Mots clés: Psychanalyse. Performance. Art. Pulsion. Sujet.

VITÓRIA COSTA FERNANDES

Psicanalista.

Psicóloga.

Cursando Mestrado Acadêmico em Psicologia na Universidade Federal de Goiás – UFG.

Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Goiânia.

Bacharel e licenciada em Psicologia pela Universidade Federal de Goiás – UFG.

Especializada em Teoria da Clínica Psicanalítica pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO.

fernandes.vitoriacosta@gmail.com

Orcid: 0000-0003-2357-3138

ALTAIR JOSÉ DOS SANTOS

Psicanalista.

Docente na Universidade Federal de Goiás -UFG

Diretor do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Goiânia.

Doutor em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília - UnB

altairjsantos@gmail.com

Orcid: 0000-0002-1689-928X

Citação:

FERNANDES, Vitória Costa; SANTOS, Altair José dos. *Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana. Psicanálise & Barroco em Revista*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

Mitolhogia:
reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana

* Trabalho elaborado com base em dissertação de Mestrado Acadêmico em Psicologia na Universidade Federal de Goiás – UFG, com mesmo título, *Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana*, e apresentado em 2023.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



A estética do infamiliar na fotografia de Sebastião Salgado

Sebastião Salgado and the aesthetics of the uncanny

La estética de lo ominoso en la fotografía de Sebastião Salgado

L'esthétique de l'inquiétante étrangeté dans la photographie de Sebastião Salgado

ANA LÉO

O texto propõe um olhar sobre a fotografia Serra Pelada (1986), de Sebastião Salgado, a partir da estética do sentir, proposta por Sigmund Freud, em *Das Unheimliche* (1919), termo traduzido para o português como inquietante, estranho e infamiliar. A estética do sentir colocaria em questão o horror, o que angustia porque remete ao corpo em suas intensidades pulsionais. A origem do infamiliar seria a emergência do conteúdo familiar que deveria ter permanecido recalcado. Com Byung-Chul Han, trouxemos a ideia de que a pulsão de morte seria colocada a serviço do capitalismo, em sua incessante compulsão pela acumulação, como uma tentativa de negação da morte. O limpo, o liso e o polido corresponderiam à estética desejada pelo capitalismo como uma tentativa de negar os moribundos, a lama, o lixo tóxico, a morte. Serra Pelada provoca um desconforto, um estranhamento porque mostra algo daquilo de que não se quer saber: a realidade mortífera.

Palavras-chave: Estética. Freud. Pulsão de morte. Infamiliar. Capitalismo.

*Você não fotografa com sua máquina.
Você fotografa com toda a sua cultura.*

Sebastião Salgado

Não temos mais Sebastião Salgado entre nós, mas sempre teremos o seu nome e o seu trabalho¹. A morte de um artista com uma extensa obra nos coloca diante da sua imortalidade. Muitas expressões artísticas se tornaram imortais mesmo quando anônimas, como nos mostram as incontáveis obras que testemunham a arte da Antiguidade. Mais do que um nome imortalizado, como no caso de Salgado, o trabalho artístico lega uma forma de dar sentido ao mundo. “Toda boa arte tem o *sentido* do seu” (SCHENKER, 1996, p. 15). *Sentido* que, como substantivo, pode ser significado, ou a capacidade de receber as impressões do mundo exterior (sentido da audição, sentido da visão etc.), também a capacidade de pensar, intenção, propósito, lógica, direção. Como adjetivo, *sentido* pode ser perceptível, sensível, magoado, triste. Como interjeição, forma de pedir atenção, voz de comando. Na condição de verbo, *sentido* é o particípio passado de *sentir*, que também pode ser classificado gramaticalmente como substantivo masculino: o sentir, sentimento (SENTIDO, 2025). De uma outra forma, poderíamos dizer que “toda boa arte tem o *sentir* de seu tempo”.

Foi pelo substantivo *sentir* (*Fühlen*)², que Freud se aproximou da estética, no texto O Infamiliar (1919), [*Das Umheimliche*], ampliando a ideia de uma teoria do belo para a de “(...) doutrina das qualidades do nosso sentir” (FREUD, 2019, p. 29). Conforme observa Ernani Chaves, no ensaio sobre o texto freudiano aqui citado, tal definição alarga o domínio da estética para além da teoria ou da doutrina do belo, remetendo ao corpo, em suas percepções e intensidades:

“(...) Freud fala do sentir (*Fühlen*), palavra que mobiliza não apenas o corpo, mas igualmente a região dos afetos, de várias formas e maneiras (...) constituindo, como ele diz, diferenciações ou ainda ‘qualidades’.” (CHAVES, 2019, p. 157-8).

¹ Sebastião Salgado (1944-2025), fotógrafo brasileiro internacionalmente conhecido, morreu no dia 23 de maio de 2025.

² No original: *Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen, auch dann nicht, wenn man die Ästhetik nicht auf die Lehre vom Schönen einengt, sondern sie als Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens beschreibt.* (FREUD, 2019, p. 28)

Na estética proposta por Freud, é possível colocar em foco algo que é deixado de lado pela estética que se dedica ao belo. Esse algo é do domínio do repugnante, do horror, da angústia, daquilo que Freud chama de “unheimliche”, traduzido para o português por infamiliar, estranho ou inquietante, dependendo da edição de referência³.

Será pelo caminho estético do *sentir* que olharemos para a fotografia *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado. Essa foto é uma das 56 que compõem a série “Gold – Mina de Ouro Serra Pelada”, feita em 1986, na região do garimpo conhecida como Serra Pelada, no Pará, Brasil. Nossa proposta é a de trabalhar pelo que essa imagem suscita da ordem do *infamiliar*. A imagem de garimpeiros encravados na terra não se resumiria à estética do belo, mas nos fala de uma outra, aquela que contempla um incômodo. Traremos também Byung-Chul Han e seu apontamento sobre a destrutividade do capitalismo como um deleite estético para nos ajudar nessa reflexão sobre *Serra Pelada*.

Infamiliar, inquietante, estranho

Em *O Infamiliar* (1919), Freud faz extensas citações sobre o significado da palavra *heimlich* e aponta a antítese: confiável, confortável, de um lado; encoberto e oculto, de outro. No sentido de confiável, seu oposto seria *unheimlich*. Contudo, o sentido de *unheimlich* não valeria como oposto a encoberto e oculto, pois representaria o que deveria ser segredo, mas foi desvelado. Freud recorre ao filósofo alemão Friedrich Schelling (1775-1854), que define *unheimlich* como “(...) tudo [o] que permaneceu em segredo, escondido, em latências, e que veio à tona” (SCHELLING apud FREUD, 2019, p. 118, [Cf. nota 5 do tradutor]).

Freud conclui que *heimlich* é uma palavra ambivalente que se funde com seu oposto, *unheimlich*. Como observa Lacan, Freud dá importância à análise linguística da palavra e chega à conclusão de “(...) que a definição do *Unheimlich* é ser *heimlich*” (LACAN, 1962-63/2005, p. 57).

Ao longo do texto, Freud fala do surgimento do infamiliar [*Unheimlich*] ligado ao retorno dos mortos, espíritos e fantasmas. O angustiante também se tornaria infamiliar, por meio: do animismo; da magia e da feitiçaria; da onipotência de pensamentos; do complexo de castração e da repetição voluntária. Haveria o infamiliar da epilepsia e da

³ Utilizaremos com mais frequência a tradução “o infamiliar”, para “Das Unheimliche”, feita por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, para a editora Autêntica, sem prejuízo de utilização das outras, ao longo do texto.

loucura; dos efeitos demoníacos; e de forças desconhecidas que podem fazer mal à pessoa. Como a própria psicanálise se dedica a descobrir tais forças, ela mesma teria se tornado infamiliar para muitos.

Freud fará referência, também, ao infamiliar nas figuras da literatura, um campo que seria paradoxal. No texto literário é possível criar situações que na vida teriam o sentido de infamiliar, contudo, não o tem quando entendemos que se trata de uma realidade poética. É assim que o inferno de Dante e o fantasma em Hamlet não nos soariam infamiliars. É como um acordo, em que o leitor aceitaria a narrativa fantasiosa. Contudo, quando o escritor situa a sua história no que Freud chama de “realidade comum” e a ultrapassa, aí sim, ter-se-ia o infamiliar. O pacto é rompido e o leitor se vê diante de algo que deveria ter permanecido oculto (FREUD, 1919/2019, p. 109).

O infamiliar fala de um estranhamento subjetivo em relação a algo que não seria realmente novo, ao contrário, seria íntimo já há algum tempo e teria sido recalcado. A origem do infamiliar seria o familiar recalcado. Freud reitera que o retorno do recalcado é um fator gerador de angústia em si. Daí o sentimento de infamiliar que se dá em relação à emergência do conteúdo que deveria ter permanecido oculto. O infamiliar que surge a partir dos complexos recalcados é mais resistente, permanecendo tão infamiliar na criação literária quando nas vivências. Há uma angústia relacionada àquilo que “(...) nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento.” (FREUD, 2019, p. 85).

O tema do duplo é também referenciado por Freud como uma das fontes dos efeitos do infamiliar. A ideia do duplo seria o fenômeno de duas pessoas consideradas idênticas que compartilhariam semelhantes processos mentais, de tal forma que há uma confusão do Eu, pelo processo de identificação.

(...) identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio do seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (Freud, 1919/2019, p. 69)

Na relação que Freud faz entre o fenômeno do duplo com o da ‘repetição do mesmo’, Ligeiro (2018, p.71) observa uma primeira abordagem da pulsão de morte, que seria explorada no ano seguinte, com a publicação de “Além do Princípio do Prazer

(1920). Freud aponta para o acontecimento de uma “incessante compulsão à repetição” forte o bastante para se impor ao princípio do prazer, imprimindo a sensação de se estar diante de algo da ordem desse estranho, infamiliar:

(...) 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 do prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica (...). Estamos preparados para todas as discussões mencionadas a esse respeito, uma vez que o que se pode lembrar dessa compulsão interna à repetição pode se sentido como infamiliar. (Freud, 1919/2019, p. 79)

Compulsão à repetição e pulsão de morte

Os horrores da 1ª Guerra Mundial colocaram Freud diante da necessidade clínica de uma nova formulação teórica. Até então, a teoria psicanalítica enfatizava a etiologia sexual das neuroses. O sintoma neurótico seria uma manifestação substitutiva em relação à satisfação sexual recalcada. Os relatos dos soldados traziam a repetição, seja em sonhos ou em sintomas, dos momentos traumáticos vividos em batalha, contrariando o princípio do prazer. Freud conclui haver algo além do prazer a orientar a pulsão.

(...) afinal, seria incorreto falar de um domínio do princípio de prazer sobre o decurso dos processos anímicos. Se existisse um domínio como esse, a imensa maioria de nossos processos anímicos deveria ser acompanhada de prazer ou conduzir ao prazer, ao passo que a experiência mais comum contradiz energicamente essa conclusão. Então, somente pode ser que na psique exista uma forte tendência ao princípio de prazer, à qual se opõem certas outras forças ou circunstâncias (...)” (FREUD, 1920/2020, p. 65)

Freud deixa claro que está introduzindo um fato novo no entendimento da compulsão à repetição que não atenderia ao princípio do prazer:

“(...) o fato novo e digno de nota que agora iremos descrever é que a compulsão à repetição também traz de volta aquelas experiências do passado que não contêm nenhuma possibilidade de prazer e que mesmo naquela época não puderam ser satisfações, nem mesmo de moções pulsionais recalcadas desde então.”. (FREUD, 1920/2020, p. 91)

Além da associação com a compulsão à repetição, Freud também relacionou a pulsão de morte com a reação terapêutica negativa e com algumas manifestações do masoquismo. A pulsão de morte aponta para o caráter destrutivo do ser humano que se volta contra si mesmo (LIGEIRO, 2018, p. 140).

A questão da destrutividade está posta na compulsão à repetição. E é aqui que pretendemos introduzir Byung-Chul Han. Han (2024, pp. 7) abre o texto, “Capitalismo e impulso de morte” trazendo a ideia de destrutividade da humanidade, de Arthur Schnitzler, autor citado por Freud entre os exemplos para o infamiliar na literatura (FREUD, 2019/1919, p. 111). Freud se dirige a Schnitzler em uma carta e menciona considerá-lo como um sósia, ou seja, um duplo seu, como observou Ligeiro (2018, p. 70): “(...) farei uma confissão (...). Acho que evitei o senhor por causa de uma espécie de relutância em conhecer meu sósia.” (FREUD, 1922/ 1982, p. 396).

Contemporâneo a Freud e habitante da mesma Viena, Schnitzler também testemunha o poder destrutivo da 1ª Guerra Mundial – primeiro grande conflito entre estados-nação no capitalismo industrial. A mesma guerra que levou Freud a intuir haver algo além do princípio do prazer. Han aponta que Schnitzler e Freud compartilhavam do mesmo entendimento de que o ser humano é capaz de agredir à própria espécie a ponto de comprometer a sua existência.

Nesse texto, Han associa a destrutividade do capitalismo com a pulsão de morte freudiana. E nos interessa a ideia de gozo estético, referenciada a Walter Benjamin, como deleite, experimentado nesse processo de autodestruição, sobre o qual falaremos brevemente:

(...) é possível que a autoalienação da humanidade tenha atingido um grau tal que ela experimente seu próprio aniquilamento como um gozo estético. O que Walter Benjamin disse em sua época sobre o fascismo vale hoje para o capitalismo. (HAN, 2024, p. 7).

Walter Benjamin se refere às possibilidades que a tecnologia trouxe para a reprodução de imagens, como a fotografia e o cinema, e sua relação com as forças políticas. O fascismo transformava em imagens seus grandes desfiles militares, os comícios em estádios de futebol e tudo o que exaltasse a grandiosidade do regime. Produções tecnológicas que chegavam às massas ampliando a capacidade de percepção do olha humano e gerando uma identificação: “(...) a massa vê o seu próprio rosto (...), o

aparelho apreende os movimentos das massas mais claramente que o olho humano.” (BENJAMIN, 1994, pp. 194-195). Para Benjamin, a construção estética promovida pelo fascismo causava uma alienação capaz de tornar possível vivenciar a autoaniquilação da humanidade como um deleite estético. E podemos dizer que essa estética se transmitia pela repetição incansável possibilitada pela tecnologia. Benjamin entenderá que o contraponto à estetização do fascismo seria a politização da arte e verá o cinema como a manifestação artística capaz disso. Não pretendemos nos aprofundar na ideia de politização da arte benjaminiana como um contraponto à estetização fascista. Se aceitarmos a estética proposta por Freud, “a do sentir”, talvez nesse “gozo estético” que contempla a autodestruição seja possível encontrarmos o estranho, algo do infamiliar freudiano, que emerge pela compulsão à repetição.

Negação, recalque e pulsão de morte

Han coloca em pauta a ideia de que a compulsão à acumulação do capitalismo seria a negação da morte. Para Freud, negar é uma forma de tomar conhecimento do recalcado, pois negar algo é o mesmo que dizer: “Isto eu prefiro recalcar” (1925/2007, pp. 148): “(...) o conteúdo recalcado de uma ideia ou pensamento pode penetrar na consciência, desde que seja negado [verneinen]. Isso porque a negativa [Verneinung] é uma maneira de tomar conhecimento do recalcado em um plano apenas intelectual.” (FREUD, 1925/2007, pp. 147-8).

Freud (1915/2004, p. 178) esclarece que o recalque se dá quando a pulsão encontra resistências no seu caminho para a satisfação. Uma etapa entre a fuga e o repúdio. O recalque seria uma tentativa de evitação do desprazer.

Seria pelo investimento pulsional que a realidade psíquica se constituiria, formando representações a partir do contato mundo externo. A percepção é entendida como um processo ativo, investido pelas pulsões.

(...) devemos nos lembrar de que todas as representações mentais [Vorstellungen] se originaram de percepções e de fato elas são repetições [Wiederholung] destas últimas. Dessa forma, a própria existência de uma representação [Vorstellung] já é, na sua origem, uma garantia da realidade do representado [des Vorgestellten]. (FREUD, 1925/2007, pp. 149)

Confirmar ou negar um pensamento envolveria a função psíquica de emitir juízos em relação àquilo que se deve ou não introjetar: “(...) o estudo da função psíquica de emitir juízos nos enseja, talvez pela primeira vez, uma visão aprofundada de como uma função intelectual surge a partir do jogo de forças dos impulsos pulsionais primários.” (FREUD, 1925/2007, pp. 150).

Incluir e expulsar corresponderiam, respectivamente, a confirmar e a negar. A confirmação seria um substitutivo da unificação e pertenceria a Eros, pulsão de vida. A negativa [*Verneinung*] corresponderia à pulsão de destruição (FREUD, 1925/2007, pp. 150).

Retomando a afirmação de Han, o capitalismo negaria a morte por meio da acumulação. A acumulação como uma evitação do desprazer, no movimento repetitivo de incluir que não cessa. Uma compulsão à repetição sintomática que remete à angústia diante da morte.

Capitalismo e pulsão de morte

O capitalismo está baseado na relação social entre o capital e o trabalho assalariado com o objetivo de acumulação crescente de capital, por meio da extração da mais-valia. Para Han, a produção da mais-valia não se realiza sem o uso da agressividade sobre a classe trabalhadora.

O que hoje chamamos de crescimento é, na realidade, uma proliferação cancerígena e sem rumo. Vivemos atualmente um delírio de produção e de crescimento que se parece com um delírio de morte. Ele simula uma vitalidade que oculta a proximidade de uma catástrofe mortal. A produção se assemelha cada vez mais a uma destruição. (HAN, 2024, p.7)

Han traz a tese do economista Bernard Maris, em *Capitalisme et pulsion de mort*, para quem a pulsão de morte seria colocada a serviço do crescimento do capitalismo: “(...) a grande astúcia do capitalismo consiste em canalizar as forças de destruição, o impulso de morte, desviando na direção do crescimento.” (MARIS apud HAN, 2024, p. 9). O que teria escapado a Maris, na visão de Han (2024, p. 14), é que a negação da morte seria o que compelia o capitalismo à acumulação.

O capitalismo é obcecado pela morte. O temor inconsciente da morte o impulsiona. Sua coação de acumulação e de crescimento desperta face à ameaça da morte. Elas criam não apenas catástrofes ecológicas, mas também mentais. A coação do desempenho é destrutiva, fazendo com que autoafirmação e autodestruição sejam uma coisa só. As pessoas se otimizam para morrer. (HAN, 2024, p. 19)

O capitalismo deixaria cada vez menos visíveis os mortos e os moribundos. Paradoxalmente, a aspiração à imortalidade é mortal. “Zumbis de botox, *fitness* ou de desempenho são aparências da vida morta-viva. Ao morto-vivo falta vivacidade.” (HAN, 2024, p. 20-21). O limpo, o impecável, o polido representariam a estética atual, como nas obras de Jeff Koons, que reluzem como ouro.

Sobre pintura, fotografia e percepção

As artes visuais contemporâneas a Freud, na virada do século XIX para o XX, foram confrontadas com a invenção da fotografia, que passou a cumprir o papel de registrar o instante. A fotografia teria estabelecido “(...) um nível de representação exata a que nenhuma imagem feita à mão podia aspirar.” (JANSON, 1989, p. 621). Livre da tarefa de *retratar a realidade*, a ideia de que a pintura poderia registrar a *percepção* do artista ganha força. É o que aparece com Monet, quando se propôs a pintar a catedral de Notre-Dame de Rouen em diferentes momentos do dia. Entre os anos de 1892 e 1893, o pintor produziu cerca de 30 telas do mesmo local, no mesmo ângulo, com variações nas cores provocadas pela *percepção* da luz. Ao longo do século XX, surgiram movimentos artísticos que trouxeram à cena imagens bastante próximas àquelas percebidas nas alucinações e nos sonhos, como nos trabalhos dos surrealistas, por exemplo: Juan Miró, Salvador Dalí e Max Ernst.

A máquina fotográfica, inventada em 1839 por Louis Jacques Mandé Daguerre, chega no contexto das novas tecnologias de registro e reprodução, assim como o gramofone e os motores a combustão, que dotaram a humanidade da capacidade de amplificar suas capacidades motoras e sensoriais. No caso do gramafone e da câmera fotográfica, há a produção de registros sonoros e visuais que possibilitaram a eternização de um momento, bem como a sua reprodução e disseminação por toda a sociedade. Um movimento de impressão e disseminação do *sentir* que ampliou a capacidade da memória, e que não escapou a Freud:

Por meio de todas as suas ferramentas, o ser humano aperfeiçoa os seus órgãos – motores, bem como os sensoriais – ou remove os obstáculos para o seu funcionamento. Os motores colocam à sua disposição forças imensas que ele pode, a exemplo de seus músculos, adequar para a direção que quiser (...). Com a câmera fotográfica, ele criou um instrumento que retém as fugidias impressões visuais, que é o que o disco do gramofone deve lhe fornecer para as impressões sonoras igualmente efêmeras, sendo ambos, no fundo, materializações da capacidade que lhe foi dada para a lembrança, a da sua memória. (FREUD, 1920/2020, p. 338-9)

Não adentraremos aqui pela história da fotografia e dos movimentos que a consideram ou não como arte. O que nos interessa é compreender a sua igual qualidade de reter percepções, tal como observa Freud, e de exprimir o *sentir*. A fotografia não seria a reprodução da realidade, mas uma impressão do olhar subjetivo do fotógrafo. Como afirma Janson:

(...) a fotografia não é de modo algum um meio neutro; a sua reprodução do real nunca é completamente fiel. Quer nos demos conta disso ou não, a máquina fotográfica altera a aparência das coisas; a fotografia reinterpreta o mundo à nossa volta, fazendo com que o contemplemos literalmente com olhos novos. (...) o fotógrafo ‘apanha’ o momento em que o objeto à sua frente corresponde à imagem que dele tinha formado. (JANSON, 1989, p. 613).

A repetição de Monet ao pintar a catedral normanda, as pinturas surrealistas, e as fotografias de Salgado não estariam igualmente no campo da imitação da realidade compartilhada, mas no da percepção, que implica o *sentir*, “(...) um ‘sentir’ no qual o somático e o psíquico estão em permanente relação, mesmo que esta seja profundamente conflituosa e angustiante.” (CHAVES, 2019, p. 158). É a introdução da angústia que Chaves considera como deslocamento radical do campo da estética, feito por Freud. O que afastaria o artista da busca pelo belo e o colocaria diante da tarefa de imprimir o *sentir*, no que ele tem de infamiliar.

Foi a palavra percepção [*Wahrnehmung*] que Freud usou no texto “A perda de realidade na neurose e na psicose” (1924) e que marcará o vocabulário estético a partir do século XIX (CHAVES, 2019, p. 158). Perceber a *realidade* implica senti-la. Aqui, é importante destacar que o conceito de realidade, em Freud, pode ser entendido tanto em relação ao mundo objetivo quanto como a realidade psíquica. No texto de 1924, Freud

retoma a distinção feita em seu artigo *Neurose e Psicose*, do mesmo ano. Na neurose, o Eu reprime [*unterdrückt*] uma parte do Isso. Já na psicose, o Eu se afastaria de uma parte da realidade, por estar a serviço do Isso (FREUD, 2019b, p. 279). Neurose e psicose teriam em comum um tipo de vinculação à realidade que se daria por meio de rastros deixados pelas lembranças. Ambas teriam “(...) a tarefa de procurar para si as *percepções* que corresponderiam à nova realidade.” (Freud, 1924/2019, p. 282, grifo meu). A neurose seria o resultado de um recalçamento fracassado da moção pulsional, uma tentativa fracassada de evitação da realidade, cujo resultado seria a angústia como um compromisso imperfeito de satisfação. Já na psicose a reação à perda da realidade se daria pela sua recriação, por meio das alucinações.

As artes visuais, como registros materiais do instante, têm a capacidade de atualizar o encontro com os rastros de lembranças. Esse encontro pode ser da ordem do infamiliar, ao se colocar diante daquilo do que não se quer saber.

O maior garimpo a céu aberto e a morte

Sob o controle de um capataz, uma turma de três homens escavava, ao passo que seis pegavam os sacos de 35kg, em cima da cratera, por um salário de vinte centavos de dólar por saco. (SALGADO, 2025)

A primeira pepita de ouro foi descoberta, por acaso, na região de Serra Pelada, em 1979. A informação se espalhou rapidamente e, no primeiro semestre de 1980, a região já contava com 5 mil garimpeiros. Localizado na Serra dos Carajás, no Pará, o local de concentração do garimpo pertencia à empresa estatal, Companhia Vale do Rio Doce, que não ficou responsável pela exploração do minério. O Governo Federal, sob a Ditadura Militar (1964-1985), nomeou um interventor, Sebastião Rodrigues de Moura (Major Curió), que passou a controlar a região e a regras para a exploração do ouro. A Receita Federal registrou os locais de extração de minério, os “barrancos” e os garimpeiros. Todo ouro deveria, obrigatoriamente, ser vendido à Caixa Econômica Federal. A organização do trabalho era feita por “barrancos” de 2 m x 3m. Cada barranco tinha um proprietário, que delegava as ordens do dia ao “meia-praça”, responsável por determinar o local da escavação, sendo pagos por comissão calculada sobre a quantidade de ouro encontrada. Os “formigas” escavavam o solo, enchiam os sacos com 35 kg de terra, subiam e desciam as escadas. Eram pagos proporcionalmente ao peso que aguentassem carregar. O

“cavador” trabalhava martelando as rochas, em busca das pepitas. O “apontador” anotava o número de sacos de terra recolhidos no local. O “apurador” lavava a terra com mercúrio até a separação total do ouro (SOUZA, [S.d]).

Com a redemocratização do Brasil, em 1985, a Cooperativa de Garimpeiros de Serra Pelada passou a controlar as atividades, que já não estavam mais no seu período de auge (1980-1983). Em 29 de dezembro de 1987, um protesto que reuniu mais de 300 garimpeiros por melhores condições de trabalho acabou no assassinato em massa de homens, mulheres e crianças, executados pela Polícia Militar do Pará. O Massacre de São Bonifácio ou Massacre da Ponte deixou um número até hoje desconhecido de pessoas mortas, havendo relatos de época de mais de 90 desaparecidos. Os manifestantes foram encurralados por policiais pelos dois lados da ponte de Marabá, sobre o rio Tocantins. Os que não se lançaram dos 70 metros de altura da ponte tiveram que passar por um corredor polonês de tiros e agressões físicas (SOUZA, 2025). Nos dias que se seguiram, cadáveres boiavam rio abaixo. Avisada, a polícia cumpriu a missão de recolher os corpos e calar as testemunhas por meio de ameaças.

O maior garimpo a céu aberto de que se tem notícia no mundo chegou a ter 100 mil garimpeiros. Em 1992, por ordem do Governo Federal, a exploração de Serra Pelada foi oficialmente encerrada. Atualmente, um lago artificial de águas tóxicas, contaminadas pelo mercúrio, cobre a imensa cratera aberta pelo garimpo.

Serra Pelada desnuda o horror

O que Freud fala para a criação literária, em *O Infamiliar* (1919), poderíamos expandir para as artes plásticas e para a fotografia, que é capaz de romper pactos com seu expectador. É o que propomos ver com o exemplo trazido com Serra Pelada, de Sebastião Salgado. Haveria uma revelação do oculto, daquilo que deveria ter permanecido nas profundezas da terra. A foto revela a repetição de um mesmo, a compulsão a uma repetição: escavar, encher sacos de terra, subir e descer; encontrar um novo ponto de escavação, um novo barranco, escavar, encher, subir, descer... A busca pelo ouro que se repete até a exaustão, seja ela a humana ou a da terra. Com Han, pretendemos argumentar que essa repetição busca a acumulação da riqueza, mas nega a morte. Uma negação que pode ser lida como da ordem do infamiliar, por evidenciar aquilo do que não se quer ter notícia.



Figura 1: Fotografia “Serra Pelada”, 1986. Fonte: SALGADO, 2025.

Propomos agora um exercício estético comparativo entre a foto *Serra Pelada* (1986) e a aquarela de Carlos Julião, *Mineração de Diamantes* (c. 1770). Este último, pintor e desenhista, engenheiro militar que serviu como alferes no Rio de Janeiro, no século XVIII.

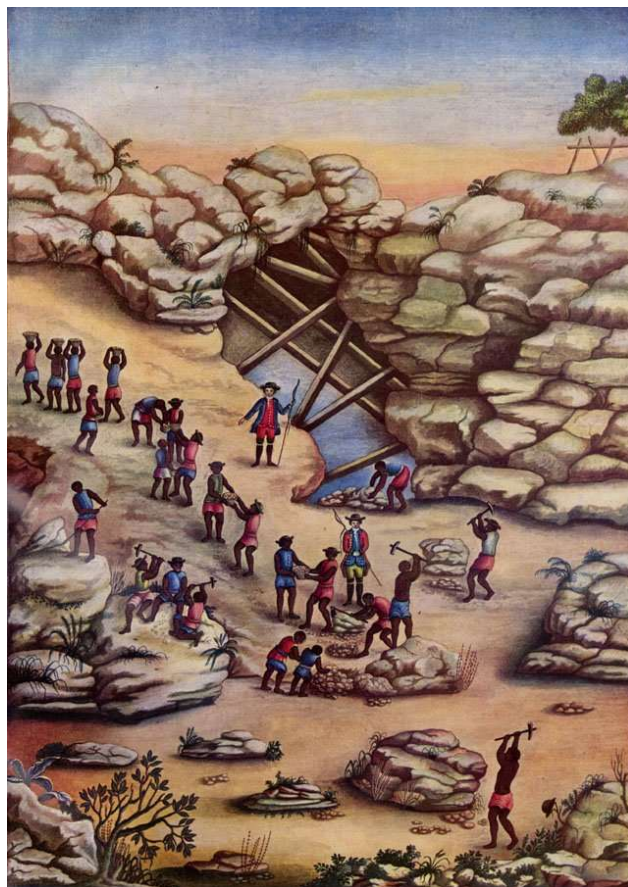


Figura 2: Aquarela *Mineração de diamantes*, c. 1770, de Carlos Julião. Fonte: FGV.

A fotografia, *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado, e a aquarela, *Mineração de Diamantes* (c.1770), de Carlos Julião, têm em comum o tema da extração de recursos minerais do solo, feita por seres humanos. Brasil republicano e Brasil Colônia retratados. Julião cria uma cena com idealização romântica. O conhecimento histórico nos diz se tratar de homens negros escravizados. Contudo, a aquarela não registra nenhum grilhão. São homens que estão limpos, sem lama e parecem manejar seus instrumentos com muita facilidade. É um retrato “higienizado”. Trabalham em parceria e na harmonia sugerida pela linha do horizonte e pelas cores vivas. Os homens brancos uniformizados portam chicotes que poderiam ser confundidos com bandeiras, contudo são instrumentos de suplício amenizados pelo olhar do aquarelista. O sofrimento humano parece velado, talvez uma tentativa de “negá-lo” pela higienização como escolha estética. A imagem não traz o suplício, não retrata o horror, a não ser aquele trazido pela memória da escravatura de quem olha a imagem passados mais de duzentos e cinquenta anos.

Na fotografia *Serra Pelada* a imagem é bem diferente. Em 1986, ocasião em que foram feitos os registros do garimpo no Pará, o neoliberalismo já se fazia valer no Reino Unido, tendo Margareth Thatcher como sua primeira-ministra. Nos Estados Unidos, Ronald Reagan, em seu segundo mandato como presidente, promovia a livre iniciativa e o livre mercado. O Brasil vivia seu primeiro ano sem ditadura militar, após 21 anos, com a posse de José Sarney, em março de 1985.

A fotografia *Serra Pelada* desnuda o horror. Escancara, denuncia, provoca angústia em quem a contempla. Salgado faz um enquadre, constrói um retrato. Não há linha do horizonte, pois o horizonte é restrito para os homens retratados. Poucos alcançarão a riqueza procurada. Não há linhas de fuga. A escolha do plano fotográfico e a composição evidenciam a sinuosidade dos caminhos possíveis. Os homens parecem esculpidos, encravados, enterrados na terra que cavam, sujos de lama, carregam sacos e se fundem ao solo. Alguns parecem estáticos, tal qual cariátides, a sustentar o peso da terra e dos outros homens acima. Os únicos indícios de que há uma saída são as escadas. Mas, parecem escadas que levam a lugar algum, tal qual uma ilusão de ótica, como as escadas de M. C. Escher.

No documentário “O Sal da Terra”⁴, Salgado relembra: “As pessoas subiam e desciam 50 ou 60 vezes por dia, movidas pela esperança de encontrar ouro. À primeira vista, parecem escravos, mas não eram. Eram escravos apenas do desejo de enriquecer.”.

Salgado nos traz a estética do feio, o espetáculo do horror que cerca a vida cotidiana: fome, miséria, sofrimento, tortura. Para Umberto Eco, a arte retrataria o feio no sentido físico e no sentido moral como um meio de recordar que há algo de irredutível e de maligno no mundo. Eco aponta para o feio na arte como uma recordação daquilo que é perceptível no mundo sensível – algo de infamiliar, poderíamos dizer – que insiste:

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis (...). Tais coisas são feias, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa (...). Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno. (ECO, 2007. p. 436)

A concepção estética freudiana do infamiliar nos abre a perspectiva para os contrastes na fotografia de Salgado. Apesar da referência possível à estética do feio, a foto Serra Pelada aponta uma antítese, pois tem a beleza do enquadre e da luz típicas do trabalho de Sebastião Salgado. A delicadeza da sua percepção de mundo e a força do seu olhar que denunciam o horror. A foto é crua, é nua. É a feiura daquilo que o capitalismo não quer evidenciar, mas que veio à tona. Daquilo de que nos fala Han: a morte. Trata-se da feiura que o capitalismo produz como lado B da riqueza, uma espécie de duplo invertido. O capital como senhor dos homens. Na compulsão pela acumulação, algo assombra o capitalismo, mas não por ser o seu oposto, e sim por ser sua outra face, que lhe é familiar, mas que é negada.

Os homens fotografados por Sebastião Salgado não seriam também figuras do horror, a nos assombrar? Diante da promessa de bem-estar do capitalismo, vemo-nos diante da lama, do buraco, da sujeira. Homens enterrados, mortos-vivos. O que se nega é

⁴ Documentário dirigido por Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado, que estreou nos cinemas em 2015, tendo recebido uma indicação ao Oscar de melhor documentário.

a busca pelo que está nas *enstranhas*⁵ da terra. A exploração à exaustão da Terra também é negada, e aparece em significantes como recursos e reservas. É um olhar para o planeta como recurso ou como algo à disposição para ser usado até o fim, até a morte.

É esse real que traz o infamiliar, que nos coloca diante do desconforto, do retorno do recaiado. “O infamiliar que surge a partir dos complexos recaiados é mais resistente, permanecendo tão infamiliar na criação literária (...) quanto nas vivências. (Freud 1919/2019, p. 111)

Seja pela pintura, seja pela fotografia, ou por qualquer outra manifestação das artes visuais, é possível registrar o *sentir*. A arte convoca a percepção, que pode ser a do belo, como a do horror, do medo, da angústia, do infamiliar. Podemos dizer que, para Freud, a arte não traria nenhum consolo, não provocaria catarse ou elevação moral, tampouco harmonizaria conflitos (CHAVES, 2019, p. 156). A arte nãoalaria do que está fora de nós, mas daquilo que nos habita.

Conclusão

Nossa proposta foi a de olhar para a fotografia *Serra Pelada*, de Sebastião Salgado, tendo como referência a estética do sentir, que mobiliza a percepção e os afetos. Estética que dá *sentido*. Trouxemos em questão a ideia de que o trabalho artístico resulta da percepção do artista e ainda provoca a percepção de quem a contempla. Assim como Freud observou que a percepção é investida pulsionalmente, a contemplação contempla a ação, convoca a quem contempla. A arte provoca em cada um de nós o sentir.

Sentir a angústia, sentir o belo, ou aquilo que é estranho a cada um e a uma forma de organização social, como o capitalismo. Trouxemos, com Byung-Chul Han, a proposta de que o capitalismo nega a morte. Nessa negativa, busca uma estética que corresponda à realidade que quer impor: o liso, a limpeza, o belo horizonte, a higienização.

Serra Pelada provoca um desconforto, um estranhamento porque mostra algo daquilo de que não se quer saber: a realidade mortífera. Até os dias de hoje, não é possível se ter notícia do número de pessoas mortas no confronto conhecido como Massacre da Ponte, ocorrido em 1987, o ano seguinte ao do registro fotográfico de Salgado.

⁵ *Enstranhas* inicialmente foi um erro de digitação, porém, se mostrou uma fusão entre a palavra *enstranhas* e *estranha*, considerando que estranho é outra tradução utilizada para *Unheimliche*, optamos por mantê-la no texto.

A obra de Sebastião Salgado provoca. Não à toa, durante o governo Bolsonaro, fotos da série Amazônia, doadas ao Itamarati e expostas na sede em Brasília-DF, foram retiradas de cena, levadas ao depósito da entidade. Algo da ordem do incômodo parece ter sido sentido por aqueles que compactuavam com os valores da extrema direita e que faziam parte daquele governo.

Serra Pelada nos causa. Homens “enterrados” no solo que poderia fazer a sua fortuna ou a sua desgraça.

O trabalho com garimpo exigiu a repetição necessária para a extração da mais-valia. Repetição do trabalho de mineração do ouro, que se repetiu até a extinção. A morte invocada na fotografia. A morte do sonho da riqueza, a morte dos garimpeiros, a morte dos chacinados, a morte da terra contaminada pelo mercúrio. A morte que extinguiu o ouro ali onde ele brotou um dia, por acaso.

Serra Pelada hoje jaz em um lago de águas tóxicas, lago da morte, a morte negada.

Referências

- BARBOSA, Alexandre. S. O estatuto do sujeito e a relação de objeto: notas de uma ontologia para o efeito unheimlich. In: BAVARESCO, Agemir *et al.* (Eds.). **Leituras da lógica de Hegel**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2019. v. 3 p. 33–46.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter (Ed.). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165–196.
- BEZERRA, Juliana. **Serra Pelada - a exploração do maior garimpo do Brasil**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/serra-pelada>>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- CATTAPAN, Pedro. **Psicanálise, criatividade e depressão: um estudo sobre as subjetividades na cultura neoliberal**. Curitiba: Appris, 2021.
- CETEM. **Novo ciclo do ouro em Serra Pelada (PA) promete recuperar parte de danos ambientais causados por antigo garimpo**. Disponível em: <<http://verbetes.cetem.gov.br/verbetes/ExibeVerbete.aspx?verid=146>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

- CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. Em: FREUD, S. (Ed.). **Obras Incompletas de Sigmund Freud. Arte, literatura e os artistas**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 7-39.
- CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. *In: O Infamiliar [DAS UNHEIMLICHE]*. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. v. 8 p. 153–172.
- DUNLEY, Glaucia. **O silêncio da acrópole**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001.
- ÉBOLI, Evandro. **Vetadas por Bolsonaro, fotos de Sebastião Salgado voltam ao Itamaraty**. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2023/09/5126559-vetadas-por-bolsonaro-fotos-de-sebastiao-salgado-voltam-ao-itamaraty.html>>. Acesso em: 20 jun. 2025
- ECO, Umberto. **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FREUD, Sigmund. (1915) O Recalque. *In: _____*. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. 1 p. 177–193.
- FREUD, Sigmund. (1919) **Sigmund Freud das unheimliche**. Roma: Instituto Svizzero, 2013.
- FREUD, Sigmund. (1919). **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, Sigmund. (1920). **Além do princípio do prazer (1920)**. Edição comentada e bilingue. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. *In: _____*. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. São Paulo: Cia das Letras, 2011. v. 16 p. 193–199.
- FREUD, Sigmund. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. *In: _____*. **Neurose, psicose, perversão**. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 279–285.
- FREUD, Sigmund. (1925). A negativa. *In: _____*. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2007. v. 3 p. 145–157.

- FREUD, Sigmund. (1930). **O mal-estar na civilização**. In: _____. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 73-148.
- FREUD, Sigmund. (1930) **Cultura, sociedade, religião. O Mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. **Correspondência de amor e outras cartas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. _____. A Correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhem Fliess. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- HAN, Byong-Chul. **Capitalismo e impulso de morte. Ensaio e entrevistas**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2024.
- ITAÚ CULTURAL. **Carlos Julião**. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6546-carlos-juliao>>. Acesso em: 07 jun. 2025.
- JULIÃO, Carlos. **Mineração de diamantes**, c. 1770. [Fonte: Atlas Histórico do Brasil – FGV. Disponível <<https://atlas.fgv.br/marcos/o-ouro-das-minas/midias/carlos-juliao-mineracao-de-diamantes-c-1770-fonte-carlos-juliao-xviii>>. Acesso em: 08 jun. 2025.
- LACAN, Jacques. (1962-63). **O Seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.
- LIGEIRO, Vivian. M. **O triunfo do real: arte e psicanálise**. Doutorado—Rio de Janeiro: UERJ, 2018.
- NATALI, João B. Folha de S. Paulo. **Garimpeiros insistem que há 93 desaparecidos**. Folha de S. Paulo, 10 jan. 1988. Disponível em <https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/54288_20210531_115025.PDF>. Acesso em: 15 de jun. 2025.
- O sal da Terra**. Direção: WENDERS, W. e SALGADO, J. Produção: MARIANO, MARIA; PIFFARD, Françoise e ROSIER, David. França, Brasil e Itália. 2014. Disponível Prime Video. Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/The-Salt-of-the-Earth/0I5OCMS3JAQJUIFGT5AIX22UCZ>>. Acesso em: 19 jun. 2025
- PRADO, Eleutério. F. S. **Capitalismo e pulsão de morte**. Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política, n. 68, p. 68–184, abr. 2024. Disponível em

<<https://revistasep.org.br/>

<index.php/SEP/article/view/1116/517>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Primeira onda de garimpeiros extraiu 41 toneladas de ouro. Folha de S. Paulo. São Paulo. [S.d.]. Brasil. Disponível em <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0112200223.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SALGADO, Lélia. W. **Trabalhadores.** Sebastião Salgado [exposição fotográfica]. Casa Firjan: Rio de Janeiro, 2025.

SALGADO, Sebastião. **Serra Pelada.** 1986. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/05/23/serra-pelada-a-historia-da-fotografia-mais-famosa-de-sebastiao-salgado.ghml>>. Acesso em: 08 jun. 2025.

SCHENKER, Líbia. **Um corte. Horizontal na história da arte.** In: ANAIS 96. Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. “ANPAP 10 ANOS”. São Paulo, V. 3, 9-15. 1996.

Serra Pelada: 31 anos de disputas e violência. SENADO FEDERAL. Brasília, DF. Agência Senado. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2010/03/18/serra-pelada-31-anos-de-disputas-e-violencia>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SENTIDO. In: **DICIONÁRIO PRIBERAM.** 2008-2025. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/sentido>>. Acesso em: 26 maio de 2025.

SOUZA, Donizete. **Serra Pelada: a história do maior garimpo a céu aberto do mundo.** BLOG DMT. [S.d.]. Disponível em: <<https://www.dmt-group.com.br/pt/blog/processos-minerarios/details/article/serra-pelada-a-historia-do-maior-garimpo-a-ceu-aberto-do-mundo/>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SOUZA, Maria D. de. **Qual a história por trás do massacre de garimpeiros da Ponte de Marabá?** Brasil de Fato, 26 jan. 2020. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2020/01/26/qual-a-historia-por-tras-do-massacre-da-ponte-de-maraba/>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

ABSTRACT

This text proposes an interpretation of the photograph *Serra Pelada* (1986), by Sebastião Salgado, through the lens of the aesthetics of feeling, as outlined by Sigmund Freud in *Das Unheimliche* (1919), a term translated into English as *the Uncanny*. The aesthetics of feeling brings into question the horror and anguish that arise from the body's instinctual intensities. The origin of the uncanny lies in the emergence of familiar content that should have remained repressed. Drawing on Byung-Chul Han, we introduce the idea that the death drive is harnessed by capitalism in its relentless compulsion for accumulation—an effort to deny death. Cleanliness, smoothness, and polish represent the aesthetic ideal desired by capitalism as a way of disavowing the dying, the mud, toxic waste, and death itself. *Serra Pelada* generates discomfort and estrangement because it reveals something we would rather not confront: the deadly real.

Keywords: Aesthetics. Freud. Death drive. Uncanny. Capitalism.

RESUMEN

El texto propone una mirada sobre la fotografía *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado, desde la estética del sentir, tal como fue formulada por Sigmund Freud en *Das Unheimliche* (1919), concepto traducido al español como *lo ominoso*. Esta estética del sentir plantea la cuestión del horror, de aquello que angustia porque remite al cuerpo en sus intensidades pulsionales. El origen de lo ominoso sería la emergencia de un contenido familiar que debería haber permanecido reprimido. Con Byung-Chul Han, retomamos la idea de que la pulsión de muerte ha sido puesta al servicio del capitalismo, en su compulsión incesante por la acumulación, como un intento de negar la muerte. Lo limpio, lo liso y lo pulido corresponderían a la estética deseada por el capitalismo como forma de invisibilizar a los moribundos, el barro, los desechos tóxicos, la muerte. *Serra Pelada* provoca incomodidad, extrañamiento, porque muestra aquello que no se quiere saber: la realidad mortífera.

Palabras clave: Estética. Freud. Pulsión de muerte. Lo ominoso. Capitalismo.

RÉSUMÉ

Le texte propose un regard sur la photographie *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado, à partir de l'esthétique du sentir, telle que proposée par Sigmund Freud dans *Das Unheimliche* (1919), terme traduit en français par *l'inquiétante étrangeté*. Cette esthétique du sentir interroge l'horreur, ce qui angoisse parce que cela renvoie au corps dans ses intensités pulsionnelles. L'origine de l'étrangeté familière serait l'émergence d'un contenu familier qui aurait dû rester refoulé. Avec Byung-Chul Han, nous

introduisons l'idée que la pulsion de mort serait mise au service du capitalisme, dans sa compulsion incessante à l'accumulation, comme tentative de négation de la mort. Le propre, le lisse et le poli correspondraient à l'esthétique désirée par le capitalisme comme manière d'évacuer les mourants, la boue, les déchets toxiques, la mort elle-même. *Serra Pelada* provoque un malaise, une étrangeté, car elle donne à voir ce que l'on préfère ignorer : la réalité mortifère.

Mots clés: Esthétique. Freud. Pulsion de mort. L'inquiétante étrangeté. Capitalisme.

ANA LÉO

Mestranda Profissional em Psicanálise e Políticas Públicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Mestre em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

anacristinaleobarcellos@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9078-9468

Citação:

LÉO, Ana. A estética do infamiliar na fotografia de Sebastião Salgado. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Do sintoma ao *sinthome*: suas implicações para a psicopatologia psicanalítica

From symptom to sinthome: its implications for psychoanalytic psychopathology

Del síntoma al sinthome: sus implicaciones para la psicopatología psicoanalítica

Du symptôme au sinthome: ses implications pour la psychopathologie psychanalytique

RENATO JESUS APARECIDO DE PRAGA PALMA

A partir da articulação da teoria de Sigmund Freud com o ensino de Jacques Lacan, traremos algumas considerações sobre a concepção do conceito sintoma para a clínica psicanalítica e as modificações produzidas no último ensino de Lacan a partir da perspectiva do nó borromeano, passando a denominá-lo “sinthome”. Desdobraremos nossa investigação no entendimento da mudança que esse conceito trouxe para a psicopatologia psicanalítica e, conseqüentemente, para a direção do tratamento e o final de análise.

Palavras-chave: Sintoma. Sinthome. Tratamento. Psicopatologia.

Grande parte da obra de Freud se apresenta como um esforço de entendimento dos processos de formação do sintoma. Ele o define de diferentes modos no decorrer de seus estudos: assim como os sonhos, o sintoma é determinado por processos inconscientes de deslocamento e de condensação; o sintoma tem um sentido e tem conexão com a história de quem os produz (Freud, 1917[1916-1917]/1998); ele é uma formação de compromisso entre duas exigências opostas, a defesa, que coloca em ação o recalque, e o conteúdo recalcado, que visa a satisfação (Freud, 1989/1998; 1917[1916-1917]/1998a); ele tem relação com as experiências sexuais infantis e repete a forma primeva de satisfação, criando substitutos da satisfação frustrada; ele despreza os objetos da realidade externa ao rejeitar o princípio de realidade e satisfazer o princípio de prazer (Freud, 1917[1916-1917]/1998a). Em suma, o sintoma freudiano surge como um derivado distorcido que abre caminho para a satisfação, para a realização do desejo inconsciente, se apresentando como uma formação mais aceitável para o Eu. Freud concebe que há uma satisfação infantil imbuída nos sintomas, aspecto esse que se mostra inédito e estranho a outras concepções sobre o sintoma de sua época.

Lacan vai na mesma linha de interpretação freudiana e dá um passo a mais ao definir o sintoma a partir de uma estrutura de linguagem, como metáfora a ser decifrada. Em *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose* (1957-1958/1998) ele afere: “pois é por esses fenômenos se ordenarem nas figuras desse discurso que eles têm fixidez de sintomas, que são legíveis e se resolvem ao serem decifrados” (p. 556). Até os anos 60, Lacan prioriza o simbólico não só na constituição dos sintomas como em toda estruturação psíquica. Há uma “outra cena” onde “isso pensa”, que é regida simbolicamente por uma cadeia significante e que determina o sujeito. O Outro como matriz simbólica, “tesouro do significante”, evoca nesse primeiro momento o lugar do inconsciente lacaniano, o que é evidenciado na sua frase canônica de que “o inconsciente é o discurso do Outro” (Lacan, 1957/1998, p. 529). Um déficit da função simbólica, ordenado pela ausência do significante Nome-do-Pai, produziria um desarranjo no imaginário, trazendo consequências na relação com o corpo e com a própria linguagem.

Nesse momento, Lacan fornece ampla relevância ao simbólico. Ele considera que há um funcionamento autônomo da linguagem no inconsciente, como uma outra parte que pensa à revelia do sujeito e que o determina. Isso traz implicações para o conceito de sintoma. Nos capítulos 15 e 16 do seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955/1985), bem como em *O seminário sobre a carta roubada*

(1956/1998), Lacan indaga sobre qual seria o motor que impulsiona a repetição dos sintomas. Nesses dois trabalhos, o autor descreve a repetição a partir de um funcionamento simbólico, como uma insistência de elementos significantes que dão nome ao retorno do recalcado.

Para exemplificar a lei de repetição intrínseca aos sintomas, Lacan (1956/1998) parte do jogo do par ou ímpar para mostrar que a partir de uma imprevisibilidade do real pode-se estabelecer um determinado tipo de organização, isto é, um determinado enquadramento simbólico que rege o psiquismo e para o qual todos os mecanismos de atuação e de repetição devem obedecer. Essa ordenação simbólica dirige o percurso repetitivo e constitui a memória, a lei e, conseqüentemente, a subjetividade. Memória e repetição surgem em harmonia, uma vez que o simbólico constitui tanto a memória, enquanto saber inconsciente, quanto a lei de repetição, enquanto insistência desse saber produzido na fantasia.

Mas se nesse período Lacan associa a repetição ao inconsciente enquanto simbólico, à ideia de que “não há outra ligação, a não ser a dessa determinação simbólica” (Lacan, 1956/1998, p.56), oito anos mais tarde ele vem relacioná-la à pulsão de morte. Se o “automatismo de repetição” (*wiederholungszwang*) remetia-se apenas à insistência de elementos simbólicos, no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1985), Lacan considera que nem tudo é representação, o que o faz questionar qual seria o encontro primeiro que estaria por detrás da fantasia. Nesse seminário, ao examinar o jogo do *Fort-da*, o autor salienta que a repetição não se apresenta como repetição de uma necessidade, como um pedido de retorno da mãe, mas como “aquilo que não está lá enquanto representado” (p.67), aludindo que o que movimenta a repetição é um encontro com o real. Lacan utiliza como referência o sonho traumático para pensar a repetição no seminário de 1964. Nesse momento, ela adquire outra significação ao se apresentar como um constante encontro com o que é da ordem da falta, do inassimilável, evidenciando um campo para além dos mecanismos simbólicos.

Se no seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* o Outro foi apresentado como uma instância simbólica que, em si, responde ao movimento repetitivo, agora ele se mostra como um campo faltoso por ser repetidamente atravessado pelo que é da ordem do trauma, do inabarcável pela cadeia significativa, remetendo-se ao trauma da pulsão. O autor sustentou o descentramento do sujeito, o seu não reconhecimento pelos registros imaginário e simbólico, uma vez que sempre há um ponto de falha que transpõe

o reconhecimento pela imagem e os recursos simbólicos oferecidos pelo Outro. Como nos lembra Leopoldo Kligmann (2007), se o *autômaton* se remete ao inconsciente como articulação significativa (S1 – S2), através do qual o sujeito encontra-se representado e elidido, a *tiquê* faz menção a S1, a um significante sozinho, fora da cadeia, e, por conseguinte, ausente de significação.

Penso a tique em relação ao S1, o elemento que suporta o trajeto pulsional. O inconsciente lacaniano não é sem ele, é uma articulação significativa em relação a um corpo pulsional. [...] A tiquê é uma experiência de ruptura, de desencontro com o *eterno retorno*, uma brecha de criação e desencontro com o Outro da determinação (p. 33 - 34).

Podemos então concluir que o sintoma é interpretado a partir de duas perspectivas: tanto do lado do significante, que se liga aos mecanismos simbólicos de sua formação, quanto do lado pulsional, da exigência de trabalho imposta ao anímico em busca de satisfação.

Grande parte da obra de Freud e do ensino de Lacan partem da suposição de que o inconsciente é um saber, saber esse que é falado, que produz sintomas e que demanda decifração em uma análise. Entretanto, as elaborações teóricas de ambos os autores também dão brecha a um inominável, a algo que faz barreira à compreensão da mensagem cifrada inconsciente, restando sempre algo impossível de saber e de dizer. É o que Freud indica em *Análise terminável e interminável* (1937/1998) ao aludir que no final de uma análise encontra-se um “rochedo”, o intransponível “rochedo da castração”, que produz um silenciamento do sujeito diante do traumático. Nesse trabalho, o autor indaga o que dificultaria a direção da cura. Ele cita três fatores principais: o efeito dos traumas, a intensidade das pulsões e a alteração do eu. Mas salienta que é a intensidade pulsional o principal obstáculo, o que nos permite supor que a barreira predominante à decifração é a pulsão (de morte), que, para Lacan, assume a forma de um encontro com o real inominável, diante do qual faltam palavras, como também carece qualquer tipo de referência a imagem de si, do eu e do outro.

Se até a década de 60 o real era definido em sua comparação com o simbólico, ele passa a assumir a sua predominância no final do ensino de Lacan, trazendo amplas conexões ao conceito de sintoma e consequente à psicopatologia psicanalítica. A partir de 1974, Lacan afirma reiteradamente que o sentido do sintoma é o real (Lacan, 1974;

1975; 1975-1976/2007), como aquilo que oblitera, que faz obstáculo à decifração e que impede que as coisas caminhem rumo ao entendimento. Real e sentido estão em posições opostas, de modo que o real não comporta o sentido, “o real é o que é estritamente impensável” (Lacan, 1974-1975, p. 3) e o sentido é o que advém da articulação entre o simbólico e o imaginário. Percebe-se nas formulações lacanianas desse período que o sentido do sintoma assume uma outra conotação que não aquela da conferência freudiana; nesse momento, “o sentido do sintoma é o real” (Lacan, 1974/1986, p. 24).

O real “ex-siste” ao inconsciente como linguagem e como saber e “ex-siste” à insistência simbólica e ao corpo como consistência imaginária. No seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007), Lacan sustenta que o real em questão tem o valor de um trauma (p. 127), enquanto em *A terceira* (1974/1986) ele complementa que não há esperança alguma de alcançar o real pela representação. Ele não apenas subverte a teoria freudiana sobre o inconsciente e o sintoma, como também revoluciona a sua própria teoria. Se nos seminários anteriores ele parafraseava Picasso com a frase “não procuro, acho!” para se remeter ao processo de uma análise, a partir do Seminário *R.S.I.* observa-se uma clara inversão diante do real nos sintomas: “busco, e busco falidamente!”.

O próprio conceito de significante em nenhum momento do ensino de Lacan foi associado ao sentido ou àquilo que por si só tem potência representativa. Lacan associa S1, isto é, as primeiras marcas significantes, à letra, àquilo que não tem nenhum efeito de sentido ou de comunicação. No seminário *De um discurso que não fosse semblante* 1971/2009, ele conceitua a letra como a borda real do significante, como a herança do que ele designa pelo neologismo “alíngua” (“lalangue”, em francês). É o ajuntamento de letras impressas no corpo que confere alíngua. Ela diz respeito à lalação, que no dicionário da língua portuguesa se relaciona tanto ao balbucio infantil, de uma fase pré-linguística, quanto ao próprio ato de lalar, de produzir cânticos sonoros para adormecer as crianças, sem efeitos de sentido. Alíngua se configura como uma enunciação, uma articulação significante, sem enunciado, sem efeito de significação, constituindo-se um enigma, como aquilo que do real é impossível de dizer. Evidenciada no balbucio infantil, alíngua comporta gozo, já que, segundo Lacan (1974/1986) “ela é feita desse próprio gozar” (p.28).

Desde o nascimento a criança recebe um banho de linguagem, com o qual ela não só aprende a se comunicar, como também ficam para trás alguns restos, alguns detritos, por meio dos quais ela brincará, cantará, utilizando a língua como válvula de gozo. Dóris

Rinaldi (2006) observa que a linguagem já é uma elucubração sobre alíngua, pois vem no lugar daquilo que do real é impossível de dizer. É sobre alíngua como gozo que o inconsciente como saber se elabora.

Mais a frente retomaremos a questão sobre como alíngua se presentifica nos sintomas. Antes disso, e para um melhor entendimento dessa questão, é preciso ainda abordarmos as reformulações lacanianas feitas à psicopatologia psicanalítica e as suas implicações para o conceito de sintoma.

Observamos que até a década de 60 Lacan pensa as categorias psiquiátricas de forma estrutural e, claro, leva em conta a descoberta freudiana sobre o inconsciente. Partindo dessas duas referências, ele toma o complexo de Édipo freudiano como um operador de estrutura, e com ele permite entender a castração como lei e o falo como significante. A partir dessa concepção, ele entende que há um significante primordial que estrutura o sujeito, que ele chamou de Nome-do-Pai, cuja operação foi denominada Metáfora Paterna. É a incidência ou não do Nome-do-Pai sobre o Desejo da Mãe na constituição subjetiva que diferencia as classes de estrutura, produzindo maneiras diferentes de lidar com o significante, com o corpo e com o outro.

Mas é com a entrada da topologia no ensino de Lacan que ele passa a pensar as classes psicopatológicas de um outro modo, não mais pela presença ou pela ausência do significante Nome-do-Pai, mas fazendo uso do nó borromeano¹, o que traz reflexos para as categorizações precedentes. No seminário *O Sinthoma*, Lacan diz que a cadeia borromeana é uma metáfora, a partir da qual ele inventa algo novo, um novo modo de escrita, articulando R,S,I (Figura 1).

Aqui o simbólico perde a sua primazia e o real deixa de ser definido como um registro suposto, evidenciado somente na sua comparação com aquele. Em uma breve explanação sobre o simbólico, lembremos que nos anos 50 Lacan o concebe como o registro que organiza a estruturação psíquica, produzindo um furo no real, mas ao mesmo tempo tendo o poder de reconstituí-lo pela palavra. A partir de 1966, Lacan pouco-a-pouco começa a conceder um novo estatuto para o simbólico, como um registro perfurado, incompleto, visto que falta um significante no campo do Outro. Haveria assim

¹ Na topologia matemática, o nó borromeano consiste em no mínimo três círculos que se enlaçam de um modo específico, alcançando uma propriedade chamada de ‘bruniana’, que alude à ideia de que a remoção de qualquer um dos anéis desata por consequência todos os outros. No período de construção do nó, Lacan o fez de forma borromeana sem se importar com a quantidade de anéis.

uma castração na própria estrutura da linguagem, pois o simbólico é não-todo para qualquer estrutura.

Se a castração é para todos, o critério diagnóstico fundado na ideia de ter ou não ter no Nome-do-pai para diferenciar neurose e psicose fica cada vez mais distanciado. Segundo Figueiredo e Machado (2000), a forclusão de um significante primordial deixa de ser exclusiva da psicose, uma vez que ela está para todos. É nesse sentido que Lacan vai afirmar que não há um Nome-do-Pai, mas Nomes-do-pai, formas de fazer frente à castração. O mito edípico na neurose, o delírio na psicose e o fetiche na perversão fariam referência à forma plural de Nomes-do-Pai, consistindo em diferentes modos de amarração do sujeito na estrutura para lidar com a castração na linguagem.

No período de seus exercícios sobre o nó é evidente que Lacan esteve buscando uma satisfação conceitual, e por isso o processo de sua construção foi lento, aparentemente confuso. Lacan constrói, retorna, acrescenta algo novo, reconstrói, na tentativa de produzir uma escrita mínima que refletisse borromeamente o inconsciente.

Na escrita do nó realizada no seminário *R,S,I* (1974-1975), ele conclui que os três registros não se sustentam sozinhos sem um quarto elemento que os ate borromeamente. É necessário um quarto elo que tenha a dimensão de Nome-do-Pai e que produza uma amarração. Ali ele ainda confere outras denominações para esse quarto elemento, chamando-o também de *complexo de Édipo* e de *realidade psíquica*, em uma alusão a Freud (Figura 2). No seminário seguinte ele chega a afirmar que abandona o nó de três, à proporção que não há mais nó senão enquanto sustentado por esse quarto elo (LACAN, 1975-76/2005, p. 41), momento a partir do qual ele também passa a defini-lo por “sinthome”.

No seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007) Lacan supôs haver um modo de amarração específico que teria a função de quarto elo para James Joyce². Ao ler seus escritos e examinar sua história, Lacan presumiu haver um lapso, um erro, um rateamento na estrutura do nó. Esse erro consistia na sobreposição de R sobre S em um determinado ponto, não resultando em um enlaçamento borromeano, o que traria consequências para o imaginário, uma vez que ele ficaria solto (Figura 3). É esse imaginário disjunto, não enlaçado, que explica a imagem confusa que Joyce tinha do seu próprio corpo. Nesse

² James Augustine Aloysius Joyce (1882-1941) foi um poeta irlandês, autor de famosos romances, como *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), sendo ele o personagem principal analisado por Lacan em seu seminário *O sinthoma*. Lacan fica fascinado pela forma como Joyce desestrutura as palavras, tendo uma nova forma de utilizar a linguagem.

contexto, a escrita mostra-se essencial a ele, pois permite reconstituir seu ego. Lacan confere a essa escrita o lugar de quarto elo para Joyce, visto que ela repara o erro no enlaçamento de R,S,I, recompondo-o borromeamente (Figura 4).

Guilhermo Gaetano (2020) adverte que a escrita que Joyce inventa, com seu modo de trabalhar e de desestruturar a língua, aproxima-o daquilo que uma psicose padece, fazendo Lacan se perguntar se Joyce estava louco. Lacan mostrava a certeza de um Joyce psicótico, evidenciado nas epifanias e nas palavras impostas, mas o exemplo de Joyce também fez Lacan se questionar se ao invés de padecer o psicótico poderia ser útil ao laço social. Sobre essa questão, Gaetano complementa que “um esquema binário de desencadeamento a partir da existência ou não de um significante não era mais apropriado para uma clínica onde a psicose alcança discursividade e laço” (p.11). E a topologia dos nós foi a ferramenta utilizada para responder ao problema que se impôs.

No período do seminário que dedica a Joyce, Lacan desloca a concepção de sintoma, como metáfora a ser decifrada, concebendo-o, a partir de 1975, como “sinthome”, como aquilo que alude ao núcleo real do sintoma, inalisável, sem significação. Em sua *Conferência em Genebra sobre o sintoma* (1975), Lacan inventa a palavra “sinthome” ao se remeter à São Thomas de Aquino, afirmando que ele é um “saint homme” (santo homem) e ao mesmo tempo um “symptôme” (sintoma). Esse termo criado por Lacan surge à partir da homofonia das duas palavras em francês, e se remete ao osso do próprio sintoma, como seu radical real, inalisável, sendo aquilo o que alíngua condiciona (Lacan, 1975-76/2005, p.163). Esse sintoma puro articula letra e gozo, é o que Joyce eleva à potência máxima em sua escrita. Lacan sustenta que a escrita enigmática de Joyce não visa à comunicação, mas tem uma relação com o gozo (o gozo da escrita), sendo isso a única coisa que podemos captar em seu texto. Aí está o “sinthome” para Lacan.

A proposição lacaniana sobre o “sinthome” incide sobre as elaborações sobre o sintoma, a direção do tratamento e o final de análise. O sintoma não alude mais à decifração, mas tem em seu núcleo uma cifra de gozo, como aquilo que toca alíngua. Como real, alíngua se apresenta como a base do simbólico, onde o inconsciente se elabora: “é pelo modo como alíngua foi falada e também ouvida por tal e qual em sua particularidade, que alguma coisa em seguida reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modo de dizer” (Lacan, 1975, s/p.). Para Lacan, é sobre alíngua que reside a tomada do inconsciente. É aí que ele acrescenta uma nova perspectiva

de entendimento do sintoma, como aquilo que vem do real e que se desenvolve no simbólico como um saber inconsciente, mas que também mantém uma dimensão desse saber que não será jamais interpretada, já que ela toca o real.

Ao entender que a escrita de Joyce foi a sua resposta “sinthomática” para o rateamento do nó, Lacan evidencia um “savoir faire” com alíngua. O importante a destacar é que esse quarto elo como “sinthome” traz repercussões para a clínica, de modo que um sujeito pode, a princípio, fabricá-lo num final de análise, extraindo um saber-fazer com o gozo que resta de alíngua ao produzir “sinthome”. Esse resto inanalizável faz menção ao rochedo da castração, à pulsão de morte freudiana, ao gozo diante do qual faltam palavras, mas que a partir dele o sujeito poderá fazer um novo uso num final de análise.

Esse quarto elemento que Lacan à princípio associou ao Nome-do-Pai foi então pluralizado, podendo inclusive ser um elo de amarração construído ou inventado em um final de análise. No seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007) Lacan brinca com a homofonia da palavra “perversion” (perversão) e “père-version” (“pai-versão”) para afirmar que o pai tem versões, e uma delas é o “sinthome”.

O diagnóstico clínico topológico implementa então uma nova concepção de entendimento, pois enquanto o diagnóstico estrutural é descontínuista e opositivo, baseado na ideia de ter ou não ter o Nome-do-Pai, a categorização topológica é continuísta, baseada numa gradação alusiva à relação do sujeito com a linguagem. Nesse sentido, haveria apenas uma estrutura, a da linguagem, sendo estranho dizer a partir dessa abordagem que a psicose seria resultado de um déficit no simbólico (Figueiredo e Machado, 2000). Aqui, as psicopatologias passam a ser entendidas como modos de suplência que incidem como um quarto nó para lidar com a falha na linguagem. Neurose, psicose e perversão são estudadas sob o crivo da topologia, o que não implica necessariamente num descarte das primeiras formulações de Lacan sobre o diagnóstico.

Figuras

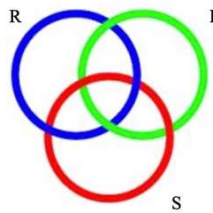


Figura 1: Estrutura elementar do nó borromeano
(Lacan, 1975-1976/2005, p. 21)

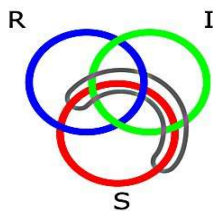


Figura 2: Nó borromeano de 4 aros
(Lacan, 1974-1975, aula 11/02/1975)

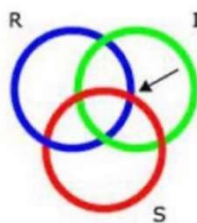


Figura 3: Erro no nó de James Joyce
(Lacan, 1975-1976/2005, p. 147)

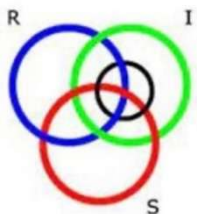


Figura 4: Reparação do erro de enlaçamento no nó de James Joyce
(Lacan, 1975-1976/2005, p. 148)

Referências

- FIGUEIREDO, Ana Cristina Costa; MACHADO, Ondina Maria Rodrigues. **O diagnóstico em psicanálise: do fenômeno à estrutura. Ágora: estudos em teoria psicanalítica.** v. 3, n. 2, pp. 65-86, 2000.
- FREUD, Sigmund. (1899) Carta 105. In: **Obras completas.** Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998, v. 1.
- FREUD, Sigmund. (1917[1916-1917]) El sentido de los síntomas. In: _____. **Obras completas.** Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998, v. 16.
- FREUD, Sigmund. (1917[1916-1917]) Los caminos de la formación de síntoma. In: _____. **Obras completas.** Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998a, v. 16.
- FREUD, Sigmund. (1937) Análisis terminable e interminable In: _____. **Obras completas.** Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998, v. 23.
- GAETANO, Guilherme. **Psicopa-topología: una lectura del nudo borromeo en clave psicopatológica.** Buenos Aires: Letra Viva, 2020.
- KLIGMANN, Leopoldo. Determinación y desencuentro: articulaciones de la repetición entre los Seminarios 2 y 11. In: Hartmann, A. **La función de la repetición.** Buenos Aires: Letra Viva, 2007.
- LACAN, Jacques. (1954-1955) **O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. (1956) O seminário sobre a carta roubada. In: _____. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. (1957) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. (1957-1958) De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: _____. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. (1964) **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. (1971) **O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. (1974) A terceira. **Che vuoi? Psicanálise e cultura.** ano 1, n. 0, pp. 14-42, 1986.
- LACAN, Jacques. (1974-1975) **Seminário 22: R.S.I., inédito.**

LACAN, Jacques. (1975) **Conferência em Genebra sobre o sintoma**, inédito.

LACAN, Jacques. (1975-1976) **O Seminário, livro 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

RINALDI, Doris. **Joyce e Lacan**: algumas notas sobre escrita e psicanálise. Pulsional: revista de psicanálise. n. 188, pp. 74-81, 2006.

ABSTRACT

From the articulation of Sigmund Freud's theory and Jacques Lacan's teaching, we will bring some considerations about the concept of symptom in the psychoanalytic clinic and the modifications produced in the Lacan's last teaching from the perspective of the Borromean knot, renaming it "sinthome". We will unfold our investigation in understanding of the change that this concept has brought to psychoanalytic psychopathology and, consequently, to the direction of treatment and to the end of analysis.

Keywords: Symptom. Sinthome. Treatment. Psychopathology.

RESUMEN

Intentaremos hacer algunas consideraciones sobre la concepción del concepto de síntoma para la clínica psicoanalítica y los cambios producidos en la última enseñanza de Lacan desde la perspectiva del nudo borromeo, renombrándolo "sinthome". Prolonguemos nuestra investigación en la comprensión del cambio que este concepto ha traído a la psicopatología psicoanalítica y, en consecuencia, a la dirección del tratamiento y al final del análisis.

Palabras clave: Síntoma. Sinthome. Tratamiento. Psicopatología.

RÉSUMÉ

De l'articulation de la théorie de Sigmund Freud et l'enseignement de Jacques Lacan, nous apporterons quelques réflexions sur le concept de symptôme pour la clinique psychanalytique et les changements produits dans le dernier enseignement de Lacan à

partir de la perspective du noeud borroméen, changeant pour l'appeler "sinthome". Nous allons dérouler notre enquête pour comprendre le changement que ce concept a apporté à la psychopathologie, et par conséquent, à la direction du traitement et à la fin de l'analyse.

Mots clés: Symptôme. Sinthome. Traitement. Psychopathologie.

RENATO JESUS APARECIDO DE PRAGA PALMA

Psicólogo e Psicanalista.

Doutor em Psicologia pela École Doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres da Université Côte d'Azur. Mestre e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Analista membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise. Supervisor clínico no Instituto de Estudos da Complexidade (IEC). Professor da Pós-Graduação em Psicanálise, Clínica e Cultura da Universidade Celso Lisboa.

renatoppalma@hotmail.com

Orcid: 0000-0003-3366-6100

Citação:

PALMA, Renato Jesus Aparecido de Praga. Do sintoma ao *sinthome*: suas implicações para a psicopatologia psicanalítica. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Gozos cruéis – desejar o impossível para além de uma soberana crueldade

Cruel jouissances – desiring the impossible beyond sovereign cruelty

Gozos crueles – desear lo imposible más allá de una soberana crueldade

Jouissances cruelles – désirer l'impossible au-delà d'une souveraine cruauté

GLAUCIA PEIXOTO DUNLEY

Caros colegas e amigos,

Ao mesmo tempo em que reafirmo nossa hospitalidade incondicional aos participantes dos Encontros Latino-Americanos de Psicanálise, na UERJ, neste segundo dia dos Encontros, gostaria de convidá-los a tratar de um tema que considero visceral para a psicanálise, sobretudo para os psicanalistas que estão presentes no mundo contemporâneo por seu desejo, por sua ética e por sua política. *Y esta no es una retórica cualquiera, sino la retórica del deseo inconsciente del psicoanalista en sintonía con su tiempo.*

Este tema é a crueldade, um tema político e psicanalítico, entre outros, que precisa se apresentar aqui em sua urgência de pensamento, exigindo avançar na teoria freudiana, que o limitou nomeadamente às estruturas clínicas, sobretudo a da perversão e a seus modos cruéis de gozar e fazer gozar através do sofrimento, como também a outras estruturas, neuróticas e psicóticas. Evidentemente que Freud a ela se refere de forma exaustiva em seus textos metapsicológicos da segunda tópica e aos textos ditos de Cultura, mas sem teorizá-lo nas estruturas sociais e na complexa e conflituosa relação entre o sujeito e a cultura.

Relembro que, na primeira tópica, Freud, em 1905, prefigurou a crueldade como uma das formas de satisfação parcial das pulsões, derivando-a da agressividade e da pulsão de domínio. Entretanto a partir da formulação da pulsão de morte (1920), ele a situará como uma modalidade de satisfação pulsional (gozo em Lacan), resultante do conflito acirrado entre as instâncias ou sistemas psíquicos da primeira tópica e as estruturas da segunda. Em “As servidões do eu”, subcapítulo do “Eu e o isso” (1923), Freud nos ensina que o principal alvo da crueldade psíquica é o próprio eu, procurando com isso dar conta teoricamente dos gozos cruéis a que o sujeito está submetido, ou submete o outro.

Lacan vai além de Freud, e me permite trazer aqui outros gozos, uma vez que a crueldade transborda a dimensão clínica e se derrama com sangue, muito sangue, ou sem sangue (pura crueldade psíquica), inscrevendo-se na linguagem, nas estruturas sociais, institucionais, nas brechas das leis, na inconsistência dos pactos e das normas, de maneira universal, onipresente em uma época de exibição sem fim da violência, de sua espetacularização e monetização.

A crueldade se revela como um pacto no lugar em que o Outro falha (como sempre falha), desmentindo sua completude e consistência, fazendo emergir tentativas de tamponar essas falhas ou vacilações. Falha mais em sociedades como a brasileira, em que o racismo é estrutural e o Estado investe contra as populações pobres e negras. O próprio Estado as abandona aos bandidos do narcotráfico e à sua violência letal (polícia militar e milícia), materializando então um pacto da crueldade, uma necropolítica (MBEMBE, 2018) entre parcelas distintas da sociedade em lugares onde ocorre ruptura do pacto civilizatório, da lei, do simbólico que torna o real mais suportável, se eu posso dizer assim.

Em lugar da repactuação do pacto simbólico, fazendo a palavra circular e não a bala, este pacto sociopolítico de morte, tendo como agente a crueldade, se reflete na desigualdade de renda, de acesso ao conhecimento, na exclusão dos bens de consumo, inclusive imaterial, como a cultura, no racismo, no assassinato, no extermínio de jovens negros nas favelas e periferias com o álibi de combater o narcotráfico, que sabemos ser mais rentável globalmente do que a indústria armamentista. Com este álibi de uma “guerra às drogas” os jovens passam a ter o estatuto de mercadoria, um “mal do consumo” no circuito poderoso do narcotráfico, sendo os atuais bodes-expiatórios da tragédia social brasileira, seja através da necropolítica (uma política da morte rápida e sempre violenta para os alvejáveis locais do sistema capitalista neoliberal), seja através do encarceramento

em massa de pequenos traficantes, ou apenas suspeitos, que ficam aprisionados sem processo, e sem perspectiva de futuro sendo ali mesmo aliciados pelo tráfico.

Deste modo, acolho angustiadamente em minha fala esta *hóspede hostil*, inclusive hostil e refratária à psicanálise em Freud, que pouco se ocupou dela para além da clínica, resistindo a ela, inclusive no seu corpo teórico (que precisa ir além do gozo sádico e do gozo masoquista, ou seja, para além das estruturas clínicas, embora ele tenha assentado a sua condição de possibilidade ao formular a pulsão de morte); e se debruçar sobre a banalidade do mal cotidiano, esparramada nas práticas sociais, onde ela se manifesta como uma força estrutural irreduzível à simbolização se compreendida como indissociável da pulsão de morte (DERRIDA, 2001), um resto não educável da vida pulsional que resiste à narrativa civilizatória, fundamentando a violência estrutural, a desigualdade radical, a ruína ou as rupturas incessantes do pacto social, podendo ser considerada como um dos nomes do real. Jacques Derrida é um autor que pode nos fazer avançar no tema da crueldade ao convocar os psicanalistas em 2000, na Sorbonne, para se debruçarem sobre este tema que supera o próprio Freud, Lacan, Foucault e Agamben ao considerá-la uma figura estrutural do poder, pensada na interseção entre soberania, lei, vida e morte sob a ótica da psicanálise. Para Derrida, deslocando Carl Schmitt, soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção. O que implica em decidir quem conta como sujeito, quem pode ser excluído da proteção da lei, quem pode ser deixado morrer ou feito morrer. Assim, a crueldade não é um desvio desse poder, mas sua condição de possibilidade. Ela é soberana porque não precisa se justificar, não presta contas, não se reconhece como violenta. A crueldade soberana é a violência no ponto em que a lei se suspende a si. Derrida é bem preciso ao se afastar de Freud e Lacan. Esta soberana crueldade não é gozo do mal (sadismo) mas uma crueldade fria, administrativa, que não tem rosto, operando como um automatismo soberano. Daí surgir o enlace necessário com Hanna Arendt em sua riquíssima ideia da banalidade do Mal. E mais atualizadamente, quando vemos as biopolíticas modernas e pós-modernas infiltradas pelo poder soberano, biopolíticas do biopoder (FOUCAULT, 2010), podemos talvez dizer que a soberana crueldade é o ponto em que o poder (o biopoder) goza sem saber que goza, mais radicalmente ainda, ponto onde o poder goza ao se declarar racional e humanitário (vide biopolíticas da saúde, grupos de vacinação).

Esta hóspede ou convidada de primeira e de última hora é a crueldade. Digo de última hora porque até o fim eu resisti a convidá-la para fazer parte de nosso Encontro

Latino-Americano de Psicanálise nomeando-a com todas as letras para mais aproximá-la dos psicanalistas que vão ou são tentados a ir além da clínica em consultório e em instituições, aventurando-se a céu aberto em lugares imprevisíveis, locais perigosíssimos de conflito entre traficantes, milicianos e polícia a 20 km da Zona Sul do Rio de Janeiro. Certamente ouvimos ontem aqui incríveis testemunhos e tentativas de elaboração para encontrar os “caminhos indiretos” de que nos fala Freud em “Porque a guerra?” (FREUD, 1932) para combater a pulsão de morte. Esta cumplicidade por omissão com o mal radical, com o horror, que Jean Ziegler chama de *império da vergonha*, em livro do mesmo nome (ZIEGLER, 2005), precisa acabar. E sem a contribuição da psicanálise não haverá um discurso crítico, original e originário sobre a crueldade no qual ela é constitutiva do sujeito singular e da espécie.

A estranheza e o mal-estar que me vem ao introduzir o tema da crueldade, que nos é tão *intimamente* familiar e ao mesmo tempo tão estranha, porque precisamos recalculá-la, é decididamente infamiliar teoricamente, pois embora queiramos nos acercar a ela empiricamente em nossas aventuras psicanalíticas da escuta, onde reina o risco, não nos autorizamos ainda a *tomar como objeto teórico a crueldade da vida cotidiana*, sua onipresença se expressando das mais variadas formas e intensidades, tal como Freud fez com o sonho, o prazer, os objetos banais da “psicopatologia da vida cotidiana”.

Isto me faz dizer que a psicanálise e os psicanalistas de hoje, os latino-americanos *por excelência*, pelos seus banhos de sangue colonizadores e por suas ditaduras, não podem mais recuar diante dela, da sua análise estrutural em relação à pulsão de morte e de sua análise social e política que exigem tomadas de posição éticas. Não pode haver mais silêncio nem omissão em uma possível resistência da psicanálise ao que lhe é mais próprio, a crueldade, nem pela refratariedade deste objeto excessivo, o real da crueldade, que é indissociável da pulsão de morte, segundo Derrida. Mas isso se pode discutir, sem deixar de admitir que ela é pulsionalmente constitutiva do psiquismo (Freud) e estruturalmente da vida social em geral (Lacan).

Esta omissão da psicanálise, e não sei se o posso dizer, em fazer da crueldade um objeto de estudo principal, ou seja, uma pulsão situada por Freud no início de todas as pulsões (FREUD, 1905), nem de vida nem de morte, mas indissociável da pulsão de domínio (que não possui como objetivo fazer sofrer na primeira tópica), e da pulsão de morte na segunda, quando a pulsão de domínio se transforma em pulsão de poder, de apoderamento e jugo sobre o outro, sobre a natureza, nos levaria talvez a elaborar um

outro discurso estrutural, o da crueldade. Ele embasaria (fundamentaria) inclusive, a meu ver, o discurso do capitalista, e quem sabe todos os outros discursos. Uma vez que a crueldade, segundo Lacan, está inscrita na linguagem. Penso na equivocidade da linguagem e nos duplos sentidos, para começar.

Esta convocação aos psicanalistas para analisar e resistir aos acontecimentos cruéis de nosso tempo foi feita por Jacques Derrida em sua conferência performática em julho de 2000, no auditório da Sorbonne, ou seja, há exatos 25 anos. Eu estava presente e faço questão de fazê-la reverberar aqui. Diante de aproximadamente 1000 psicanalistas do mundo inteiro, dos quais duzentos eram brasileiros e muitos eram latino-americanos de outros países, ele, o *Estrangeiro*, como ele próprio gostava de se colocar, evocando para si uma alteridade radical, sem pátria, sem nacionalidade, nos lançou uma convocação.

Naquela ocasião/convocação, Derrida repetiu insistentemente de forma teatral, sem fôlego, o significante “sem álibis”. Sem álibis para os psicanalistas continuarem deixando de lado os acontecimentos cruéis de seu tempo, diria eu, que só aumentaram com as crises sucessivas do capitalismo global, principalmente a de 2008 (ou seja, oito anos depois daquela conferência em Paris), originada nos EUA pela falência do banco Lehman Brothers após colapso da super bolha imobiliária, e através da qual nos tornamos todos mais devedores do Império. A proclamação então dos “reajustes estruturais” atingiu todas as economias, sendo que as economias mais periféricas se tornaram mais desiguais ainda, e eventuais terroristas pela disseminação cruel e internacional do terrorismo como forma de criminalização da xenofobia, da exclusão e discriminação de povos, das desigualdades sociais aumentando a níveis inacreditáveis. Haja vista a Palestina hoje.

Somos todos cruéis e sempre o fomos, “herdeiros de uma horda de assassinos”, diz Freud em “O futuro de uma ilusão” (1927), exterminando qualquer ilusão sobre uma eventual bondade humana como virtude constitutiva ou inata, e interpelando nas entrelinhas o que é o humano. Ao desfechar mais esta ferida narcísica, Freud torna a psicanálise altamente incômoda às consciências comuns, e nos cabe reconhecer que ela (esta ferida) foi elevada por Freud à enésima potência da repetição ao abri-la de forma científico-mitológica com a escrita em 1912 de “Totem e Tabu” e mantendo-a aberta e sangrando desde tempos imemoriais pelo gozo da crueldade que não cessa de não se inscrever e, portanto, de se repetir como via preferencial do excesso pulsional.

A crueldade é o real que não muda! E isso é assustador! Experimentamos o *Phobos* dos antigos trágicos diante desse real que não muda, que é refratário apesar de toda arte e de toda resistência simbólica presente em atos declaratórios como “Tortura Nunca Mais”. Entretanto, sem essas direções éticas, artísticas e políticas, não poderíamos perseverar para tentar criar brechas ou desvios neste real da crueldade. Veremos mais alguma coisa adiante nos “caminhos indiretos” que Freud nos propõe na sua interlocução sempre atual e poderosa com Einstein em “Por que a guerra?” em 1932.

Proponho que a crueldade seja retomada como discurso pela psicanálise e possa ser causa de desejo para construirmos juntos uma “grande política” da psicanálise na América Latina, ao que enlaço o conceito de Grande Saúde em Nietzsche, conceito que admite o sofrimento, a doença, a crueldade, a afirmação da vida apesar de todas as dores, e que teria como objetivo utópico a *Grande Saúde da Psicanálise na América Latina*, capaz de admitir e resistir à fome como máquina lenta de extermínio (ZIEGLER, 2013), às doenças do corpo e da alma, da espoliação crescente pelo capital neoliberal rentista, do sofrimento desmesurado, da banalidade do mal em Gaza, dos horrores da política global do narcotráfico que semeia genocídios nas periferias e favelas do Brasil e nos cinturões de pobreza das grandes metrópoles globais, reconhecendo a dívida simbólica que temos com os nossos povos, e com os oprimidos do planeta, e nos responsabilizando por isso coletivamente, não apenas com os nossos pares mas com nossos ímpares!

Este “sim ao mundo”, que supera o “não da omissão”, já foi dado por muitos psicanalistas, e nos tem feito avançar nas 2-3 últimas décadas para fora de nossos consultórios, de nossas Escolas ou Sociedades de psicanálise, ou de nossos esplêndidos isolamentos, na direção da luta contra o fascismo eterno, no combate à opressão dos povos vulnerabilizados do mundo pelas desgraças do neoliberalismo, assim como no combate às políticas de esquecimento de nossos acontecimentos cruéis como as ditaduras militares e cívico-militares pelas quais todos aqui passamos, ou delas descendemos como filhos ou netos, ou como cidadãos de povos continuamente ultrajados pela violência de Estado.

Considero fundamental a resistência dos psicanalistas contra as manifestações sem fim do mal radical e de sua banalidade cotidiana, seja em suas análises/experiências psicanalíticas com seus analisantes, seja em suas análises críticas e propositivas de “caminhos ou meios indiretos” para combater a pulsão de morte e sua indissociável crueldade. Na esteira do que disse Freud a Einstein no sempre maravilhoso “Por que a guerra?”, Freud responde ao outro gênio, aliás, muito a par da psicanálise, que seria

impossível extirpar o mal que nos habita e que nos constitui – *der Destruktionstrieb* –, uma das primeiras nomeações da pulsão de morte, mas que poderíamos encontrar *desvios ou caminhos indiretos* para combatê-lo. Em outras palavras, poderíamos pensar táticas de Eros para retardar o retorno precoce ao inorgânico, à morte, tão presente nas populações periféricas e de favelas entregues aos bandos, nos fazendo escolher esse horizonte ético, essa direção ética apontada por Derrida como um desejar para além da pulsão de morte, um para além de uma soberana crueldade do eu e do Estado Nação, desejando o impossível que é combater a crueldade pelo nascimento de um sujeito ético, singular e coletivo. Isso exigirá a presença dos analistas com sua escuta, sua disponibilidade, sua coragem!

Para isso, para pactuar esta pressentida ou sonhada Grande Saúde da Psicanálise na América Latina, como um bloco político-psicanalítico, e, talvez sem o saber, vocês tenham saído de suas cidades e países, e também por isso os acolhemos, como estamos fazendo agora na UERJ, para assumirmos juntos este mal-estar coletivo, continental, nosso mal-estar da civilização na vigência de sistemáticas rupturas do pacto civilizatório em vários lugares do mundo, como em Gaza, que virou metáfora para o impensável que acontece diariamente nas favelas do Rio de Janeiro, muitas delas se autodenominando *Faixa de Gaza*, num reconhecimento trágico da brutalidade, do abandono e da letalidade sem limites do Estado.

São incontáveis os inevitáveis encontros-desencontros com os acontecimentos cruéis de nosso tempo... Os rastros das ditaduras latino-americanas, tempo sempre inacabado e irreconciliado, e que deixa herdeiros monstruosos como instituições não reformadas, como as polícias, tempo que acolhe o tempo sombrio do neoliberalismo. Este último é um tempo *hard*, fazendo coexistir a violência armada mortal pelos interesses econômicos abusivos e retaliadores dirigidos pelo *Império Trump* à Venezuela e a nós brasileiros, e alianças satânicas com o governo sionista de extrema-direita de Israel contra os palestinos, mas também é um tempo *soft* da crueldade na violência mortífera da palavra ameaçadora e fraudadora/*fake* nas redes sociais disponibilizadas pelas *big techs* sem controle ou regulação soberana, da guerra híbrida, gerando humilhação e escassez de valores como a dignidade de um povo.

Torno explícito o risco de ocuparmos a função de psicanalistas, que exige cada vez mais de nós uma tomada de posição política na sociedade, no mundo, e que trata também de vida e morte nos encontros imprevisíveis que possamos ter. Como então nos

haveremos com ela, com a crueldade? Por que eu teria usado a expressão “por excelência” para qualificar os psicanalistas latino-americanos em sua tarefa ética e política inarredável de não recuar diante do enfrentamento da crueldade e dos acontecimentos cruéis de nosso tempo?

Somos ajudados paradoxalmente por um luto comum a fazer, um luto coletivo que nos enlaça através das cruéis ditaduras que todos atravessamos em nossos países, pelos horrores dos torturados, de suas famílias, dos assassinados, elevando aqui a categoria dos desaparecidos políticos ao maior grau de crueldade psíquica que um regime pode infligir a um povo, às famílias e amigos dos desaparecidos. Nomeando agora este luto a fazer, juntos, acredito que cimentamos com palavras e intensidades nosso memorial simbólico que poderá transformar psicanalistas latino-americanos naquilo que eles são: um bloco político-psicanalítico que assume o deslocamento do eixo da psicanálise da Europa, onde ela nasceu e agora agoniza nos tempos sombrios do neoliberalismo, para a América Latina onde ela é e sempre foi vigorosa, apesar dos muitos pesares. Só assim talvez nos tornemos de fato *hermanos*, descendentes diretos da deposição de *Ridículos Tiranos*, criando um parentesco de sangue para além da língua e da geografia.

Proponho ir do luto coletivo da América cruelmente colonizada, escravizada, ditatorializada à grande política da psicanálise no Sul Global que tem como primeira tarefa não esquecer o seu passado, elaborá-lo sempre, para tentar chegar à verdade, à justiça e à reparação em vários contextos, principalmente estendendo-a aos descendentes das hordas de torturadores que são hoje agentes exterminadores das populações das favelas e das periferias brasileiras. Falo das polícias militar e civil, da formação dos militares em geral, cujas instituições não passaram pelas necessárias reformas na redemocratização, como um dos quesitos essenciais da Justiça de Transição da Ditadura para a Democracia, deixando-a inconclusa, para além de processar e condenar todos os carrascos. Meta que estamos em vias de conseguir atingir pela primeira vez na história de nosso país com a condenação e prisão dos fascistas do *8 de Janeiro de 2023*, entre eles, o ex-presidente da República do Brasil, Jair Bolsonaro, já preso, assim como 4 generais de alta patente e um almirante, além dos executores de baixa estirpe do mal radical. Tornou-se também da maior clareza para a nossa agora Pátria soberana, que enfrentou o Império e seu escabroso tarifaço punitivo, combater o crime organizado que habita o Planalto Central, infiltrado nos poderes judiciário e legislativo, empresas e o mais.

Deste modo, tenhamos sido ou não contemporâneos e, portanto, testemunhos diretos e indiretos, filhos e netos das ditaduras, experimentamos permanentemente seus rastros de destruição através da violência de Estado que nos assola e assombra com os espectros de ditadores e torturadores instalados psiquicamente e transgeracionalmente em nossas vidas e países, mesmo que de uma forma mais infiltrante nos últimos 60-50 anos. São os poderes sombrios das guerras híbridas, das *big techs* que nos transformam de vez em mercadorias roubando nosso estatuto de sujeitos singulares e coletivos, sujeitos latino-americanos!

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a Vida Nua. Ed. UFMG, 1997.
- ARENDT, Hanna. **O julgamento de Eichmann em Jersusalém** – um relato sobre a banalidade do mal. Companhia das Letras, 2022.
- DERRIDA, Jacques. Estados da alma da psicanálise – para além de uma soberana crueldade. São Paulo: Escuta, 2001.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anna. **Da hospitalidade**. São Paulo: Ed. Escuta, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. Curso ministrado no Collège de France, em 1977/1978
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Curso dado em 1979 no Collège de France. Edições 70, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Madri: Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund. “Tres ensayos para una teoría de la sexualidad”. (1905). Tomo 1.
- FREUD, Sigmund. “Totem y tabu” (1912). Tomo 1.
- FREUD, Sigmund. “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (1915). Tomo 2.
- FREUD, Sigmund. “Más allá del principio del placer” (1920). Tomo 2.
- FREUD, Sigmund. “El problema económico del masoquismo” (1923). Tomo 3.
- FREUD, Sigmund. “El yo y el ello” (1924). Tomo 3.

FREUD, Sigmund. “El porvenir de una ilusión” (1927). Tomo 3.

FREUD, Sigmund. “El malestar en la cultura” (1929). Tomo 3.

FREUD, Sigmund. “El por que de la guerra” (1932). Tomo 3.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica** – biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. N-1 Edições, 2018

PATURÊT. Jean-Bernard. **Au-dela de Freud** – Une culture de l'extermination: Ed. Cerf, 2009.

ZIEGLER, Jean. **L'empire de la honte**. Paris: Fayard, 2005.

ZIEGLER, Jean. **Destruição em massa** – Geopolítica da fome. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

GLAUCIA PEIXOTO DUNLEY

Psicanalista.

Médica.

Professora Colaboradora do Mestrado Profissional em Psicanálise e Políticas Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro– UERJ, campus Zona Oeste.

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Mestre em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Pós-doutoramento em Comunicação e também em Teoria Social Crítica, ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Pós-doutoramento no Instituto de Medicina Social, Universidade Aberta da Terceira Idade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Publicou muitos artigos e ensaios na confluência da psicanálise com a cultura e a filosofia. Entre eles: *O silêncio da Acrópole – Freud e o trágico* (Ed. Forense Universitária/Ed. Fiocruz, 2001), *A festa tecnológica – o trágico e a crítica da cultura* (Ed. Fiocruz/Ed. Escuta, 2005), *Superações do pós-moderno: Crítica e clínica da cultura – pensamentos e ações* (Estação Utopia, 2013) e *Psychanalyse et utopie* (EUE, L'Hatmattan).

glauciadunley@gmail.com

Orcid: 0000-0001-5172-7435

Citação:

DUNLEY, Glaucia Peixoto. Gozos cruéis – desejar o impossível para além de uma soberana crueldade. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

* Texto apresentado no Encontro Latino-Americano de Psicanálise, ocorrido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro entre os dias 29 e 30 de agosto de 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



RESENHA

Que é habitar?

Clínica psicanalítica e criação artística

Frédéric Vinot

Contra Capa; Corpo Freudiano Escola de Psicanálise, 2025, 212 págs.

“O que é habitar? Clínica psicanalítica e criação artística”, de Frédéric Vinot

“What is inhabiting? Psychoanalytic clinic and artistic creation”, from Frédéric Vinot

“¿Qué es habitar? Clínica psicoanalítica y creación artística”, de Frédéric Vinot

« Qu'est-ce qu'habiter ? Clinique psychanalytique et création artistique », du Frédéric Vinot

ARIANA LUCERO

*Deus é um cara gozador, adora brincadeira
Pois pra me jogar no mundo tinha o mundo inteiro
Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
Na barriga da miséria, eu nasci brasileiro
Eu sou do Rio de Janeiro*

Chico Buarque, 1972

Começar a resenha do livro de Frédéric Vinot com uma canção de Chico Buarque de Hollanda é adotar a metodologia do autor em relação às aproximações da psicanálise com a literatura: “Trata-se de situar transferencialmente os leitores em relação ao texto e que tal transferência produz um *saber nem sobre o autor, nem sobre o texto, mas antes sobre o que é ler esse texto*” (Vinot, 2025, p. 158, *itálicos do autor*).

Não se trata de um livro de literatura, mas é um livro que certamente nos leva além da teoria psicanalítica, na medida em que sua leitura nos convida a ir além daquilo que

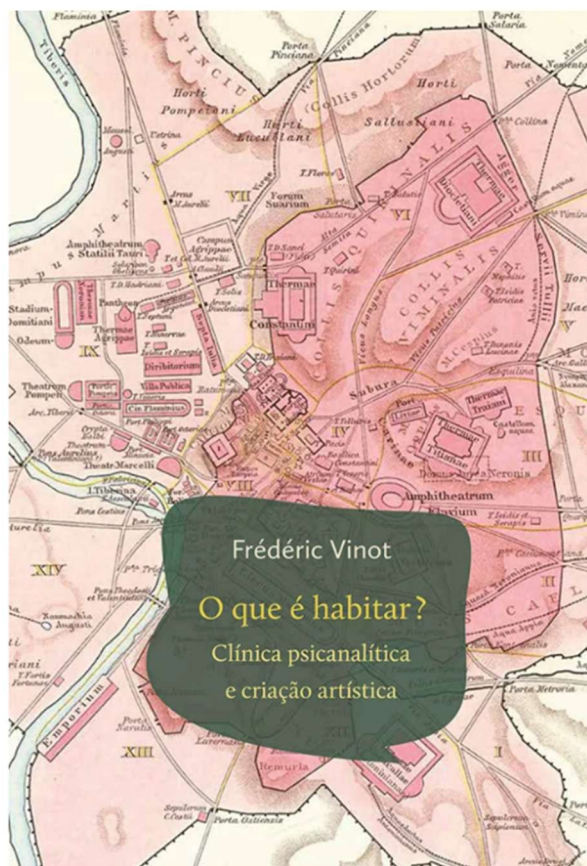
está sendo abordado, seja procurando ler e conhecer os livros mobilizados pelo próprio autor – obras de Philippe Vasset, Jean Echenoz, Pierre Bergounioux e Philippe Lançon –, seja buscando na memória outras referências em que (re)encontramos suas reflexões.

Tal como o subtítulo indica, Vinot (2025) não apenas mobiliza a clínica psicanalítica e a criação artística para responder a questão sobre *o que é habitar?*, mas coloca em cena o seu lugar de psicanalista francês, professor e pesquisador da Université Côte d’Azur, leitor, habitante de um mundo que existe para além dos mapas, nas “zonas brancas”, periféricas, de passagem e de trânsito, lugares onde, por vezes, não se deveria morar, mas que acolhem subjetividades que, com suas marcas, reconfiguram os espaços urbanos.

Um psicanalista que faz uma *geo-grafia* faz uma leitura das marcas que partem da terra, do asfalto e das calçadas sobre a subjetividade, apoiado em sua clínica com pessoas em situação de rua: “clínica dos sem endereço”.

Parte-se, portanto, da clínica, de uma práxis que não se restringe às paredes de um consultório e que, mesmo dentro dele, não escapa às determinações sociais:

Sem dúvida, seria um mau julgamento não reconhecer de saída que a psicanálise exige, no seu início, um alto grau de sublimação libidinal no nível da relação coletiva. A extrema decência, que se bem pode dizer ser mantida o mais das vezes na relação analítica, leva a pensar que, se o confinamento regular dos dois interessados ao abrigo de toda indiscrição só muito raramente atinge uma imposição do corpo de um sobre o outro, é que a tentação que este confinamento provocaria em qualquer outra ocupação é menor aqui do que alhures (Lacan, 1960-61/1992, p. 22).



Esta passagem que inaugura o seminário de Lacan sobre a transferência nos faz pensar sobre as possibilidades de exercer uma psicanálise fora do confinamento, no espaço público, com pessoas que, apesar de circularem o tempo todo no meio das multidões, nem sempre conseguem estabelecer laços sociais de modo convencional. As mediações terapêuticas pela arte mostram como é possível se servir de algumas produções/construções para mobilizar um relançamento da atividade significante e pulsional que permitam aquele que é habitado, possuído pela linguagem, habitar, de alguma forma, o campo simbólico.

A questão estruturalista não escapa a Vinot (2025) que, desde o começo do livro faz uma excelente análise freudiana das três formas do habitar em relação às três estruturas clínicas: a neurose com a metáfora da hospedaria ilustrada pela vagina; a perversão com a metonímia do falo e o erguimento de monumentos; a psicose com suas construções delirantes e habitações inovadoras. No entanto, os limites destas distinções são constantemente atravessados pela arte, pela literatura e pelo horror que o próprio ser humano pode provocar ao abalar os limites da civilização com sua perversidade.

Partindo de eventos reais, atentados terroristas na França, inclusive na cidade em que leciona – Nice –, Vinot (2025) nos faz pensar sobre as maneiras singulares e coletivas de lidar com a perda e a finitude: erguer monumentos seria um modo perverso de negação das perdas prematuramente infringidas? Não deixar nenhum traço do que aconteceu, modificar todo o cenário, de certa forma, negando a realidade e reconstruindo um mundo de fantasia onde as pessoas jamais seriam ameaçadas novamente, seria um delírio coletivo – assim deixando de ser delirante – para lidar com uma perda insuportável? Haveria um jeito “normal” de fazer um luto? Retornemos a Freud (1917/2011):

em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida (p. 49).

Trata-se, com efeito, de conviver com o mal-estar inerente a habitar este mundo de linguagem, lidar com o inabitável no cerne do habitar através de nossas fantasias, delírios ou inovações. Tudo isso, sem deixar de lado a deambulação e as viagens ao

estrangeiro. Afinal, o que buscamos (re)encontrar em nossas errâncias? Por um lado, pode-se ver nas “andanças” uma dificuldade de orientar-se no espaço físico e psíquico; por outro, a ilustre figura do *flâneur* nos guia frente à afirmação de Lacan (1975) de que “eu penso com os meus pés, é só aí que encontro algo duro”.

O exercício do pensamento, o trabalho de um luto, a elaboração de um trauma são abordados no livro em que Vinot (2025) faz uma verdadeira antropologia urbana psicanalítica, mostrando que são as diferenças que compõem a vida em uma grande cidade. Quanto mais cosmopolita, maiores as chances de o sujeito *cavar um lugar no mundo onde caiba a singularidade*. E isso não é fácil. Preferimos buscar um lugar que nos caiba, viajamos e nos encantamos com novos modos de vida, ao mesmo tempo em que criamos raízes, retornamos e temos de lidar com as mudanças, as perdas e os lutos de não encontrarmos os lugares da maneira como nos lembrávamos. Mas o bom é que isso nos leva a outros lugares, afinal:

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar*
(Cartola, 1976).

Finalizar esta resenha com outra música brasileira é um convite à leitura do livro de Frédéric Vinot, muito bem traduzido por Vera Avellar Ribeiro, feito a partir de textos publicados entre 2011 e 2023. O modo como o autor reorganiza sua produção de forma a transmitir a psicanálise através de um ponto que poderíamos considerar *êxtimo* à teoria psicanalítica aponta para a dimensão de criação da própria psicanálise e mostra como é possível fazê-la transitar pelas cidades – algo que os psicanalistas brasileiros vêm tentando concretizar e, por mais este motivo, a leitura de Vinot (2025), para nós, é indispensável.

Referências

- CANDEIA, Antônio (1976). Preciso me encontrar. In: **Cartola**. <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/cartola-1976> Acesso em 04 de setembro de 2025.
- FREUD, Sigmund (1917). **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- HOLLANDA, Chico Buarque (1972). **Partido Alto**. Disponível em <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/114> Acesso em 04 de setembro de 2025.
- LACAN, Jacques (1960-61). **Seminário 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques (1975). **Conferência no Instituto de Tecnologia de Massachussetts**. Disponível em <https://escritosavulsos.com/textos/> Acesso em 04 de setembro de 2025.
- VINOT, Frédéric (2025). **O que é habitar?** Clínica psicanalítica e criação artística. Rio de Janeiro: Contra Capa; Corpo Freudiano Escola de Psicanálise. (Coleção Janus, v. 27).

ARIANA LUCERO

Psicanalista.

Psicóloga.

Professora do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

Doutora e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Pós-doutorado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES em cotutela com Université de Nice Côte d’Azur.

Membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas Psicanalíticas e Educacionais – LEPSI, da Rede Universitária Internacional de Estudos Psicanalíticos em Educação – RUEPSY e do Grupo de Trabalho em Psicanálise, Educação e Política da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

ariana.lucero@ufes.br

Orcid: 0000-0001-6085-7784

Citação:

LUCERO, Ariana. “O que é habitar? Clínica psicanalítica e criação artística”, de Frédéric Vinot. Resenha do livro O que é habitar? Clínica psicanalítica e criação artística, de Frédéric Vinot. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



TESES E DISSERTAÇÕES

**Modelos de doença e sofrimento:
como a medicina de família e comunidade pensa a dimensão da
subjetividade?**

*Disease models and suffering: how does family and community medicine think about the dimension of
subjectivity?*

*Modelos de enfermedad y sufrimiento: ¿cómo aborda la medicina familiar y comunitaria la dimensión de
la subjetividad?*

*Modèles de maladie et de souffrance : comment la médecine familiale et communautaire appréhende-t-
elle la dimension subjective ?*

Mestrado em Saúde Coletiva | Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, 2025

DANIELLE CRISTINA PERINI

A partir da fundamentação implícita na racionalidade biomédica sobre seu objeto, a doença, e, portanto, a pretensão pela objetividade na operação diagnóstica, o presente estudo procurou desvelar o estilo de pensamento que orienta hegemonicamente os médicos no atual tempo histórico e demonstrar como a especialidade da medicina de família e comunidade trouxe uma proposta de mudança a qual chama de “novo paradigma” ou paradigma da integralidade biopsicossocial. Através da percepção de que

alguns fenômenos endereçados à área da saúde manifestam-se de forma anômala ao esperado pelo coletivo médico, que se baseia na dimensão biológica do adoecer, a divisão entre mente e corpo precisou ser superada para que essa área pudesse operar com a noção de pessoa e considerar dimensões psicológicas e sociais envolvidas no processo saúde-doença entendido como fenômeno complexo. Assim, buscou-se através da revisão de livros e documentos que norteiam a prática de médicos de família e comunidade e atuantes na Atenção Primária à Saúde quais as orientações para a abordagem de situações desafiadoras como diante de sofrimentos enquadrados no campo da saúde mental e se essas estão alinhadas com as propostas da especialidade. Por fim, discute-se a compreensão da categoria sintoma a partir de outras epistemologias que tensionam e criam diferentes modelos explicativos para o sofrimento, interrogando a pertinência do uso de protocolos para o cuidado em saúde mental, além de questionar os riscos e potencialidades das ações do médico de família e comunidade.

Palavras-chave: Biomedicina. Epistemologia. Diagnóstico. Processo Saúde-Doença. Medicina de Família e Comunidade.

Disponível na íntegra em:

<http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/24414>

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



TESES E DISSERTAÇÕES

**A psicopatologia freudiana não existe:
interações da clínica e da teoria na constituição dos modelos
psicopatológicos na obra de Sigmund Freud**

The Freudian's psychopathology does not exist: interactions of clinic and theory in the constitution of the psychopathological models in the oeuvre of Sigmund Freud

Lá psicopatología freudiana no existe: interacciones entre la clínica y la teoría en la constitución de modelos psicopatológicos en la obra de Sigmund Freud

Là psychopathologie freudienne n'existe pas: interactions de la clinique et de la théorie dans la constitution des modèles psychopathologiques dans l'œuvre de Sigmund Freud

Doutorado em Psicanálise | Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, 2024

RENATO JESUS APARECIDO DE PRAGA PALMA

Este estudo tem por objetivo averiguar qual é a psicopatologia teorizada pela psicanálise de Sigmund Freud e o que ela inaugura de novo. Temos como hipótese que a psicopatologia psicanalítica freudiana não é tão simples de ser definida, como se ela fosse única ou imutável. Ao contrário, acreditamos encontrar no seio da própria psicanálise movimentos e evoluções que permitem evidenciar diferentes maneiras de descrever o sofrimento psíquico. Em outros termos, supomos que, por mais que a psicanálise

freudiana tenha um fio condutor único que oriente a sua teoria, através dos conceitos de pulsão e de inconsciente, ela não fornece uma única descrição psicopatológica, mas que foram surgindo diferentes leituras sobre a doença a partir da clínica e de cada invenção teórica. Para investigar essa hipótese, foi realizada uma pesquisa teórico-bibliográfica, dividida em quatro eixos de análise: o primeiro, histórico; o segundo, teórico; o terceiro, nosológico; e o quarto, clínico. Primeiramente, foi feito um breve histórico de como o “pathos” foi representado ao longo da história, e o ilustramos através de uma comparação entre os períodos da Grécia Antiga, da Idade Média e da Era Moderna. Este capítulo teve como objetivo não só apresentar as mudanças na forma de representar a doença na transição de uma época para outra, como também demonstrar as diferentes leituras psicopatológicas dentro de um mesmo período histórico. No segundo capítulo, abordamos o campo psicanalítico freudiano propriamente dito. Visamos demonstrar se as diferentes invenções conceituais apresentadas ao longo da obra do autor promoveram, como supomos, releituras em seu campo psicopatológico. No terceiro capítulo, investigamos como Freud descreveu o quadro clínico da melancolia. Escolhemos esta apresentação clínica porque ela é uma questão central que permeia toda a obra freudiana. E como sua teoria é marcada por movimentos e evoluções baseadas na criação de novos conceitos, investigamos se esse caráter dinâmico da teoria produziu consequências na forma de conceituar a melancolia. E por fim, analisamos sete casos clínicos freudianos para tentar compreender como eles foram construídos e quais recursos teóricos o autor utilizou para fundamentar suas hipóteses psicopatológicas. A partir da clínica, tentamos demonstrar se nossa hipótese de pesquisa é verdadeira ou não. Esta investigação, que se apoia exclusivamente no referencial psicanalítico, é sobretudo teórico-clínica. Dado que a questão colocada diz respeito a conceitos freudianos, as fontes bibliográficas utilizadas foram essencialmente primárias e justificadas em função da relevância teórica, coerência e fidedignidade aos conceitos envolvidos. Freud orientou uma perspectiva de pesquisa baseada na experiência clínica psicanalítica. Ele deixou como legado uma obra que destaca a articulação dessa experiência em forma de teoria. E é nessa perspectiva que nos deixamos guiar na proposta e no desenvolvimento dessa pesquisa, articulando clínica e teoria na investigação da psicopatologia psicanalítica freudiana.

Palavras-chave: Psicanálise. Psicopatologia. Sigmund Freud. Sofrimento Psíquico.

Disponível na íntegra em:

<https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/23952>

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



COPYRIGHT

Esta é uma revista de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados.

This is an open-access journal, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

Esta es una revista de acceso libre, que permite el uso, distribución y reproducción sin restricciones en cualquier medio para fines no comerciales, siempre que se cite el autor y la fuente.

Il s'agit d'un magazine en accès libre, ce qui permet une utilisation, une distribution et une reproduction sans restriction sur tout support à des fins non commerciales, à condition que l'auteur et la source soient cités.

