



HAL
open science

The Psychoanalysis sur(prise) in fashion photography : Fetishism and exhibitionism in an artistic approach

Tarcisio Greggio

► To cite this version:

Tarcisio Greggio. The Psychoanalysis sur(prise) in fashion photography : Fetishism and exhibitionism in an artistic approach. Psychology. Université Côte d'Azur; Universidad de Estado de Rio de Janeiro (Brésil), 2022. Portuguese. NNT : 2022COAZ2028 . tel-03952838

HAL Id: tel-03952838

<https://theses.hal.science/tel-03952838>

Submitted on 23 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

La psychanalyse (sur)prise par la photographie de mode

Fétichisme et exhibitionnisme au regard de l'art

Tarcisio GREGGIO

Laboratoire d'Anthropologie et de Psychologie Cliniques, Cognitives et
Sociales – LAPCOS

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Psychologie
d'Université Côte d'Azur
et d'Université d'État de Rio de Janeiro**
Dirigée par : Jean-Michel Vivès / Marco
Antonio Coutinho Jorge
Soutenue le : 09/12/2022

Devant le jury, composé de :
Jean-Michel Vivès, Professeur, Université
Côte d'Azur – UCA
Marco Antonio Coutinho Jorge, Professeur,
Université d'État de Rio Janeiro – UERJ
Cristina Lindenmeyer, Professeure,
Université Sorbonne – PARIS NORD
Daniela Chatelard, Professeure, Université
de Brasilia – UNB
Guilherme Massara, Professeur, Université
Fédérale du Minas Gerais – UFMG
Mario Eduardo Costa Pereira, Professeur,
Université de Campinas – UNICAMP
Vivian Ligeiro, Professeure, Université de
Juiz de Fora – UNIACADEMIA

TESE DE DOUTORADO

A psicanálise (sur)presa pela fotografia de moda

Fetichismo e exibicionismo aos olhos da arte

Tarcisio GREGGIO

Laboratoire d'Anthropologie et de Psychologie Cliniques, Cognitives et Sociales – LAPCOS

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Psicologia pela Université Côte d'Azur **e de Doutor** pela Universidade do Estado de Rio Janeiro

Dirigida por : Jean-Michel Vivès / Marco Antonio Coutinho Jorge

Defesa : 09/12/2022

Diante da banca examinadora :

Jean-Michel Vivès, Professor, Université Côte d'Azur – UCA

Marco Antonio Coutinho Jorge, Professor, Universidade do Estado do Rio Janeiro – UERJ

Cristina Lindenmeyer, Professora, Université Sorbonne – PARIS NORD

Daniela Chatelard, Professora, Universidade de Brasília – UNB

Guilherme Massara, Professor, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Mario Eduardo Costa Pereira, Professor, Universidade de Campinas – UNICAMP

Vivian Ligeiro, Professora, Universidade de Juiz de Fora – UNIACADEMIA

La psychanalyse (sur)prise par la photographie de mode

Fétichisme et exhibitionnisme au regard de l'art

Jury:

Président du jury

Mario Eduardo Costa Pereira, Professeur, Université de Campinas (UNICAMP) – Brésil

Rapporteurs

Cristina Lindenmeyer, Professeure, Université Sorbonne Paris Nord – France

Mario Eduardo Costa Pereira, Professeur, Université de Campinas (UNICAMP) – Brésil

Examineur

Daniela Chatelard, Professeure, Université de Brasília (UNB) – Brésil

Guilherme Massara, Professeur, Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG) – Brésil

Vivian Ligeiro, Professeure, Université de Juiz de Fora (UNIACADEMIA) – Brésil

Directeur de thèse

Jean-Michel Vivès, Professeur, Université Côte d'Azur

Marco Antonio Coutinho Jorge, Professeur, Université d'État de Rio Janeiro

Résumé : En partant de la photographie d'Helmut Newton, le but de notre recherche est de tester trois hypothèses qui, dans son ensemble, nous permettent de repérer l'instant où le sujet, faisant appel au montage pervers, négocie avec le regard un objet pour son désir : une hypothèse sur le fétichisme, l'autre sur la pose (qui est notre façon d'aborder l'exhibitionnisme) et une dernière sur la modélisation de la jouissance esthétique. La première partie de notre travail a un caractère plus introductif ; son objectif est d'examiner la rencontre de la mode et de la photographie, une pratique séculaire qui progressivement revendique ses mérites dans les galeries et dans la réception érudite de l'art. La deuxième partie a pour finalité de présenter le cadrage théorique à partir duquel se déroulent nos hypothèses : la relation entre le regard, le désir et le fantasme qui le soutient. Dans la troisième partie, nous développons nos hypothèses sur le fétichisme et sur la pose. D'un côté, il y a le fétichisme de celui qui regarde, éternisé par la culture dans la figure d'un sujet qui fétichise une pièce de vêtement. Pourtant, il existe également le fétichisme de celui qui s'habille et donne à voir, mentionné par Freud en 1909 mais généralement ignoré par les commentateurs. Notre hypothèse : Du côté de celui qui regarde, le fétichisme se présenterait, comme dans la peinture, sous la forme d'un dompte-regard, idée développée par Lacan à l'occasion du Séminaire 11. Du côté de celui qui s'habille et donne à voir, le fétichisme pourrait être compris à la lumière de l'effet trompe-l'oeil. Ensuite, notre but est de proposer que la pose se trouve à équidistance entre la lumière allumée par un pervers et la pénombre sans laquelle un sujet névrotique ne supporte pas l'objet. La quatrième et dernière partie de notre travail est organisée autour de la question suivante : comment la photographie de Newton peut-elle nous enseigner sur la jouissance esthétique elle-même ? Freud a proposé une théorie de la jouissance esthétique selon laquelle l'art est capable de capturer le sujet à travers l'émoi de son fantasme inconscient, en lui permettant de jouir de ses fantasmes sans censure et sans honte. Il ne semble pas que ce soit le cas d'une photographie comme celle de Newton, devant laquelle le spectateur se trouve face à un dilemme : d'un côté, il est difficile de nier la beauté de la forme, la manière par laquelle l'image capture le regard du sujet ; de l'autre, la jouissance même de l'image est suivie d'un certain inconfort, d'une sensation telle qu'il n'est pas correct de continuer à en jouir. Notre hypothèse : la photographie de Newton capture le spectateur par l'émoi de son fantasme, comme le proposait Freud, mais elle l'émeut à un niveau très particulier, où le fantasme se confond avec les coordonnées pervers du désir. Souvent, Newton donne à voir une photographie qui, plus que de reproduire une scène caractérisée par l'exhibitionnisme ou par le fétichisme, est capable de les engendrer chez le sujet, en produisant une sorte de conformité entre le plaisir proprement esthétique et la jouissance scopique qui en est à l'origine.

Mots clés : Psychanalyse. Regard. Esthétique. Helmut Newton. Photographie de mode

Abstract : Based on the photography of Helmut Newton, the objective of our work is to test three hypotheses that, as a whole, allow us to locate the moment in which the subject, resorting to perverse montage, negotiates with their gaze an object for their desire : the first one regarding fetishism, the second one about posing (which is the way to approach exhibitionism) and, finally, a hypothesis that consists of a modeling proposal of the aesthetic fruition. As an introduction, the objective of the first part of our work is to investigate the relationship between fashion and his photography – a centenary relationship that slowly reclaims merits in the galleries and in the erudite reception of art. The second part aims to present the theoretical framework in which our hypotheses are set: the relationship between the gaze, the desire and the fantasy that sustains it. In the third part, we developed our hypotheses about fetishism and posing. On the one hand, there is the fetishism of the beholder, immortalized by culture in the figure of that fetishist subject of some piece of clothing. However, there is also the fetishism of who gets dressed and is seen, mentioned by Freud in 1909 but generally ignored by commentators. Our hypothesis: on the side of the beholder, fetishism would present itself, as in painting, in the form of a *dompte-regard*, an idea developed by Lacan in Seminar 11; on the side of gets dressed and is seen, fetishism could be understood in the light of the *trompe-l'oeil* effect. In the third chapter of this part, the objective is to propose that posing is a good measure of what passes between the light that a pervert wants on and the dim light without which a neurotic cannot bear the object. The fourth part of the research is organized around the following question: how can Newton's photography teach us about aesthetic fruition itself? Freud proposed a theory of aesthetic fruition, according to which art is able to capture the subject through the commotion of their unconscious fantasy, allowing them to enjoy their fantasies censorship-free and shamelessly. It does not seem to be the case with a photograph like Newton's, in front of which, the spectator finds himself in a dilemma: on the one hand, it is difficult to deny the beauty of the form, the way in which the image captures the subject's gaze; on the other hand, the very fruition of the image is accompanied by a certain discomfort, a feeling that it would not be right to move forward. Our hypothesis, developed throughout four chapters that concludes this work, is the following: Newton's photography captures the spectator through the emotion of his fantasy, as proposed by Freud, but it touches them at a very particular level, where fantasy is confused with the perverse coordinates of desire. Newton often reveals a photograph that, more than reproducing a scene characterized by exhibitionism or fetishism, is capable of engendering them in the subject, producing a kind of conformity between the properly aesthetic pleasure and the scopic gaze in its origin. It is, therefore, about enjoying our fantasies, as Freud said, but not without the confrontation with censorship and a sense of shame.

Key words : Psychoanalysis. Gaze. Aesthetics. Helmut Newton. Fashion Photography.

DEDICATÓRIA

Para Letícia, minha grande alegria.

Lætitia, æ ¶ 1 allégresse, joie débordante || *dare alicui lætitiā* : causer de l'allégresse à qqn
; *idi mihi maxime lætitiæ fuit* : cela m'a causé la plus grande joie ; *salutis lætitia* : joie d'être
sauvé ¶ **2** Beauté, charme, grâce || fertilité

AGRADECIMENTOS

Aos colegas e amigos da Pró-Reitoria de Cultura, da Universidade Federal de Juiz Fora, por quem tenho enorme admiração. Este caminho seria bem mais difícil sem o apoio de vocês.

Aos colegas e amigos do Fórum do Campo Lacaniano Juiz de Fora, ao lado de quem caminho desde a época em que, em um quarto do Ritz Hotel, Maria Anita Carneiro Ribeiro e Vera Pollo animavam um saudoso seminário. Foi ali que cocei a orelha pela primeira vez.

Às professoras Cristina Lindenmeyer, Daniela Chatelard e Vivian Ligeiro, e aos professores Guilherme Massara e Mario Eduardo Costa Pereira; é uma honra tê-los como avaliadores.

Aos professores Jean-Michel Vivès e Marco Antonio Coutinho Jorge, dois sujeitos absolutamente geniais e de bem com a vida, com quem tenho a felicidade de dividir bem mais do que o trabalho.

Desnecessário dizer que o rigor na orientação está na origem dos eventuais méritos acadêmicos desta pesquisa. Impossível não registrar que vital mesmo foi a generosidade de um olhar afetuoso que abriu espaço para que eu reconhecesse firma do meu nome próprio.

E, por falar em afeto, uma condição cujos termos trabalho nenhum estará em condições de negociar, estendo minha gratidão à Regina Castelo, a quem devo a escolha mais certa que fiz na vida, e à Eliane Schermann e seu ouvido vivificante - que me fez encontrar o meu.

Aos meus amigos, os de sempre e de todas as horas, ao lado de quem a vida é real, leve e feliz. Eu pensei em vocês todos os dias em que estive na França.

Um agradecimento especial ao Selim e à Lou, dois presentes que Nice me deu, dois belos motivos para voltar todos os anos.

À minha família, que nunca entendeu muito bem o que eu faço, mas que nunca se fez de desentendida quando eu precisei. À minha mãe, que me fez simples e afetuoso como ela; ao meu pai, que me fez forte como ele, e que nunca deixou meu pé descolar muito do chão; às minhas queridas irmãs e aos meus amados sobrinhos. Eu morri de saudade de vocês.

À Letícia, minha alegria, com quem tenho a sorte de dividir o pão e o vinho, e à sua família - que hoje também é minha.

E, por fim, agradeço também àqueles que, por motivos revelados na Berggasse 19, me dão a oportunidade de voltar ao lugar mais bonito que eu já conheci.

Muito obrigado!

Tem dias que eu fico
Pensando na vida
E sinceramente
Não vejo saída
Como é, por exemplo
Que dá pra entender
A gente mal nasce
Começa a morrer
Depois da chegada
Vem sempre a partida
Porque não há nada
Sem separação

Sei lá, sei lá
A vida é uma grande ilusão
Sei lá, sei lá
Só sei que ela está com a razão
[...]

Ninguém nunca sabe
Que males se apronta
Fazendo de conta
Fingindo esquecer
Que nada renasce
Antes que se acabe
E o sol que desponta
Tem que anoitecer
De nada adianta
Ficar-se de fora
A hora do sim
É um descuido do não

Sei lá, sei lá
Só sei que é preciso paixão
Sei lá, sei lá
A vida tem sempre razão
[...]

Sei lá
Sei não

Toquinho e Vinicius de Moraes; na voz de Miúcha & Tom Jobim

- E saiu rápido a letra? Porque a melodia ele já entregou pronta.
- Não! Demorou um pouco. Eu escrevia uma aqui, e outra aqui. Tirava um pedaço, botava aqui. Até montar tudo...

*Zeca Pagodinho sobre o dia em que ele compôs “Lama nas ruas.”
A melodia é de Almir Guineto.*

RESUMO

GREGGIO, Tarcisio Concolato. *A psicanálise (sur)presa pela fotografia de moda: fetichismo e exibicionismo aos olhos da arte*. 2022. 298f. (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

A partir da fotografia de Helmut Newton, o objetivo de nosso trabalho é testar três hipóteses que, em seu conjunto, permitem localizar o instante em que o sujeito, recorrendo à montagem perversa, negocia com o olhar um objeto para seu desejo: uma hipótese sobre o fetichismo, outra sobre a pose (a maneira que encontramos para abordar o exibicionismo) e, por fim, uma hipótese que consiste em uma proposta de modelização da fruição estética. De caráter mais introdutório, o objetivo da primeira parte é investigar as relações entre a moda e sua fotografia, essa centenária que aos poucos reclama seus méritos nas galerias e na recepção erudita da arte. A segunda parte tem por finalidade apresentar o recorte teórico no qual estão ambientadas nossas hipóteses: a relação entre o olhar, o desejo e a fantasia que o sustenta. Na terceira parte, desenvolvemos nossas hipóteses sobre o fetichismo e sobre a pose. De um lado, há o fetichismo de quem olha, eternizado pela cultura na figura daquele sujeito fetichista de alguma peça de roupa. Contudo, há também o fetichismo de quem se veste e dá a ver, mencionado por Freud em 1909, mas geralmente ignorado pelos comentaristas. Nossa hipótese: do lado de quem olha, o fetichismo se apresentaria, como na pintura, sob a forma de um *dompte-regard*, ideia desenvolvida por Lacan no Seminário 11; do lado quem veste e dá a ver, o fetichismo poderia ser compreendido à luz do efeito *trompe-l'oeil*. No terceiro capítulo dessa parte, o objetivo de propor que a pose é uma boa medida do que se passa entre a luz que um perverso quer acesa e a penumbra sem a qual um neurótico não suporta o objeto. A quarta e última parte da pesquisa está organizada em torno da seguinte questão: o que a fotografia de Newton pode nos ensinar sobre a própria fruição estética? Freud propôs uma teoria da fruição estética, segundo a qual a arte é capaz de capturar o sujeito através da comoção de sua fantasia inconsciente, permitindo-lhe gozar de suas fantasias sem censura e sem vergonha. Não parece ser o caso de uma fotografia como a de Newton, diante da qual o espectador encontra-se em um dilema: de um lado, é difícil negar a beleza da forma, a maneira pela qual a imagem captura o olhar do sujeito; de outro, a fruição mesma da imagem é acompanhada de um certo desconforto, de uma sensação de que não é correto seguir adiante. Nossa hipótese, desenvolvida ao longo dos quatro capítulos que encerram este trabalho, é a seguinte: a fotografia de Newton captura o espectador pela comoção de sua fantasia, como propõe Freud, mas ela a comove em um nível muito particular, onde a fantasia se confunde com as coordenadas perversas do desejo. Frequentemente, Newton dá a ver uma fotografia que, mais do que reproduzir uma cena caracterizada pelo exibicionismo ou pelo fetichismo, é capaz de engendrar-los no sujeito, produzindo uma espécie de conformidade entre o prazer propriamente estético e o gozo escópico em sua origem.

Palavras-chave: Psicanálise. Olhar. Estética. Helmut Newton.
Fotografia de moda.

RÉSUMÉ

GREGGIO, Tarcisio Concolato. La psychanalyse *sur(prise)* par la photographie de mode: fétichisme et exhibitionnisme au regard de l'art. 2022. 298f. (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

En partant de la photographie d'Helmut Newton, le but de notre recherche est de tester trois hypothèses qui, dans son ensemble, nous permettent de repérer l'instant où le sujet, faisant appel au montage pervers, négocie avec le regard un objet pour son désir : une hypothèse sur le fétichisme, l'autre sur la pose (qui est notre façon d'aborder l'exhibitionnisme) et une dernière sur la modélisation de la jouissance esthétique. La première partie de notre travail a un caractère plus introductif ; son objectif est d'examiner la rencontre de la mode et de la photographie, une pratique séculaire qui progressivement revendique ses mérites dans les galeries et dans la réception érudite de l'art. La deuxième partie a pour finalité de présenter le cadrage théorique à partir duquel se déroulent nos hypothèses : la relation entre le regard, le désir et le fantasme qui le soutient. Dans la troisième partie, nous développons nos hypothèses sur le fétichisme et sur la pose. D'un côté, il y a le fétichisme de celui qui regarde, éternisé par la culture dans la figure d'un sujet qui fétichise une pièce de vêtement. Pourtant, il existe également le fétichisme de celui qui s'habille et donne à voir, mentionné par Freud en 1909 mais généralement ignoré par les commentateurs. Notre hypothèse : Du côté de celui qui regarde, le fétichisme se présenterait, comme dans la peinture, sous la forme d'un dompte-regard, idée développée par Lacan à l'occasion du Séminaire 11. Du côté de celui qui s'habille et donne à voir, le fétichisme pourrait être compris à la lumière de l'effet trompe-l'oeil. Ensuite, notre but est de proposer que la pose se trouve à équidistance entre la lumière allumée par un pervers et la pénombre sans laquelle un sujet névrotique ne supporte pas l'objet. La quatrième et dernière partie de notre travail est organisée autour de la question suivante : comment la photographie de Newton peut-elle nous enseigner sur la jouissance esthétique elle-même ? Freud a proposé une théorie de la jouissance esthétique selon laquelle l'art est capable de capturer le sujet à travers l'émoi de son fantasme inconscient, en lui permettant de jouir de ses fantasmes sans censure et sans honte. Il ne semble pas que ce soit le cas d'une photographie comme celle de Newton, devant laquelle le spectateur se trouve face à un dilemme : d'un côté, il est difficile de nier la beauté de la forme, la manière par laquelle l'image capture le regard du sujet ; de l'autre, la jouissance même de l'image est suivie d'un certain inconfort, d'une sensation telle qu'il n'est pas correct de continuer à en jouir. Notre hypothèse : la photographie de Newton capture le spectateur par l'émoi de son fantasme, comme le proposait Freud, mais elle l'émeut à un niveau très particulier, où le fantasme se confond avec les coordonnées pervers du désir. Souvent, Newton donne à voir une photographie qui, plus que de reproduire une scène caractérisée par l'exhibitionnisme ou par le fétichisme, est capable de les engendrer chez le sujet, en produisant une sorte de conformité entre le plaisir proprement esthétique et la jouissance scopique qui en est à l'origine.

Mots-clés: Psychanalyse. Regard. Esthétique. Helmut Newton.
 Photographie de mode.

ABSTRACT

GREGGIO, Tarcisio Concolato. *The Psychoanalysis sur(prise) in fashion photography: fetishism and exhibitionism in an artistic approach*. 2022. 298f. (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

Based on the photography of Helmut Newton, the objective of our work is to test three hypotheses that, as a whole, allow us to locate the moment in which the subject, resorting to perverse montage, negotiates with their gaze an object for their desire: the first one regarding fetishism, the second one about posing (which is the way to approach exhibitionism) and, finally, a hypothesis that consists of a modeling proposal of the aesthetic fruition. As an introduction, the objective of the first part of our work is to investigate the relationship between fashion and his photography – a centenary relationship that slowly reclaims merits in the galleries and in the erudite reception of art. The second part aims to present the theoretical framework in which our hypotheses are set: the relationship between the gaze, the desire and the fantasy that sustains it. In the third part, we developed our hypotheses about fetishism and posing. On the one hand, there is the fetishism of the beholder, immortalized by culture in the figure of that fetishist subject of some piece of clothing. However, there is also the fetishism of who gets dressed and is seen, mentioned by Freud in 1909 but generally ignored by commentators. Our hypothesis: on the side of the beholder, fetishism would present itself, as in painting, in the form of a *dompte-regard*, an idea developed by Lacan in Seminar 11; on the side of gets dressed and is seen, fetishism could be understood in the light of the *trompe-l'oeil* effect. In the third chapter of this part, the objective is to propose that posing is a good measure of what passes between the light that a pervert wants on and the dim light without which a neurotic cannot bear the object. The fourth part of the research is organized around the following question: how can Newton's photography teach us about aesthetic fruition itself? Freud proposed a theory of aesthetic fruition, according to which art is able to capture the subject through the commotion of their unconscious fantasy, allowing them to enjoy their fantasies censorship-free and shamelessly. It does not seem to be the case with a photograph like Newton's, in front of which, the spectator finds himself in a dilemma: on the one hand, it is difficult to deny the beauty of the form, the way in which the image captures the subject's gaze; on the other hand, the very fruition of the image is accompanied by a certain discomfort, a feeling that it would not be right to move forward. Our hypothesis, developed throughout four chapters that concludes this work, is the following: Newton's photography captures the spectator through the emotion of his fantasy, as proposed by Freud, but it touches them at a very particular level, where fantasy is confused with the perverse coordinates of desire. Newton often reveals a photograph that, more than reproducing a scene characterized by exhibitionism or fetishism, is capable of engendering them in the subject, producing a kind of conformity between the properly aesthetic pleasure and the scopic gaze in its origin. It is, therefore, about enjoying our fantasies, as Freud said, but not without the confrontation with censorship and a sense of shame.

Keywords: Psychoanalysis. Gaze. Aesthetics. Helmut Newton.

Fashion Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Alice Springs, *Helmut*. Monte Carlo, 1987 18
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation
- Figura 2 - Julião Sarmiento, *Sem Título*, 1974 49
2 fotografias “Polaroid” a p&b, montadas em cartolina preta colada em “Aparite” / 2 b&w Polaroids on Bristol paper mounted on chipboard, 38 x 31 cm.
Copyright / Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Sean and Mary Kelly Gallery, New York, USA.
- Figura 3 - Julião Sarmiento, *Sem Título*, 1973 50
3 fotografias p&b montadas sobre PVC / 3 b&w photographs mounted on PVC, 19,7 x 88,5 cm.
Copyright / Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Julião Sarmiento Estate
- Figura 4 - Julião Sarmiento, *Déjà-vu*, 1979-2002 54
1 fotografia p&b e “letterpress” montada sobre PVC, 2 fotografias p&b montadas sobre cartão, 2 fotografias a cores montadas sobre cartão e som / Letterpress on b&w photograph mounted on PVC, 2 b&w photographs and 2 colour photographs mounted on PVC, sound, Dimensões variáveis.
Copyright / Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal
- Figura 5 - Helmut Newton, *Woman examining man*, 1975 57
Saint-Tropez. Vogue US. Maio 1975, p. 106. Criação: Calvin Klein.
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation
- Figura 6 - David LaChapelle, *The Deluge*, 2009 [reprodução] 63
Copyright / “David LaChapelle | Fotografias 1984-2013” by Museo de Arte Contemporáneo - Santiago de Chile is licensed under CC BY-NC 2.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/?ref=openverse>.
- Figura 7 - Helmut Newton, *After Velázquez in my Apartment*, 1980 65
Paris. Vogue France.
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation
- Figura 8 - Helmut Newton, *Dr. Phantasme*, 1995 70
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation
- Figura 9 - Helmut Newton, *New Beetle*, 1999 80
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation

Figura 10 - Helmut Newton, <i>Heather looking through a keyhole</i> , 1994	94
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 11 - Helmut Newton, <i>Courbet and me</i> , 1996	97
Musée d'Orsay, Paris. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 12 - Julião Sarmiento, <i>Faces</i> , 1976 [reprodução]	105
Filme Super 8, cor, sem som, 44' 22'' / Film Super 8, colour, silent, 44' 22'', Edição de 3 + 1 A.P. Copyright / Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Coleção Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda	
Figura 13 - Julião Sarmiento, <i>Sem Título</i> , 1974	106
2 fotografias "Polaroid" a p&b, montadas em cartolina preta colada em "Aparite" / 2 b&w Polaroids on Bristol paper mounted on chipboard, 38 x 31 cm. Copyright / Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Sean and Mary Kelly Gallery, New Yory, USA.	
Figura 14 - Helmut Newton, <i>Nude in Pumps</i> , c. 1975	115
Polaroid. Copyright / Helmut Newton Foundation / Sotheby's New York	
Figura 15 - Helmut Newton, <i>Vogue France</i> , 1981	131
Criação: Yves Saint Laurent. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 16 - Helmut Newton, <i>Amica</i> , 1982	132
Milão. Sapato: Bologna & Figli. Vestido: Bignami para Gingerly. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 17 - Helmut Newton, <i>Woman being filmed</i> , 1980	144
Paris. Givenchy & Bulgari. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 18 - Julião Sarmiento, <i>Sem Título (Strip)</i> , 1975/2002	145
10 fotografias p&b montadas sobre PVC / 10 b&w photographs mounted on PVC, 29,3 x 233 cm, (refeito em 2002) Copyright / Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Julião Sarmiento Estate	
Figura 19 - Helmut Newton, <i>Veruschka</i> , 1975	148
Nice, França. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	

Figura 20 - Helmut Newton, <i>Chloé</i> , 1977	152
Poggibonzi, Itália. Karl Lagerfeld para Chloé. Stern. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 21 - Helmut Newton, <i>Vogue France (Smalto e Lesage)</i> , 1979	153
Vogue France. Paris. Esquerda: Smalto. Direita: Lesage. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 22 - Helmut Newton, <i>Vogue France (Ungaro e Chanel)</i> , 1980	162
Vogue France. Paris. Esquerda: Ungaro. Direita: Chanel. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 23 - Eddie Adams, <i>Saigon execution</i> , 1968	170
Associated Press. Copyright / This work is licensed under the Creative Commons Attribution 2.0 Generic License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.	
Figura 24 - Helmut Newton, <i>Linea Italiana</i> , 1970	172
Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 25 - Philip-Lorca diCorcia, <i>W, November 2004, #4</i> , 2004	178
81.3 x 125.4 cm. Copyright / Philip-Lorca diCorcia e David Zwirner Gallery	
Figura 26 - Koen Wessing, <i>Nicarágua: o exército em patrulha nas ruas</i> , 1979	179
Copyright / Koen Wessing / Cortesia Nederlands Fotomuseum	
Figura 27 - Alexander Gardner, <i>Lewis Payne</i> , 1865	182
Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Copyright / “Lewis Payne in custody at the Washington Navy Yard-1865” by ADiamondFellFromTheSky is licensed under CC BY-NC 2.0. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/?ref=openverse .	
Figura 28 - Helmut Newton, <i>Woman into men (Yves Saint Laurent)</i> , 1979	189
Paris. Vogue France. Yves Saint Laurent. Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation	
Figura 29 – J.-C. Sauer, <i>Catherine Deneuve Le Smoking Par YSL</i> , 1966 [reprodução]	194
Copyright / “Jean-Claude Sauer - Catharine Deneuve Le Smoking Par Yves Saint Laurent – 1966” by wvfonseca is licensed under CC BY-ND 2.0. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.0/?ref=openverse .	

Figura 30 - Helmut Newton, *Vogue France (Yves Saint Laurent)*, 1975 195

Paris. Vogue France. Yves Saint Laurent.

Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation

Figura 31 - Helmut Newton, *New Beetle*, 1999 254

Copyright / Cortesia Helmut Newton Foundation

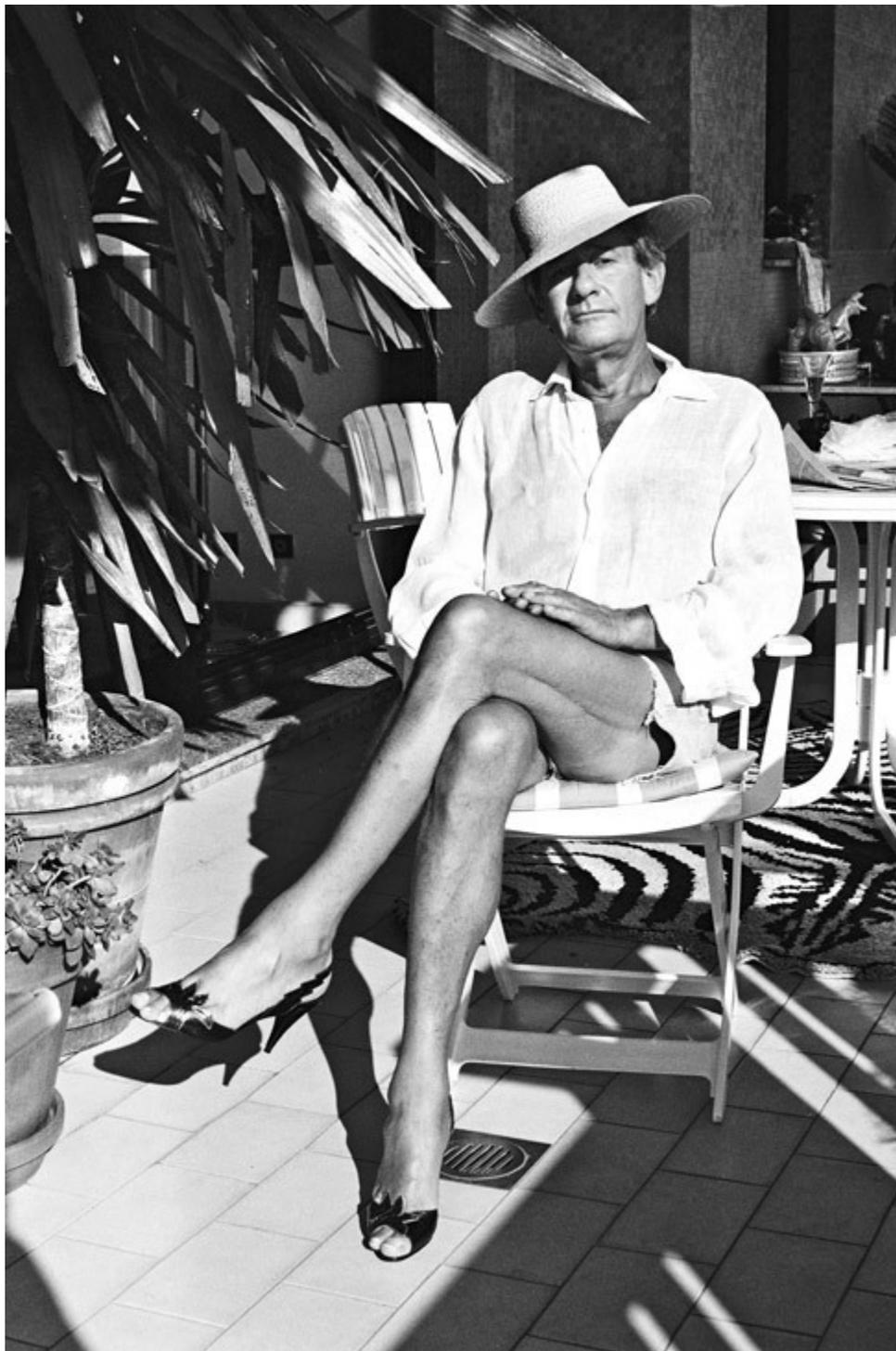
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
PARTE I – SUPERMECADO DO VISÍVEL	31
1 A FOTOGRAFIA E A MODA	34
1.1 A imagem como índice	38
1.2 Um índice para a imagem	40
2 A FOTOGRAFIA DE MODA	44
2.1 A representação e seus desvios	45
2.2 Um desvio pelo desvio	48
2.3 Déjà-vu	53
2.4 Natureza morta	58
2.5 Vigilância e espetáculo	65
PARTE II – OS ARREDORES DO OLHAR	69
3 <i>UNHEIMLICH</i>	71
3.1 Um conto sobre o recalque se conta pelos olhos	74
3.2 À sombra	77
4 QUESTÃO SEM SAÍDA	81
4.1 Antropofagia de faminto	84
4.2 As pálpebras de Buda	87
4.3 Questão sem saída	89
4.4 “De olhos bem fechados”	91
4.5 A moda e suas promessas	95
PARTE III – FETICHISMO E EXIBICIONISMO AOS OLHOS DE NEWTON	98
5 NUA, MAS DE SALTO ALTO	105
5.1 Contradição	107
5.2 Mestre do pudor	109
5.3 Uma questão curiosa	111
5.4 A efetividade da nudez	113
5.5 A saída como questão	116
5.6 <i>Dompte-regard</i>	119
6 NUA, NUA SOB SEUS CABELOS NEGROS	123
6.1 A forma do enigma	127
6.2 Passa anel	127

6.3	Arrebatada	129
6.4	A nudez de Tatiana	133
6.5	<i>Trompe-l'oeil</i>	136
6.6	Arrebatadora	138
6.7	Pista falsa	141
6.8	Moça cega	142
7	A POSE E A COR DO SER-OLHADO DE UM CORPO	145
7.1	<i>Larvatus Prodeo</i>	147
7.2	Hóspedes invisíveis do ar	149
7.3	Pausa do objeto	150
	PARTE IV – ESTÉTICA E PEVERSÃO	155
8	NEWTON E A FOTOGRAFIA	167
8.1	<i>Paparazzi</i>	173
8.2	Entre imagens e palavras	175
8.3	O <i>punctum</i> é	180
8.4	Ela está nua	184
8.5	A imagem e seu assoalho	186
9	A FOTOGRAFIA DE NEWTON	190
9.1	Os humores do sexo e os da época	193
9.2	O jogo com o outro	197
9.3	Uma imagem e aquilo que nem mil palavras podem dizer	200
9.4	Penoso resíduo da Terra	204
9.5	Dilema da imagem	207
10	DR. PHANTASME	212
10.1	O desejo e sua forma	213
10.2	Vaivém	215
10.3	Uma imagem para a transgressão	218
10.4	Elementos para uma estética	222
10.5	Emboscada	224
10.6	O erotismo como exercício do limite	226
10.7	Vertigem, ou: a função ética do erotismo	228
10.8	Comoção, ou: a função erótica da beleza	234
10.9	A vergonha como limite do exercício	235
10.10	Privilégio do olhar	239

11	SURPRESA!	241
11.1	Freud e o humor	244
11.2	Uma sonora e desmedida gargalhada	247
11.3	<i>Unheimlich</i>	249
11.4	Sonhos embaraçosos por estar despido	251
11.5	Tarde demais	255
	CONCLUSÃO	258
	REFERÊNCIAS	278
	RÉSUMÉ ÉTENDU	299

Figura 1 - Alice Springs, *Helmut*. Monte Carlo, 1987



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

INTRODUÇÃO

Em julho de 2022, fui a Mônaco para visitar uma exposição de Helmut Newton. A mostra havia sido inaugurada no mês anterior, na Villa Sauber, onde atualmente funciona o museu nacional do principado; 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. Uma participação às escondidas, indecorosa, como no episódio que aparece em certa altura de *Das Unheimliche*. Freud conta que, durante uma viagem para a Itália, ele ficou perdido em um bairro cujos prostíbulos ele não pôde deixar de observar. Incomodado, ele se esforçava para retomar o trajeto original do passeio, mas - *Nolens volens*¹ - voltava sempre ao mesmo lugar.²

Ou seja, em termos propriamente psicanalíticos, a experiência estética promovida por uma fotografia como a de Newton é exemplar quanto ao uso que Lacan faz do conceito de transgressão, sem o qual é difícil compreender que, apesar de antitéticos, a lei e o desejo não são autoexcludentes; ao contrário, a negação de um termo pelo outro é, na verdade, a afirmação de ambos. Sim, é justo dizer que Newton vai muito longe, assim como tantos outros artistas a quem poderíamos chamar, geralmente a partir de critérios discursivos, de transgressores. Mas a fórmula do visitante é ainda mais precisa quando trocamos a referência espacial pela temporal. O que salta aos olhos no trabalho

¹ Eu lembrei do episódio relatado por Freud quando li esta passagem do *Seminário 10*, em que Lacan indica o problema teórico a partir do qual desenvolvemos a tese que será apresentada na última parte de nosso trabalho: “O que lhes ensino, aquilo a que os conduz o que lhes ensino, e que já está no texto, mascarado sob o mito de Édipo, é que esses termos, o desejo e a lei, que parecem colocar-se numa relação de antítese, são apenas uma e a mesma barreira, para nos barrar o acesso à Coisa. *Volens nolens*, ao desejar, enveredo pelo caminho da lei. É por isso que Freud relaciona o inapreensível desejo do pai com a origem da lei. Mas aquilo a que leva sua descoberta, assim como toda a investigação analítica, é a não perder de vista o que há de verdadeiro por trás desse engodo”. Quanto à expressão em latim, o tradutor corrige Lacan: “a expressão consagrada é *Nolens volens*, ‘não querendo (e) querendo’”. LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005, p. 93, nota 2 (N.T.).

² FREUD, S. (1919). *O infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. Edição Kindle, pp. 83-84.

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 voltou a ser assunto cerca de um mês depois, em uma situação despreziosa 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, por baixo desta ou daquela cobertura, 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. A teorização de uma experiência estética tão ambígua constitui o ponto de chegada de nosso trabalho, em cujo título encontramos um jogo de palavras que condensa boa parte do interesse que ele pode despertar: afinal, o que a psicanálise aprende com a arte?

A versatilidade do verbo *prendre* faz com que o referido jogo de palavras soe melhor em francês, o idioma em que foi concebido, mas ele também funciona na língua em que o presente texto foi escrito. O caminho das palavras é semelhante em ambos os idiomas. O substantivo “surpresa” (*surprise*, em francês) também deriva de “surpreender” (*surprendre*), que, por sua vez, tem sua origem ligada ao latim *prehendere*. Ao que tudo indica, tanto em francês quanto em português, os verbos que nos interessam compartilham algumas afinidades linguísticas. “Aprender”, forma sincopada de “apreender”, tem raiz em *apprehendere* (inflexão de *apprehendo*), cujo significado é muito próximo de *prehendere* (inflexão de *prehendo*). As duas palavras latinas têm o sentido mais ou menos próximo da ação de agarrar, prender, tomar algo para si.

É claro que essa breve digressão etimológica³ não pretende ser conclusiva; seu único objetivo é nos reconduzir à pergunta mencionada anteriormente, com o fim de torná-la um pouco menos fechada em si mesma.

O que significa “aprender com” senão uma tomada de decisão (*prise de décision*, em francês), um estado de espírito mais ou menos prevenido de quem, sabendo que vai encontrar alguma coisa, corre o risco (*prend le risque*) de antecipar o que será encontrado? Em outras palavras, se o artista precede o psicanalista, por que então condicionar essa precedência à certeza de uma resposta, ali onde o que está em jogo é a contingência de uma abertura a novas perguntas? Não seria mais proveitoso abdicar um pouco da expectativa do que pode (ou deve) ser aprendido e, mais próximo de um visitante desavisado do que do especialista, deixar-se surpreender por um objeto concebido justamente para esse fim? Ora, não é disso que se trata a cada vez que Freud e Lacan, favorecidos por Sófocles ou Sade, retornam com novos efeitos de saber?

Naturalmente, esse tipo de raciocínio só tem algum valor se percebido como um princípio, e não uma regra. No nosso caso, a opção por Helmut Newton, o mais emblemático representante de um suporte artístico tão inusitado quanto a fotografia de moda, não deixou outra alternativa. Mais do que um repositório de exemplos e analogias, a estética é, antes de tudo, um campo de demonstração teórica para a psicanálise. Essa formulação, que talvez tenha a utilidade de uma premissa, é uma das principais conclusões de nosso trabalho, que jamais pretendeu ser uma monografia exaustiva sobre o fotógrafo em questão.

E nem poderia ser diferente. O contato com a sua obra, da qual eu jamais tinha ouvido falar, foi inadvertido, acidental, produto da coincidência entre três interesses difusos. Na mesma altura em que eu havia reencontrado Aby Warburg nas páginas do livro *A imagem sobrevivente*, de Georges Didi-Huberman, conheci, através de um programa de televisão, o *Império do efêmero*, de Gilles Lipovetsky. Intrigado com a relação que a moda poderia ter com a imagem, descobri as

³ Para os verbetes em português, consultamos os seguintes dicionários: NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1932, passim; NASCENTES, A. *Dicionário etimológico resumido*. Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1966, passim. Os verbetes em francês foram consultados em: BRACHET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Hetzel (Bibliothèque d'Éducation), 1880, passim. Para os vocábulos latinos, consultamos: GAFFIOT, F. *Dictionnaire Latin Français*. Paris: Hachette, 1934, passim.

fotografias de Helmut Newton, que parecia saber bem mais sobre o olhar do que os autores que eu estava estudando em um cartel dedicado ao tema.

Daí à formulação de um projeto de pesquisa foi um persistente trabalho de garimpagem. A riqueza que a fotografia de Newton oferece aos olhos permitiu, depois de encontrada a forma de um trabalho acadêmico, avançar no entendimento de três hipóteses: uma sobre o fetichismo, outra sobre a pose (a maneira que encontramos para abordar o exibicionismo) e, por fim, uma hipótese que é, na verdade, uma proposta de modelização da fruição estética.

Mas, antes de passar às qualidades que fazem da fotografia de Newton um suporte artístico de tanto interesse para a psicanálise, foi preciso um amplo esforço de pesquisa para construir um texto que pudesse abrigar a contento uma reflexão sobre esse objeto, a fotografia de moda, a respeito do qual não há muitos trabalhos disponíveis. O que não quer dizer, absolutamente, que estivemos sozinhos nessa empreitada. Contribuições como as de Jean Baudrillard, Giorgio Agamben, Alain Badiou e Georges Bataille foram fundamentais no curso dessa reflexão, que ficou ainda mais interessante quando travamos contato com o trabalho de Julião Sarmento, um dos artistas portugueses mais importantes de sua geração - em cuja obra encontramos os elementos que permitiram uma primeira abordagem da fotografia de Newton.

Em “A fotografia e a moda”, título do primeiro Capítulo, procedemos a uma necessária aproximação ao fenômeno moda, assunto que mereceu a atenção de inúmeros intelectuais, como Roland Barthes e Pierre Bourdieu. No entanto, privilegiamos os trabalhos que, no caminho aberto por Charles Baudelaire, tratam da moda no quadro mais amplo da modernidade, isto é, a clássica ideia segundo a qual a moda sintetiza, encarna e simboliza a experiência moderna; ideia frequentada, com variados interesses, por intelectuais como Georges Simmel, Jurgen Habermas e outros. A finalidade é aproximar esses debates da tradição anglo-americana do *Visual Studies* e seu propósito de mostrar por quais caminhos a imagem prosperou em nossa época. No Capítulo seguinte, seguimos o curso dessa reflexão, dessa vez com o objetivo de mapear as relações entre o contexto discursivo em torno da arte pós-modernista e seus eventuais pontos de contato com a fotografia de moda – essa centenária que aos poucos vem reclamando seus méritos nas galerias e na recepção erudita da arte.

Procurar um lugar para a fotografia de moda significou incursões em autores muitas vezes áridos e aparentemente distantes entre si, boa parte do tempo com a sensação de que ele já estaria ali, indicado, restando apenas a tarefa de nomeá-lo. Esse exercício de cartografia nos levou a

formular a seguinte proposição, que talvez sirva como uma premissa para pesquisas futuras: se a moda só deixou as *Maisons* e os círculos restritos de sua elite e tornou-se ela própria uma lógica-moda pela intervenção estética da fotografia em seu campo, e se a cultura de nossa época é marcada por uma espécie de dominância do escópico, por que não unir essas pontas, fartamente descritas na literatura, com o objeto que lhe é próprio — a fotografia de moda?

De tudo isso, no entanto, resta uma imagem intrigante, a um só tempo concreta e de difícil apreensão, e que pode ser de grande proveito para uma pesquisa em psicanálise: afinal, de onde a moda retira sua capacidade de fazer com que armários abarrotados de roupas pareçam sempre vazios? Essa pergunta, que de certo modo caminha ao lado de todo nosso trabalho de pesquisa, denota o conjunto de problemas teóricos que ela procura endereçar.

De cunho mais teórico e metodológico, o objetivo da segunda Parte é fundamentar a relação entre o olhar, o desejo e a fantasia que o sustenta, explicitando, assim, o recorte teórico no qual estão ambientadas as hipóteses que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes.

O primeiro passo nesse sentido é dado em “*Unheimlich*”, capítulo ao longo do qual procedemos a uma primeira abordagem dessa relação a partir do enigmático ensaio freudiano publicado em 1919. Além de sua importância teórica, ele é fundamental para nossa pesquisa por uma questão de método. No início do texto, Freud reclama os méritos estéticos de sua empreitada, ocasião em que chama a atenção para um aspecto que dá o tom de nossa leitura da fotografia de Newton. Os trabalhos dedicados aos problemas levantados pela estética geralmente dão preferência às emoções mais altaneiras evocadas pela arte, deixando de lado seus aspectos mais penosos e contraditórios - e que, à semelhança do sentimento do *Unheimlich*, suscitam a angústia e o horror.⁴

Em “Questão sem saída”, o Capítulo seguinte, afunilamos um pouco mais o nosso interesse na matéria: como compreender o fato de que é com o olhar - e não com a visão - que o sujeito geralmente conta para fazer circular seu desejo sempre que um objeto o captura? A resposta a esta pergunta, mais ou menos dispersa em vários momentos das obras de Freud e de Lacan, resultou em um texto que tem a finalidade de promover a convergência entre dois elementos. O primeiro deles é um comentário sobre o estatuto pulsional do olhar, este objeto que, no decurso do ensino lacaniano, recebeu um tratamento muito particular, em função do qual abriu-se uma nova via de acesso ao campo das pulsões. O segundo elemento diz respeito às perversões, especialmente os

⁴ FREUD, S. (1919). *O infamiliar*, op. cit., pp. 63-64.

fetichistas e exibicionistas em cujos atos o cinema e a literatura não cessam de encontrar matéria-prima. Mas o que interessa à nossa pesquisa não é a perversão, no sentido psicopatológico do termo, e sim o que há de perverso na fantasia inconsciente: o desmentido fundamental que, de acordo com Octave Mannoni, está na base do desejo humano - ou, como explica Freud, o fato de que a neurose é, digamos, o negativo da perversão. Marco Antonio Coutinho Jorge salienta que, também em 1905, Freud insiste “na noção de ‘condição fetichista’ inerente a toda e qualquer escolha de objeto” - uma ideia que, além de promover o esmaecimento da “barreira entre o normal e o patológico”⁵, favorece uma abordagem do fetichismo no quadro mais amplo da dinâmica do desejo.

Ao final desse percurso teórico, foi possível dar forma ao seguinte corolário: é nesse terreno comum entre a neurose e a perversão que a moda semeia suas promessas, cuja cultura e colheita sempre dependeu do talento artístico de fotógrafos como Newton, singular em sua capacidade de dar forma de imagem às correntes mais inquietantes do desejo humano. É no espaço dessa afinidade estrutural entre o olhar e as coordenadas perversas do desejo, da qual a fotografia de Newton faz uso exemplar, que estão ambientadas as hipóteses das quais tratamos nas Partes três e quatro da pesquisa.

Se, como sabemos desde *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, o fetichismo é esperado no âmbito de uma sexualidade dita normal, é razoável pensar que ele apresente variações em sua forma. É a partir dessa premissa que, favorecidos pela riqueza do material que a fotografia de Newton oferece aos olhos, propomos uma leitura que permita abordar o fetichismo além do registro clínico das perversões. Logo, não se trata de demarcar a linha em função da qual os caminhos da neurose e da perversão se separaram, e sim de sondar suas afinidades geológicas.

“Há uma mulher aí embaixo”, frase que encerra o mistério em torno da obra-prima desconhecida de Frenhofer (personagem do conto de Honoré de Balzac), é o título em torno do qual organizamos nossas duas hipóteses sobre o fetichismo. De um lado, o fetichismo de quem vê; quase sempre associado ao lado masculino das fórmulas da sexuação, esse assunto responde por uma longa e já consolidada tradição de estudos no campo psicanalítico. De outro, o fetichismo de

⁵ JORGE, M. A. C. “A teoria freudiana da sexualidade 100 anos depois (1905-2005). *Psyche (Sao Paulo)*. São Paulo, v. 11, n. 20, pp. 29-46, 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382007000100003&lng=pt&nrm=iso Acesso em 20 set 2022. O trecho da obra de Freud a que Jorge se refere, e ao qual retornaremos ao longo da Parte III, pode ser visto em: FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 7, pp. 139-140.

quem veste e dá ver, evocado por Freud em uma comunicação publicada em 1909 - um tema cuja atenção é bem mais difusa e, quando muito, apenas residual.

Em “Nua, mas de salto alto”, o Capítulo que abre a terceira Parte, recorreremos às contribuições de Henri Rey-Flaud e às experiências de Ernst Lehrs e de Herbert Graf, dois dos casos clínicos mais célebres de Freud (o “Homem dos Ratos” e o “Pequeno Hans”, respectivamente). O objetivo é fundamentar uma resposta à seguinte questão: do lugar de quem olha, o fetichismo se apresentaria, como na pintura, de maneira semelhante ao efeito *dompte-regard*?

Essa proposta é interessante na medida em que ela permite abordar o que nos parece uma lacuna na literatura psicanalítica dedicada à matéria. É inequívoco que, conquanto não represente uma condição absoluta, o fetichismo servirá de apoio necessário para que, no âmbito de uma neurose, o desejo encontre uma forma que viabilize seu exercício. O que não parece evidente é a maneira pela qual alguém como Ernst Lehrs, consumido por seu ardente desejo de ver mulheres nuas, vai arriscar a própria pele no negativo de sua fantasia para negociar com o olhar um objeto para seu desejo, ao mesmo tempo em que se protege do risco de ver aquilo que olha.

O Capítulo seguinte apresenta um estudo mais detalhado sobre o fetichismo generalizado que a moda promove. Incompreensível sob qualquer ponto de vista pragmático ou utilitarista, a moda alimenta, no chão da realidade mais concreta, uma das indústrias mais opulentas do mundo. Aqui, a finalidade é retomar, através de outro ângulo, o núcleo da questão que anima a nossa pesquisa: se é verdade que é no terreno comum entre a neurose e a perversão que a moda semeia suas promessas, de que maneira o fetichismo se acomoda ao que Rey-Flaud nomeou de desvio histérico da feminilidade? De fato, uma dessas promessas é diretamente endereçada a uma certa relação enigmática com a roupa que, já em 1909, Freud qualificou de fetichismo do vestuário; uma promessa sem a qual, convém dizer, a indústria da moda provavelmente não existiria como a conhecemos.

Assim como no capítulo anterior, foi preciso deixar claro que a acomodação do fetichismo à neurose não se confunde com a saída que um perverso organiza, por exemplo, em torno de um sapato. Por outro lado, o que dizer dos incontáveis sapatos que, espalhando-se além de armários e cômodas, não raro acumulam-se em todo e qualquer vão disponível da casa? Em outras palavras, o que leva alguém a dizer, diante de um armário cheio de roupas, que simplesmente não tem nada para vestir?

É claro que não há uma resposta simples para uma pergunta tão complexa; em todo caso, não seria anódino cogitar uma solução construída em torno da articulação entre dois termos. De um lado, a roupa, com sua função primeira de cobrir e, assim, indicar o objeto - aliás, de obstruir, designar e também de revestir o objeto, como podemos apreender de uma observação que Lacan faz a respeito da afinidade entre o objeto *a*, causa de desejo, e seus revestimentos.⁶ De outro lado, a moda, que Giorgio Agamben dizia responder pela secularização mercantil da condição edênica, e sua capacidade de fazer uso da maneira pela qual a roupa participa do mistério que se forma em torno do enigma do sexo. A partir dessa premissa, tomamos emprestado uma frase de Lol V. Stein, a personagem de Marguerite Duras, para investigar a seguinte hipótese: seria possível seguir a pista de um fetichismo de tipo *trompe-l'oeil*, esse de quem veste e dá a ver, cujo segredo é participar o objeto enquanto ausência para enganar o que não se pode satisfazer?

Em “A pose e a cor do ser-olhado de um corpo”, continuamos na pista desse frágil equilíbrio entre o desejo de ser olhado e o horror de ser visto, dessa vez com o objetivo de fundamentar uma resposta à seguinte pergunta: a pose, tão solidária ao desejo quanto o pudor, não seria, à semelhança do *strip-tease*, o único recurso (ou último anteparo) de quem, na dialética que envolve voyeur e exibicionista, oferece a si mesmo como objeto ao olhar do outro?

Artifício de um corpo olhado (vale dizer, desejado), a pose é, antes de tudo, um enquadramento do olhar: uma boa medida do que se passa entre a luz que o perverso quer acesa e a penumbra sem a qual o neurótico não suporta o objeto. A pose é a maneira pela qual um sujeito neurótico dá forma ao exibicionismo, na medida em que permite que ele ofereça a si mesmo ao olhar do outro e, ao mesmo tempo, garanta a sombra necessária à manutenção dessa montagem sempre entregue ao risco de que os olhares se cruzem - e a vergonha coloque tudo a descoberto.

Pois bem, nessa altura da pesquisa, tudo levava a crer que ela havia encontrado seu último fôlego; afinal, que imagem além de uma fotografia de moda poderia ser mais afeita a uma investigação que tem por objeto os efeitos da pulsão que se manifestam como fetichismo e exibicionismo? Mas não foi isso que aconteceu. O sujeito em cuja obra ambientamos nosso trabalho teórico era Helmut Newton, considerado um mestre do erotismo moderno, a quem a crítica atribuía alcunhas sugestivas demais para serem ignoradas, como *King of Kink* e romântico perverso.

⁶ LACAN, J. (1972-1973). *Seminário, livro 20*: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, pp. 124-125.

E foi a partir desses epítetos que uma nova pergunta se impôs à pesquisa: o que a fotografia de Newton, recebida sob tantos protestos, poderia nos ensinar sobre o mistério que subjaz à própria fruição estética?

O que nos leva à quarta e última Parte do presente trabalho. Aqui, nosso ponto de partida é a teoria da fruição estética presente na obra de Freud, cujos elementos estão muito bem estabelecidos em pelo menos três textos: *Personagens psicopáticos no palco*, de 1905; *O poeta e o fantasiar*, de 1908; e *Um estudo autobiográfico*, de 1925. Esses trabalhos colocam a ênfase no papel desempenhado pela fantasia inconsciente: seja no que diz respeito à própria criação artística, seja no que se refere à fruição estética de objetos concebidos para este fim - efetivamente o objeto desta pesquisa. De acordo com Freud, a arte é capaz de capturar o espectador pela comoção de sua fantasia inconsciente, levando-o a gozar de suas fantasias sem censura e sem vergonha: uma ligeira narcose, quase um apoio no qual o sujeito pode descansar um pouco do pesado fardo que carrega nas camadas mais herméticas de sua fantasia.

Ora, esse não parece ser o caso de uma fotografia como a de Newton, singular em sua capacidade de tornar irresistível ao olhar aquilo que, de outra forma, seria insuportável aos olhos. Frequentemente, sua fotografia se comporta como um veículo para que o sujeito goze de suas fantasias, e permaneça ali até o limite da censura e da vergonha.

Mas como isso é possível?

Em cada um dos quatro Capítulos que concluem o presente trabalho, o objetivo é demonstrar, de maneira progressiva, a seguinte proposição teórica: a fotografia de Newton reúne os elementos para pensar uma estética que captura o sujeito através da comoção de sua fantasia, mas que não o exime de seus custos de produção; e, se não seria o caso de considerá-la perversa, no sentido psicopatológico do termo, trata-se de uma visada estética que certamente compartilha com a perversão as coordenadas do desejo e um certo enquadramento da pulsão escópica.

O primeiro Capítulo da última Parte finalmente promove um contato mais próximo com a figura de Newton. Ambientado em um texto sobre a dualidade da fotografia (seus polos discursivo e pulsional), o objetivo desse encontro é apresentar duas características que davam o tom da relação de Newton com o ofício pelo qual ele se decidiu ainda na adolescência. De um lado, sua admiração pelos fotógrafos da imprensa, especialmente os *paparazzi*, em cujo trabalho ele via muitos méritos que reconhecia como seus; de outro, a maneira pela qual ele ignorava solenemente as expectativas inibitórias do mundo da arte, de quem esperava apenas que soletrassem seu nome corretamente.

No Capítulo seguinte, o objetivo é averiguar as consequências estéticas dessa atitude. Newton não demonstrava muito interesse pelos aspectos de seu trabalho alheios ao seu controle, como as interpretações e mensagens que qualquer fotografia suscita e faz circular. Nesse sentido, os muitos temas que ele frequentou não eram um fim em si mesmo; ao contrário, eles estavam submetidos àquilo que, de acordo com o próprio Newton, era o fundamental de sua fotografia: a busca por novas relações de tensão visual.

Ora, Gilles Deleuze também dizia, já no final de sua obra, que o essencial de uma imagem reside em sua tensão interna. De modo semelhante, Lacan aventava a possibilidade de que há imagens que são eroticopropedeuticas, isto é, imagens de uma erótica propriamente dita, capazes de tornar sensível o que ele chamava de jorro intermitente da força sexual. É difícil imaginar uma definição mais apropriada do que a expressão cogitada por Lacan; entretanto, há pelo menos mais duas maneiras de compreender a tensão que Newton reproduz nos olhos de quem se deixa confrontar por sua fotografia.

A primeira delas diz respeito ao dilema proposto por Georges Didi-Huberman, que chama a atenção para a dificuldade que a teoria tem de acomodar a impureza constitutiva da imagem à pureza apodítica das ideias - como se ela, a imagem, não tivesse qualquer relação com a participação sorrateira do olho naquilo que ele viu, mas precisou esquecer. Esse dilema, por sua vez, evoca os termos (mais uma vez opostos entre si) do verdadeiro programa de estudos que encontramos no *Seminário 16*. Nesse que talvez seja seu último esforço sistemático em torno do *objeto a* olhar, Lacan propõe que artistas e perversos dividam a mesa em torno da afinidade entre a pulsão escópica e o desejo. Ou seja, ele estabelece umnexo entre a perversão e a arte mediado pelo olhar, e sua inquietante capacidade de estar a serviço do horror e da beleza: tensão desde a qual situamos teoricamente o que está em jogo em uma fotografia tão fascinante e perturbadora como a de Newton.

O passo seguinte é dado em “*Dr. Phantasme*”, o penúltimo Capítulo do trabalho; seu título sugestivo, retirado de uma expressão chistosa que nomeia um dos livros de Newton, indica a função que ele ocupa em nossa pesquisa: articular os três elementos presentes no efeito da fruição estética descrito por Freud (fantasia, censura e vergonha).

Encontramos uma saída para essa questão em uma passagem do *Seminário 9*, em que Lacan se dedica ao movimento de torção que, encadeando as dimensões do permitido e do proibido, dá a forma do desejo. É um assunto complexo, cuja abordagem exige algum recurso à lógica e à

topologia, e principalmente ao uso que Lacan faz da categoria de transgressão, fundamental para compreender de que maneira a lei e o desejo estão relacionados entre si.

Ao final de um longo percurso teórico, reunimos elementos para afirmar o estatuto conceitual de um tipo de imagem que é capaz de tirar proveito da própria torção da fantasia - e que, ao comovê-la nesses termos, promove o desejo desde um limite em que é impossível diferenciá-lo de seu avesso, da lei que o enforma. Nesse caso, em relação ao qual a fotografia de Newton é exemplar, o que interessa não é a dimensão transgressiva de uma imagem (no sentido corrente, mais adjetivante ou discursivo do termo), e sim a sua capacidade de tornar sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui, surpreendendo o espectador em um limite do qual ele só se dá conta depois de tê-lo ultrapassado: gozar com nossas fantasias, como diz Freud, mas além da censura - e, portanto, com vergonha.

Surpreendido, isto é, pego de surpresa: descoberto, apanhado no momento em que, às escondidas, fazia algo que preferiria manter assim. O que, finalmente, nos leva à seguinte questão, da qual nos ocupamos no capítulo que encerra esta pesquisa: em que medida o prazer tornado explícito pela gargalhada ajuda a esclarecer o gozo mais furtivo e discreto promovido pela satisfação estética?

Lacan explica que, longe de ser um acidente no caminho que levou Freud a discernir as formações do inconsciente, a surpresa responde pelo que há de fundamental no caráter acidental dessas formações e que, nesse sentido, ela é consubstancial ao que acontece com o próprio desejo. Ainda no *Seminário 5*, ele lembra que, aos olhos de Freud, a surpresa é necessária à emergência do chiste; em linhas gerais, seu efeito é a resultante da articulação entre dois termos, cujo objetivo é ludibriar o ouvinte, deturpar seu consentimento, conquistar sorratamente sua participação em um enredo que, de outra forma, ele recusaria. Ou seja, o chiste se encarrega, ele mesmo, de um breve cancelamento das forças de defesa sem o qual os envolvidos dificilmente se entregariam à liberalidade do prazer provocado pelo conteúdo violento, sexual ou escatológico que o chiste (ou a piada, em sentido amplo) geralmente veicula. No final das contas, o sujeito ri, mas sem saber exatamente do quê.

E aqui está o detalhe fundamental, contido no advérbio que incide sobre a ação de saber, e no qual reside toda a diferença da estética essencialmente perversa cujos fundamentos teóricos esta pesquisa se esforça em discernir. Por mais que o sujeito não se dê conta do conteúdo que corre por baixo do objeto, artístico ou chistoso, ao qual ele adere em busca de satisfação, ele não pode se

dizer inocente em relação aos seus efeitos de prazer: e é este círculo, como sustentamos em nosso trabalho, que a fotografia de Newton leva o sujeito a completar.

Fascinante e traiçoeira como um chiste, a fotografia de Newton não se contenta em reproduzir uma cena caracterizada pelo fetichismo ou pelo exibicionismo; em sua busca por novas relações de tensão visual, ele é capaz de engendrará-los no sujeito, produzindo, no limite, uma espécie de conformidade entre o prazer propriamente estético e o gozo escópico em sua origem. Enfim, a fotografia de Newton reúne as condições para pensar em um efeito estético cuja fruição se completa no instante em que o sujeito, indeciso entre as seduções da forma e as do conteúdo, encontra-se, ele mesmo, exposto na própria fantasia, surpreendido em uma fronteira da qual ele só se dá conta depois de tê-la atravessado.

Pois bem: se é possível afirmar a existência de uma certa visada estética que compartilha com a perversão as coordenadas do desejo (e que talvez tenha entre seus representantes alguém como Julião Sarmiento ou Jean Cocteau), o que poderíamos dizer sobre a própria criação artística? Em outras palavras, como situar o que se passa entre as fantasias neurótica e perversa e o efeito de uma abertura sublimatória? Depois de passar tanto tempo em contato com a fotografia de Newton, aproveitamos o tom ensaístico que convém à conclusão de uma tese para encaminhar algumas reflexões nesse sentido.

Ao final deste trabalho, esperamos ter sucesso em sublinhar a importância da teoria estética de Freud e, junto com ela, a ênfase que ele coloca no papel desempenhado pela fantasia inconsciente, um dos pontos mais estáveis em meio às dificuldades que acompanham parte da literatura psicanalítica sobre a arte. Além disso, esperamos ter demonstrado o quanto uma pesquisa em psicanálise pode se beneficiar da fotografia de moda e, em particular, da obra de Helmut Newton: uma belíssima janela que circunscreve o mistério que se forma em torno do enigma do sexo.

PARTE I - SUPERMERCADO DO VISÍVEL

Quanto à beleza da Natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna. A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto.

Sigmund Freud, *Sobre a transitoriedade*.

Fotografia de moda é um objeto inusitado. Pelo menos é isso que escuto, de colegas brasileiros e estrangeiros, mais ou menos experientes na lida, sempre que os resultados parciais dessa pesquisa trocam de mãos (em conferências, artigos ou informalmente). É curioso que seja assim, pois estamos falando de publicações como *Vogue*, *Elle* e *Harper's Bazaar*, verdadeiros impérios da imagem que, espalhando seus editoriais, capas e modelos pelos quatro cantos do mundo, ajudaram a construir boa parte das referências discursivas (estéticas e sociais, por exemplo) mais familiares aos nossos olhos e sensibilidade. Além disso, estamos falando de alguns dos mais emblemáticos fotógrafos do século XX, como Richard Avedon, Irving Penn, David Bailey, Guy Bourdin, Lee Miller e Helmut Newton, isso para não mencionar artistas mais contemporâneos, tão influentes quanto seus predecessores, como David LaChapelle, Mario Testino, Annie Leibovitz e Ellen von Unwerth.

Mas, por mais inusitado que pareça, não há muitos trabalhos sobre o assunto. A última pesquisa sistemática que fizemos sobre o tema retornou poucos resultados, entre os quais o clássico livro de Frédéric Monneyron⁷, uma referência incontornável, além dos manuais de história da fotografia de moda escritos por Nancy Hall Duncan⁸, Concha Quirós⁹, Claudio Marra¹⁰ e Martin Harrison¹¹. É claro que a importância da fotografia surge, aqui e ali, em alguns trabalhos dedicados

⁷ MONNEYRON, F. *La photographie de mode: Un art souverain*. Paris: PUF, 2010.

⁸ HALL-DUNCAN, N. *History of fashion photography*. New York: Alpine Book, 1979.

⁹ QUIRÓS, C. C. *Historia de la fotografía de moda: Aproximación estética y unas nuevas imágenes*. Madrid, [s.n.], 1993, 2v.

¹⁰ MARRA, C. *Nas sombras de um sonho: História e linguagens da fotografia de moda*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

¹¹ HARRISON, M. *Appearances: fashion photography since 1945*. New York: Rizzoli, 1991.

à moda, como nos excelentes *Fashion at the edge*, de Caroline Evans¹², e *Couture Cultures*, de Nancy J. Troy¹³; contudo, ainda que nossa pesquisa bibliográfica não pretenda ser conclusiva¹⁴, a situação não parece muito diferente no mundo universitário.

Depois de sucessivas buscas, encontramos apenas três teses de doutorado que mereceram atenção: os trabalhos de Paul Jobling¹⁵ e Najva Esfahani¹⁶, além do sugestivo *Lacan and an encounter with fashion*, de Alison Bancroft¹⁷, o único trabalho acadêmico do gênero que conseguimos localizar. A coisa só muda de figura quando, nesta biblioteca imaginária, entramos na seção dedicada aos mestres da fotografia de moda, aparentemente um lucrativo segmento do mercado editorial. Dominique Baqué¹⁸, José Alvarez¹⁹ e Paul Ardenne²⁰ consagraram estudos de fôlego à vida e ao trabalho de Helmut Newton, o fotógrafo em cuja obra ambientamos nossas reflexões; ele, por sua vez, à semelhança de seus pares, publicou dezenas de livros²¹, geralmente acompanhados de instrutivos comentários críticos e demais textos de apresentação.

Pois bem: se a fotografia de moda ainda reclama seu lugar de direito nos muitos debates dos quais participa, o mesmo não pode ser dito sobre a moda, alçada à condição de dístico das experiências estética e histórica da modernidade por Charles Baudelaire, e sobre o verdadeiro supermercado do visível que, de acordo com Peter Szendy²², tornou-se a cultura dos nossos dias. A vocação da moda para imagem, ou vice-e-versa, constitui o fundamental da análise que

¹² EVANS, C. *Fashion at the edge: Spectacle, modernism & deathliness*. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

¹³ TROY, N. J. *Couture Cultures: A study in modern art and fashion*. Cambridge: MIT Press, 2003.

¹⁴ Esse comentário bibliográfico seguirá adiante ao longo dos Capítulos 1 e 2.

¹⁵ JOBLING, P. *Fashion figures. Word and image in contemporary fashion photography*. (Ph.D.). Coventry: University of Warwick, 1998.

¹⁶ ESFAHANI, N. *La muse: théâtre et théâtralité dans la photographie de mode*. (Thèse de doctorat). Paris: Université Paris Descartes, 2013.

¹⁷ BANCROFT, A. *Jacques Lacan and an encounter with fashion*. (Ph.D.). London: Queen Mary University of London, 2010.

¹⁸ BAQUÉ, D. *Helmut Newton. Magnifier le désastre*. Paris: Éditions du regard, 2019.

¹⁹ ALVAREZ, J. *Helmut & June. Portraits croisés*. Paris: Grasset, 2020.

²⁰ ARDENNE, P. *Newton, le masculin photographique*. Paris: Louison, 2022.

²¹ Uma lista com os livros publicados por Newton pode ser vista em: <https://helmut-newton-foundation.org/en/helmut-newton/>. Acesso em: 20 ago 2022.

²² SZENDY, P. *The supermarket of the visible. Towards a general economy of images*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2019.

apresentamos na primeira Parte desta pesquisa, organizada em torno de uma pergunta bem simples: que lugar para a fotografia de moda?

Encontramos algumas respostas, ou melhor, algumas formas de endereçar essa questão. Nada do que vai nas linhas abaixo deve ser visto como conclusivo, e sim como um esforço de aproximação, de caráter introdutório, ao estatuto conceitual da fotografia de moda, uma imagem cujo volume de produção, alcance circulatório e riqueza iconográfica só são comparáveis ao fascínio que a moda exerce sobre a subjetividade de nossa época.

O recurso à análise que Hal Foster empreende da arte contemporânea, por exemplo, só caminhou em direção à abertura da possibilidade de pensar as relações entre a fotografia de David LaChapelle e certa leitura da Pop Art sob a seguinte condição, tão restritiva quanto necessária: tratar o amplo cabedal teórico mobilizado pelo autor como um veículo, mais ou menos difundido pelo interesse na matéria, e não como um ponto de chegada. Caso contrário, ele se tornaria um fim em si mesmo em um texto cujo objeto é a fotografia de outro artista, Helmut Newton, e cujo objetivo, como dissemos na Introdução deste trabalho, é avançar no entendimento da relação entre a pulsão escópica, o desejo e a fantasia que o sustenta.

O mesmo raciocínio se aplica à ideia, cogitada ao fim do segundo Capítulo, de que as categorias lacanianas de real, semblante e discurso, se minimamente cotejadas aos trabalhos de Slavoj Žižek, Alain Badiou e Giorgio Agamben, podem servir de referência para circunscrever o uso que a fotografia de moda²³ faz de uma certa tradição iconográfica que, de acordo com Foster, não cessa de arder nas mãos de muitos artistas dos quais ele se ocupa.

Mas, diante de um objeto inusitado como a fotografia de moda, era preciso assumir determinados riscos, e, enfim, começar de algum lugar. Há bons motivos para crer que, nesse caso, o lugar da fotografia de moda é o de uma imagem que, levada pelas correntezas do traumático e interminável século XX, comporta-se como um aluvião para onde escorre boa parte da experiência moderna e de seus restos.

²³ No caso, Helmut Newton e David LaChapelle.

1 A FOTOGRAFIA E A MODA

Não é fácil orientar-se no cipoal de leituras sobre a construção do sujeito e do mundo moderno e sua desconstrução (ou paroxismo) na Pós-Modernidade (Hipermodernidade, etc.)²⁴ - debate, aliás, que ocupou parte não desprezível da produção psicanalítica nos últimos anos.²⁵ A esse respeito, Fredric Jameson apresenta, de maneira didática, uma imagem aérea do contexto que costuma animar esse tipo de discussão. Apesar de seus variados usos e definições, o pós-modernismo é um conceito descritivo

[...] cuja função é correlacionar a emergência de novas características formais na cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica - a qual costuma ser eufemisticamente chamada de modernização, pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade da mídia e do espetáculo, ou capitalismo multinacional. Esse novo momento do capitalismo pode ser datado do *boom* dos EUA no pós-guerra, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, ou, na França, do estabelecimento da Terceira República, em 1958. Os anos 1960 são em, vários aspectos, a chave transicional do período, um período no qual a nova ordem internacional (neocolonialismo, as revoluções verde e tecnológica) é, ao mesmo tempo, arranjada, varrida e balanceada por suas próprias contradições internas e resistências externas.²⁶

É um assunto complexo, cuja abordagem exige a mobilização de amplo repertório teórico e que, em resumidas contas, gira em torno da seguinte questão: os elementos sobre os quais foram construídos o mundo que identificamos como moderno foram substituídos ou ainda estão aí, em circulação, dando voltas em uma centrífuga? Isso que, grosso modo, chamamos de cultura contemporânea é produto de uma aceleração, do paroxismo desses elementos, ou o efeito de sua superação?

²⁴ Ver, entre outras obras de referência: TURNER, B. S. (Org.). *Theories of Modernity and Postmodernity*. Londres: Sage, 1990.

²⁵ No Brasil, esse tema circulou sobretudo a partir das contribuições de Joel Birman, além das incontáveis coletâneas organizadas em torno das novas formas de subjetivação na contemporaneidade. Nesse sentido, o livro de Dany-Robert Dufour, publicado no Brasil em 2005, é uma das melhores obras introdutórias que eu conheço. Ver, respectivamente: BIRMAN, J. *O Sujeito na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014; BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999; BIRMAN, J. "Soberania, crueldade e servidão: Mal-estar, subjetividade e projetos identitários na modernidade". In: PINHEIRO, T. (Org.) *Psicanálise e formas de subjetivação contemporâneas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2003, pp. 11-26; FIGUEIREDO, L. C. (Org.). *Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo, Escuta, 2008; DUFOUR, D.-R. *Arte de Reduzir Cabeças: Sobre a Nova Servidão na Sociedade Ultraliberal*. São Paulo: Cia de Freud, 2005.

²⁶ JAMESON, F. "Postmodernism and Consumer Society". In: FOSTER, H. (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1987, pp. 111-125, p. 113.

Seja qual for o caso, estamos referidos à modernidade e, nesse contexto, um dos pontos mais interessantes é aquele levantado por Gilles Lipovetsky em seu *O império do efêmero*. Para o filósofo francês, o feérico das aparências, do efêmero e da sedução, antes restrito ao universo do luxo, traduz-se hoje numa lógica-moda que é a lógica mesma da vida social e cultural do nosso tempo. A nosso ver, o grande mérito do trabalho de Lipovetsky é analisar a moda no quadro mais amplo da modernidade, cumprindo, por assim dizer, o programa de Baudelaire, de há muito frequentado, com variados interesses, por intelectuais como Habermas, Simmel e Benjamin.

Para Jean Baudrillard, por exemplo,

não há moda a não ser no quadro da modernidade [...]. Ao que parece, a modernidade instala simultaneamente o tempo linear, o do progresso técnico, da produção e da história, e um tempo cíclico, o da moda. Contradição aparente, porque na verdade a modernidade nunca é ruptura radical. A tradição não é mais a premência do antigo sobre o novo: ela não conhece nem um nem outro — é a modernidade que inventa os dois ao mesmo tempo, subitamente, ela é sempre, de modo simultâneo, o neo e o retrô, moderna e anacrônica. Dialética da ruptura, ela se torna muito rapidamente dinâmica do amálgama e da reciclagem [...]. A modernidade não é a transmutação de todos os valores; ela é a comutação de todos os valores, é a sua combinatória e a sua ambiguidade. A modernidade é um código e a moda, seu emblema.²⁷

Com efeito, a moda não pode ser reduzida “ao domínio das futilidades”²⁸; antes, designa “uma lógica e uma temporalidade social de conjunto”²⁹ que, “reestruturando de ponta a ponta tanto a produção quanto a circulação dos objetos e da cultura sob o jugo da sedução, do efêmero, da diferenciação marginal [...], transformou a economia da relação inter-humana, generalizou um novo tipo de encontro e de relação entre os átomos sociais.”³⁰

Assim, o sujeito tornou-se “um centro decisório permanente”, aberto e “móvel através do caleidoscópio da mercadoria”³¹, processo que, para além dos efeitos culturais e sociais esperados, “assinala a fase terminal do estado social democrático”³² e “faz passar o econômico para

²⁷ BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 115.

²⁸ LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 310.

²⁹ *Ibid.* pp. 310-11.

³⁰ *Ibid.* p. 310.

³¹ *Ibid.* p. 204.

³² *Ibid.* p. 310. Quanto ao que chama de fase terminal do estado social democrático, Lipovetsky esclarece que “não se trata de pretender — hipótese absurda — que o processo frívolo anexe inteiramente a vida das ideias e que as reviravoltas ideológicas sejam comandadas por uma lógica de renovação gratuita. Trata-se de mostrar que ele consegue

a órbita da moda.”³³ Para Lipovetsky, “todas as indústrias se esforçam em copiar os modelos dos grandes costureiros”, os quais, no curso do século XX, tornaram-se a “chave do comércio moderno”. Os “princípios inaugurados pela Alta Costura”, conclui o autor, “não são mais apanágio do luxo do vestuário, são o próprio núcleo da indústria de consumo”, agora “reorganizada pela sedução e pelo desuso acelerado.”³⁴ Enfim, a cultura de massa, “sem rastro, sem futuro, sem prolongamento subjetivo importante, é feita para existir no presente vivo [...], repercute no aqui e agora, sua temporalidade dominante é aquela mesma que governa a moda³⁵”.

Pois bem, se tudo isso é verdade, o que fez com que, “no filme acelerado da história moderna”³⁶, a moda passasse de “um efeito estético, um acessório decorativo da vida” à “sua pedra angular”³⁷

Em resumidas contas, a coisa se explica pelo fato de que a moda vive nas propriedades de sua fotografia. Em *Nas sombras de um sonho*, Claudio Marra demonstrou como a fotografia de moda cumpriu um papel muito mais importante do que simplesmente o de documentar ou comunicar a moda. Segundo ele, a alta-costura daquela Europa *Fin de siècle*, condensada simbolicamente na figura de Charles Worth, só deixou as *Maisons* e os círculos restritos de sua elite e tornou-se ela própria uma cultura-moda pela intervenção estética da fotografia no campo da moda, com o qual a roupa mantém a “mesma relação que tem um fóssil com a vida complexa de uma época pré-histórica.”³⁸

É a totalidade do ato, o corpo-vestido, o que distingue o campo da moda de um simples inventário de cores, tecidos e cortes; assim, conclui Marra: “O corpo recuperado pela fotografia

imiscuir-se até nas esferas que, a priori, são mais refratárias aos movimentos da moda. Não vivemos o fim das ideologias, é chegado o tempo de sua reciclagem na órbita da moda”. LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*, op.cit., p. 278.

³³ LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*, op.cit., p. 184.

³⁴ Ibid. p. 184.

³⁵ Ibid. p. 244.

³⁶ LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*, op.cit., p. 21.

³⁷ Ibid. p. 13.

³⁸ RUSCONE, A. G. “Moda”. *Annitrenta*. Milão: Mazzota, 1982, p. 244 apud MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., p. 61.

[de moda] é um corpo falante”³⁹ - o mesmo, poderíamos acrescentar, que a psicanálise fez retornar do exílio cartesiano.⁴⁰

Em fins do século XIX, primeiro na revista parisiense *La mode pratique*, a fotogravura tornou possível “o surgimento de um sistema de mudança do gosto, tecnicamente fundado sobre a possibilidade de materializar” as paixões despertadas pela moda, e de torná-las acessíveis, “estabelecendo, ao mesmo tempo, as condições para sua contínua e cada vez mais rápida substituição.” Marra é categórico ao afirmar que a fotografia de moda “passou a existir no último decênio do século XIX, quando o surgimento do procedimento de fotogravura permitiu imprimir sobre uma mesma página foto e texto.”⁴¹

É claro que o problema das origens ainda é objeto de alguma polêmica historiográfica, especialmente quando se trata de avaliar o alcance dos célebres álbuns da Condessa de Castiglione⁴², amiúde apontados como o primeiro evento da fotografia de moda; contudo, o essencial reside no fato de que, antes da introdução da fotogravura nas revistas de moda, algumas publicações até apresentavam “um pequeno arsenal de imagens, mas tratava-se de produtos necessariamente exclusivos, preciosos e de pouca difusão.”⁴³ Ao introduzir “a fotografia na indústria cultural”, a fotogravura transferiu para “uma dimensão ampliada, de massa, aquelas possibilidades que a fotografia exercia em pequena escala nas práticas cotidianas”, sem dúvida um “dispositivo operacional indispensável para o desenvolvimento da moda.”⁴⁴

³⁹ MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., p. 64.

⁴⁰ ALBERTI, S.; RIBEIRO, M. A. C (Org.). *Retorno do exílio: o corpo entre a psicanálise e a ciência*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.

⁴¹ MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., p. 69.

⁴² Virginia Oldoini (1837-1899) foi uma aristocrata e, segundo consta, agente secreta italiana; amante de Napoleão III, ela teve papel fundamental na unificação de seu país de origem, em 1870. Nos anos 1860, Pierre-Louis Pierson eternizou a Condessa em álbuns que são apontados como o evento inaugural da fotografia de moda.

⁴³ MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., p. 69. Conheço apenas três manuais de história da fotografia de moda: QUIRÓS, C. C. *Historia de la fotografía de moda*, op. cit.; HALL-DUNCAN, N. *History of fashion photography*, op. cit.; HARRISON, M. *Appearances*, op. cit.

⁴⁴ MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*: op. cit., p. 72. Argumento semelhante é desenvolvido em: LEHMANN, U. “Fashion photography”. In: LEHMANN, U. & MORGAN, J. (Org.). *Chic Clicks: creativity and commerce in contemporary fashion photography*. Boston: Institute of Contemporary Art, 2002, pp. 12-18.

1.1 A imagem como índice

Ora, não estamos muito longe de alguns trabalhos clássicos que, de Walter Benjamin à Roland Barthes ou Michel Foucault, nos colocam em uma das pistas mais seguras entre as tantas disponíveis no arrazoado a que nos referimos na abertura do texto: o *Visual Studies*⁴⁵ de tradição anglo-americana e seu propósito de seguir os rastros da cultura de um século cuja história parece ser a do eclipse da palavra pela imagem.

Ulpiano Bezerra de Menezes, que ofereceu ao leitor brasileiro um levantamento quase exaustivo sobre o tema, parece reduzi-lo a seus termos essenciais:

Na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade.⁴⁶

Em termos mais epistemológicos, o *Visual Studies* assinala, no campo das ciências humanas, aquilo que, desde Fredric Jameson⁴⁷, ficou conhecido como *Iconic (Pictorial) Turn*, na sequência do *Linguistic Turn*, expressão popularizada pela célebre coletânea organizada por Richard Rorty.⁴⁸ Ou seja, à medida que os regimes de visualidade insistem em rejeitar uma

⁴⁵ O livro de Margaret Dikovitskaya pretende ser um guia definitivo para o estudo da Cultura Visual: apresenta um ensaio bibliográfico sobre o assunto exaustivo à época de sua publicação; uma genealogia dos objetos ao alcance do *Visual Studies*; uma discussão metodológica sobre as relações entre *Visual Studies*, Estudos Culturais e História da Arte; um levantamento do estado das artes do *Visual Studies* nas Universidades americanas no que diz respeito à pesquisa e ao ensino; 17 entrevistas com os principais teóricos do assunto. Já o livro organizado por Claire Pajaczkowska e Ivan Ward reúne uma série de artigos sobre psicanálise e cultura visual; na primeira parte, apresenta o que a psicanálise entende por vergonha; na segunda, integra essa discussão ao quadro mais amplos dos estudos sobre *Visual Culture*. Cf., respectivamente: DIKOVITSKAYA, M. *Visual Culture: The study of the visual after the cultural turn*. Cambridge: MIT Press, 2006; PAJACZKOWSKA, C. & WARD, I. (Org.) *Shame and Sexuality: Psychoanalysis and Visual Culture*. New York: Routledge, 2008. Sobre a importância de Michel Foucault, Roland Barthes e (principalmente) Walter Benjamin para os estudos de cultura visual, ver: EVANS, J. & HALL, S. (Org.). *Visual Culture: the reader*. London: Sage Publications, 1999; ELKINS, J. et. al. (Org.) *Theorizing Visual Studies: writing through the discipline*. New York: Routledge, 2013. Para uma aplicação mais geral dos estudos de cultura visual, ver: SMITH, M. *Visual Culture Studies*. London: SAGE Publications, 2008; MIRZOEFF, N. *Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 1998.

⁴⁶ MENEZES, U. P. “Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003, p. 23.

⁴⁷ JAMESON, F. “Transformations of the image in post-modernity”. In: JAMESON, F. *The cultural turn. Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998, pp. 93-195.

⁴⁸ RORTY, R. (Org.). *The linguistic turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

abordagem baseada “em termos inteiramente linguísticos”, a imagem vem “demandando seu próprio e exclusivo modelo de análise.” No entanto, trata-se mais de ressignificar o arsenal linguístico e discursivo em termos pictóricos e figurativos do que descartá-los, de modo que, no âmbito dos estudos de cultura visual, “ver textos” e “ler imagens” são expressões “quiasmicamente entrelaçadas.”⁴⁹

Marie-Claire Hook-Demarle, por exemplo, fala em uma febre de ler que havia tomado conta das mulheres alemãs do final do século XIX, as quais, quando desobrigadas das tarefas domésticas, gozavam do recém-adquirido direito à privacidade⁵⁰ lendo desde as *Silly Novels by Lady Novelists* às grandes personagens femininas de Stendhal ou Gustave Flaubert, passando pelas novidades que as revistas de moda faziam chegar aos escrínios e alcovas daquela Europa vitoriana.⁵¹

E aqui reconhecemos a história de alguém como Emma Bovary. Ela que, ainda noviça, era dada a inventar pecadinhos só “para ficar mais tempo ali ajoelhada na penumbra, de mãos juntas, o rosto colado à grade, escutando o sussurro da voz do padre.” É que “as comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de consórcio eterno, que amiúde aparecem nos sermões, suscitavam-lhe no íntimo da alma as mais inesperadas doçuras.”⁵² Também no convento, Emma folheava, em segredo, revistas fartas de “retratos anônimos de *ladies* inglesas de cabelos louros soltos”, ou publicações em que “figuravam jovens mancebos que, por trás da balaustrada de um balcão, apertavam nos braços donzelas de vestido branco.”⁵³

Até se casar com Charles Bovary, ao lado de quem passou a levar uma “vida fria como um sótão no inverno.”⁵⁴ Não demorou para que a conversa do marido, “sem graça como uma calçada”⁵⁵, fizesse arder em Emma o desejo clandestino pelos “grandes relâmpagos e

⁴⁹ JAY, M. “Vision in context: reflections and refractions”. In: BRENNAN, T. & JAY, M. (Org.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996, pp. 1-14, p. 3

⁵⁰ SMITH, R. “Self-Reflection and the Self”. In: PORTER, R. (Org.). *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. New York: Routledge, 1996, pp. 49-61.

⁵¹ HOOK-DEMARLE, M.-C. “Leer y escribir en Alemania”. In: DUBY, G. & PERROT, M. (Org.). *Historia de las mujeres en Occidente*. 4 v. Madrid: Taurus, 1993, v. 4. (El siglo XIX), pp. 159-182.

⁵² FLAUBERT, G (1857). *Madame Bovary*. [La Bibliothèque électronique du Québec]. Paris: Librairie de France, 1929, pp. 75-76.

⁵³ *Ibid.* p. 42.

⁵⁴ *Ibid.* p. 45.

⁵⁵ *Ibid.* p. 43.

fulgurações”⁵⁶ do amor, conduzindo-a aos braços proibidos de Leon e Rodolphe, a quem, já no fim da história, recorre na esperança de honrar a dívida acumulada junto à loja de novidades do Senhor Lheureux - ou *L'heureux*, o credor, como observa Betty Milan.⁵⁷

Com uma personagem tão concreta, dilacerante e em dia com o ar que se respirava na época, Flaubert ajuda a preencher a figura que a teoria busca delinear. Do mesmo modo que o “século XIX foi classicamente representado pelo jornal e pelo romance”, esta “cultura disjunta e fragmentada que nós chamamos pós-modernismo é melhor imaginada e entendida visualmente”⁵⁸; com efeito, não deve ter sido irrelevante o impacto causado não só pela introdução em larga escala da fotografia nas revistas de moda (em substituição às ilustrações artesanais de outrora) como também desse novo hábito de folhear revistas ao invés ler livros e contar histórias.

A cultura contemporânea, ao contrário daquela cultura da palavra, é a cultura da imagem, da tendência, segundo Nicholas Mirzoeff, de visualizar até as coisas que “não são visuais em si mesmas.”⁵⁹ Não por acaso, assinala Fredric Jameson, o “sintoma primordial do pós-modernismo é um colapso esquizofrênico da linguagem e da temporalidade que provoca um investimento compensador na imagem e no instante”⁶⁰ E, “quanto mais efêmera é uma época”, esclarece Benjamin, “tanto mais ela se orienta na moda.”⁶¹

1.2 Um índice para a imagem

Em 1863 Baudelaire já dizia que “esse algo ao qual se permitirá chamar de Modernidade”, na falta de “melhor palavra para exprimir a ideia em questão”, é justamente o “transitório, o efêmero, o contingente, a metade da arte, cuja a outra metade é o eterno e o imutável”; trata-se “de

⁵⁶ FLAUBERT, G (1857). *Madame Bovary*, op. cit., p. 77.

⁵⁷ MILAN, B. “Madame Bovary somos nós (e não somos) nós”. *Revista Bravo*, Jan. 2008, n.p. Disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/madame-bovary-somos-nos-e-nao-somos-nos/>. Acesso em: 6 jan 2021.

⁵⁸ MIRZOEFF, N. “What is visual culture”. In: MIRZOEFF, N. *Visual Culture Reader*, op. cit., p. 5.

⁵⁹ MIRZOEFF, N. *An introduction to visual culture*. London & New York: Routledge, 1999, p. 4.

⁶⁰ JAMESON, F. “Periodizing the 60s.” *Social Text*, No. 9/10, 1984, pp. 178–209 apud FOSTER, H. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 156. No Brasil, o artigo de Jameson citado no corpo do texto foi publicado em: JAMESON, F. “Periodizando os anos 1960”. In: HOLLANDA, H. B (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 81-126.

⁶¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 118.

tirar da moda”, por exemplo, “o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.”⁶² Em outras palavras, “o transitório é o que constitui a obra como moderna e, ao mesmo tempo, o que lhe assegura a possibilidade de tornar-se eterna”⁶³; e, nesse sentido, é impossível não lembrar que já há bastante tempo Freud havia notado que a transitoriedade, isto é, a limitação, no tempo, “da possibilidade de uma fruição”, é uma das condições da experiência do belo.⁶⁴

Daí o conhecido argumento de Habermas segundo o qual as experiências estética e histórica do moderno esclarecem-se mutuamente⁶⁵, na medida em que ambas põem em jogo “um senso de atualidade que estabelece seus parâmetros (ao invés de tomá-los de outra época) e que é consciente de sua historicidade, vale dizer transitoriedade.” Assim, “a moda sintetiza, simboliza e concretiza à perfeição esses sentidos, e por essa razão Baudelaire soube elevá-la a elemento fundante da autoconsciência do moderno.”⁶⁶ Uma vez que “entra em cena como se quisesse viver eternamente”, a moda tem o encanto peculiar dos limites: “do começo e do fim simultâneos”, donde retira sua “aparência de imortalidade.”⁶⁷

Em 2006, apareceu a edição inglesa de *Mote: Et Filosofisk Essay*, de Lars Svendsen⁶⁸, livro que, ao analisar e reunir de modo quase exaustivo o tratamento que a moda recebeu de diversos filósofos, sociólogos e literatos, tornou-se uma referência sobre o assunto. Svendsen lembra, por exemplo, que, apesar de não ter sido exatamente um objeto de estudo destes autores, a importância da moda não deixou de ser notada por pensadores como Adam Smith, Immanuel Kant e Wilhelm Hegel; ele também analisa abordagens mais sistemáticas, e já clássicas, como as empreendidas por

⁶² BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade* [organizador: Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

⁶³ GATTI, L. “Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire”. *Kriterion: Revista de Filosofia*. 50 (119), pp. 159-178, p. 164.

⁶⁴ FREUD, S. (1916), “Sobre a transitoriedade”. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 14, p. 317.

⁶⁵ HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 15.

⁶⁶ WAIZBORT, L. “Georg Simmel sobre a moda”. *IARA: Revista de moda, cultura e arte*, São Paulo. 1(1) abril/agosto, 2008, p. 3.

⁶⁷ Ibid. p. 13.

⁶⁸ SVENDSEN, L. *Fashion: A Philosophy*. London: Reaktion Books, 2006.

Georg Simmel⁶⁹, Pierre Bourdieu⁷⁰ e Roland Barthes⁷¹, passando pelas contribuições mais ou menos indiretas de Walter Benjamin⁷² e Jean Baudrillard⁷³, e pelos trabalhos pioneiros de Gabriel de Tarde⁷⁴ e Thorsten Veblen.⁷⁵

Com efeito, “são inúmeras as obras consagradas ao assunto”, desde as “magistrais histórias do vestuário” aos trabalhos sobre “os ofícios e os criadores de moda” ou os “estudos históricos e sociológicos sobre a variação de gostos e de estilos.” No entanto, “tal riqueza bibliográfica [e sobretudo] iconográfica” não esconde o fato de que “a moda não faz furor no mundo intelectual”⁷⁶ - ou pelo menos não fazia tanto furor assim em 1987, ano da primeira edição de *O império do efêmero*.

Ainda que grandes intelectuais tenham se interessado pelo assunto, faz pouco tempo que a Moda passou a fazer parte da rotina dos *scholars*⁷⁷, um terreno que a fotografia de moda também

⁶⁹ SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

⁷⁰ BOURDIEU, P. “Alta costura e alta cultura”. In: BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983; BOURDIEU, P. “O costureiro e sua grife”. In: BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuições para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

⁷¹ BARTHES, R. *El sistema de la moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978; BARTHES, R. “Por uma sociologia do vestuário”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005 ; BARTHES, R. “Dandismo e moda”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda), op. cit.; BARTHES, Roland. “A moda e as ciências humanas”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda), op. cit.; BARTHES, R. “História e sociologia do vestuário”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda), op. cit.; BARTHES, R. “O duelo Chanel-Courreges”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda), op. cit.; BARTHES, R. “Linguagem e vestuário”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda), op. cit.; BARTHES, R. “Neste ano o azul está na moda”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v., v. 3 (Imagem e Moda), op. cit.

⁷² BENJAMIN, W. *Passagens*. op. cit.

⁷³ BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*, op. cit.

⁷⁴ DE TARDE, G. *Les lois de l'imitation*. Paris: Kimé, 1993.

⁷⁵ VEBLEN, T. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1965.

⁷⁶ LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*, op. cit., p. 9.

⁷⁷ Não seria possível cobrir aqui um campo tão vasto (e igualmente promissor) quanto este que, na tradição anglo-americana, convencionou-se chamar de *Fashion Studies*. Ao lado dos Estudos Culturais, “os Estudos de Moda surgiram na última metade do século XX, ainda que suas raízes, de um jeito ou de outro, possam ser encontradas bem antes disso”. Ambos os campos de estudo, esclarece Susan Kaiser, “misturam várias disciplinas das ciências humanas (arte, história da arte, design, artes teatrais, história, literatura), das ciências sociais (antropologia, geografia, sociologia), além de campos interdisciplinares relacionados (estudos de gênero, estudos étnicos)”. A coletânea organizada por Agnes Rocamora e Anneke Smelik apresenta uma ótima amostra do que tem sido investigado no âmbito dos Estudos de Moda: desde a função do véu nas identidades muçulmanas contemporâneas à representação da mulher nas revistas de moda, como também o crescimento dos blogs especializados; das origens da passarela no quadro mais amplo da modernidade às relações entre economia criativa, moda e globalização. *The Fashion History Reader: Global Perspectives*, de Giorgio Riello e Peter McNeil é, entre os que eu conheço, o manual mais completo sobre o assunto. *A moda no século XIX*, tese defendida por Gilda de Mello e Souza no Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, em 1940, é apontado como o primeiro estudo sobre moda desenvolvido em uma universidade brasileira; há

vem ganhando nos últimos anos.⁷⁸ Daí nosso recurso às artes visuais (e à Julião Sarmento, em particular) a propósito de construir um texto que, da psicanálise à arte contemporânea, abrigue uma reflexão sobre a fotografia de moda, essa centenária que aos poucos vem reclamando seus méritos tanto no interior dos debates sobre a pós-modernidade (na tradição anglo-saxônica do *Visual Studies*⁷⁹, por exemplo) quanto nas galerias e na recepção erudita da arte.⁸⁰

ainda o registro, no setor de Obras Raras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de *Da mulher — Proporções, beleza, deformação, higiene e moda, higiene e sport* (1926), da lavra de Virgílio Maurício da Rocha. No entanto, os estudos sobre moda só começaram a fazer parte da rotina acadêmica brasileira a partir dos anos 1980. O trabalho de Gilda de Mello e Souza, por exemplo, teve de esperar até 1987 para receber a devida atenção editorial; publicado sob o título *O espírito das roupas: A moda no século XIX*, é adotado em quase todos os cursos universitários de moda do país. Cf., respectivamente: KAISER, S. B. *Fashion and Cultural Studies*. London & New York: Berg, 2012, p. 8; ROCAMORA, A.; SMELIK, A. (Org.). *Thinking through Fashion: A guide to key theorists*. London: I.B. Tauris, 2015; AIELLO, G.; McNEIL, P. (Org.). *The Fashion History Reader: Global Perspectives*. London: Routledge, 2010; BONADIO, M.C. “A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil”. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, v. 3, p. 50-146, 2010, Maxime: p. 54; MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas: A moda no século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁷⁸ Um exemplo dessa dinâmica pode ser visto na coletânea *Fashion as Photograph: viewing and reviewing images of fashion*, organizada por Eugénie Shinkle. As teses de Alison Bancroft e Paul Jobling foram imprescindíveis para que, com o tempo, eu pudesse dar forma de texto às inquietações que venho colhendo nos últimos anos; nesse sentido, foi de igual valia o contato, ainda que parcial, que tive com a tese de Najva Esfahani, orientada por Michel Maffesoli, um dos grandes teóricos contemporâneos da pós-modernidade. Cf., respectivamente: SHINKLE, E. (Org.) *Fashion as Photograph: viewing and reviewing images of fashion*. London: I.B. Tauris & Co Ltd., 2008; BANCROFT, A. *Jacques Lacan and an encounter with fashion*, op. cit.; JOBLING, P. *Fashion figures*, op. cit.; ESFAHANI, N. *La muse*, op. cit. No Brasil, ver: SPINELLI, P. K. “A arte da fotografia de moda. Man Ray e David LaChapelle”. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo. 4 (2) dezembro, 2011, pp. 36-54; BRACCHI, D. N. *A fotografia em David LaChapelle*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2009.

⁷⁹ SMELIK, A. “Fashion and visual culture”. In: BRAND, J.; TEUNISSEN, J. (Org.). *The Power of Fashion. About Design and Meaning*. Arnhem, Terra, Artez Press, 2006, pp. 152-171.

⁸⁰ Por bem, seria inoportuno fazer referência às inúmeras exposições de fotógrafos de moda que, desde pelo menos anos 1970, passaram a fazer parte dos calendários e acervos de galerias e museus, isso para não citar o próspero segmento do mercado de editorial que, todos os anos, despeja belíssimas edições com as obras dos mestres da fotografia de moda nas prateleiras das livrarias. Remeto o leitor interessado nesse particular a dois trabalhos que me parecem pioneiros: MONNEYRON, F. Monneyron. *La photographie de mode*, op. cit.; SMYK, B. J. L. *The model is a muse. An examination of museum exhibitions of fashion photography*. (Master of Arts). San Diego: San Diego State University, 2011. A propósito, em *Fashion: A Philosophy*, Svendsen apresenta um levantamento bastante útil de alguns episódios célebres envolvendo costureiros, fotógrafos de moda, museus, galerias e artistas, como as incursões de Elsa Schiaparelli no surrealismo ou a coleção (1965) de Yves Saint Laurent inspirada em René Magritte.

2 A FOTOGRAFIA DE MODA

Em um dos livros sobre arte contemporânea mais influentes do último quarto de século, Hal Foster analisa algumas práticas artísticas que, a partir da década de 1960, retomam linguagens e procedimentos da vanguarda modernista do início do século; pesquisas que, em linhas gerais, remodelam “procedimentos da vanguarda para fins contemporâneos”⁸¹, e que nos meios eruditos costuma responder pelo nome de neovanguarda.

As leituras que o autor empreende de artistas como Andy Warhol, Sherrie Levine ou Barbara Kruger encontram uma de suas condições de esclarecimento no tratamento cuidadoso, e não sem razão temerário, que ele dá às relações entre “fenômenos tão diversos como a arte pós-modernista, a teoria pós-estruturalista e a sociedade capitalista avançada”, os quais poderiam, ao menos parcialmente, ser compreendidos “nos termos da reificação e fragmentação do signo”, cuja penetração pelo capital, acrescenta, é mais do que simplesmente analógica ou metafórica.⁸²

Ao longo do texto, é como se Foster diluísse seu exame de alguns dos momentos cruciais da neovanguarda artística (por exemplo as relações entre a genealogia Pop e os diversos ataques ao realismo das últimas décadas), ora nas ideias de trauma e repetição em psicanálise, ora nas sofisticadas análises, mais ou menos marxistas, das sociedades pós-industriais empreendidas por Fredric Jameson ou Jean Baudrillard, ora em boa parte do que ele chama de “filosofias fundamentais do período”: a “elaboração da *Nachtraglichkeit* em Lacan”, as “genealogias do discursos em Foucault, a leitura da repetição em Gilles Deleuze” e a “articulação da *différance* em Jacques Derrida.”⁸³

Para além dos efeitos esperados, o verdadeiro “coquetel conceitual” reunido por Foster acaba por incidir numa “discussão de fundamento sobre a própria noção de história implícita nas práticas atuais da história de arte”⁸⁴, como “a questão dos retornos históricos”⁸⁵ — sem dúvida um

⁸¹ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 8.

⁸² FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 81.

⁸³ Ibid. pp. 48-49.

⁸⁴ SCHOLLHAMMER, K. E. Resenha de: FOSTER, H. *O retorno do Real*, op. cit. [on-line]. O Globo, 24 maio 2014, n.p. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-retorno-do-real-536940.html>. Acesso em: 19 jan. 2019.

⁸⁵ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 8.

dos nós mais bem atados da disciplina desde seus fundadores hegelianos. Nesse sentido, o historiador norte-americano argumenta que os “resgates artísticos dos anos 1960” são tão “fundamentais para a arte pós-modernista” e “para a teoria pós-estruturalista” quanto os retornos teóricos de Freud, Nietzsche e Marx, empreendidos na mesma época; em ambos os casos, segue Foster, “em vez de romper com as práticas e os discursos fundamentais da modernidade”, as práticas “e os discursos conspícuos da pós-modernidade” avançam “numa relação *nachtraglich* com os da modernidade.”⁸⁶

É por isso que, desde a década de 1960, a teoria crítica e a *advanced art* “compartilham pelo menos três áreas de investigação: a estrutura do signo, a constituição do sujeito e a inserção da instituição.”⁸⁷ Acredito que essas três áreas de investigação, se trabalhadas a contento, podem abrir caminho para uma reflexão sobre a fotografia de moda; afinal, ela cumpre seu propósito de dar à roupa sua (in)consistência de mercadoria não só pelo bom uso estético da forma, mas também porque participa do destino triunfal da imagem no pós-modernismo, como demonstramos no Capítulo anterior.

2.1 A representação e seus desvios

Mas isso seria assunto para outra pesquisa. O que de início atraiu nosso interesse foram algumas campanhas que Helmut Newton fotografou nos anos 1970, quando corpo e sujeito, retornando de fora, advogam, por assim dizer, seus direitos pulsionais, depois que os espelhos da representação “voaram em pedaços.”⁸⁸

Na verdade, Foster esclarece que, quer tenha de escolher entre “Marcel Duchamp por meio de Andy Warhol mais do que Picasso por meio de Pollock”⁸⁹, quer interprete o ilusionismo de

⁸⁶ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 48.

⁸⁷ *Ibid.* p. 13.

⁸⁸ GAGNEBIN, M. “Picasso, Iconoclaste...”. *L’Arc*, n. 82, 1981, p. 39 apud RIVERA, T. *O avesso do imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. É claro que uma afirmação como essa, servindo mais à propósitos estilísticos que teóricos, carece de confrontação. No caso do cubismo e de sua relação com a representação, um contraponto pode ser visto em: BUCHLOH, B. “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”. In: WALLIS, B. (Org.). *Arte después de la modernidad: en torno la representación*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

⁸⁹ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 12.

Katharina Fritsch ou Robert Gober como um “surrealismo codificado”⁹⁰, a crítica da arte produzida no século XX está sempre diante da representação⁹¹, figura cujo fundo parece ser o antigo vício do “historicismo [que] impregna a história da arte, especialmente os estudos modernistas [...], desde seus grandes fundadores hegelianos até curadores e críticos influentes como Alfred Barr, Clement Greenberg e outros.”⁹²

Por sinal, creio que voltar aos tais fundadores hegelianos da história da arte⁹³ continua sendo um exercício imprescindível, principalmente se esse retorno for feito tendo em vista os fins da história da arte que começaram a aparecer nos anos 1980. Trabalhos como os de Arthur Danto⁹⁴ e Hans Belting⁹⁵ permitem identificar com alguma clareza as descontinuidades entre uma historiografia modernista da arte, segura de suas narrativas, e as leituras mais recentes, que, cada vez mais debitárias do repertório teórico mobilizado por Foster, lutam para ancorar a arte e seu objeto em meio as aporias discursivas pós-modernas.

Trata-se, portanto, menos do fim da arte, como amiúde foi defendido, do que da renovação dos termos de uma disciplina — o que, como se sabe, não é um privilégio da história da arte. Logo, não é por acaso que Georges Didi-Huberman, interrogando, com Warburg, Benjamin ou Lacan, “o tom de certeza que impera tão frequentemente na bela disciplina da história da arte”⁹⁶, figure entre seus principais teóricos contemporâneos.

Seja como for, desfeitos os encantos narcísicos da figuração (o que não deixou de ser uma operação tão epistemológica quanto artística⁹⁷), o corpo pôde, aqui e ali, reclamar seus direitos

⁹⁰ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 145.

⁹¹ Com textos de Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Jean Baudrillard, Walter Benjamin e outros, o livro organizado por Brian Wallis é, entre os que eu conheço, o mais completo sobre o tema; ver: WALLIS, B. (Org.). *Arte después de la modernidad*, op. cit.

⁹² FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 29.

⁹³ Para uma abordagem inicial dos fundadores hegelianos da História da Arte, ver o clássico: BAZIN, G. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, Maxime: pp. 127-293.

⁹⁴ DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

⁹⁵ BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo, Editora 34, 2013, p. 10.

⁹⁷ Com textos de Jean Baudrillard, Fredric Jameson, etc., acredito que *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, organizado por Hal Foster, ainda seja uma das obras de referência sobre o assunto. Apenas a título de exemplo, convém mencionar o trabalho de Rosalind Krauss, o qual, acomodando a linguística de Ferdinand de Saussure à crítica de arte, talvez tenha sido o primeiro a entender as colagens cubistas no quadro mais amplo da arbitrariedade do signo.

pulsionais nos diversos caminhos por meio dos quais a “guerra da abstração contra a representação”⁹⁸ seguiu seu curso no século XX. A propósito, a tese de Foster de que a repetição, e não a abstração, responde pelo golpe mais duro sofrido pela representação é, entre as tantas disponíveis, a que nos parece a mais profícua; afinal, “a abstração tende apenas a negar a representação, a preservá-la em seu cancelamento, ao passo que a repetição, a (re)produção de simulacros, tende a subverter a representação, a enfraquecer sua lógica referencial.”⁹⁹

Em todo caso, o historiador norte-americano explica que muitas dessas pesquisas, notadamente as de matriz fotográfica, seguiram pela via dos ataques ao anteparo-imagem. A “superfície hiper-realista dos signos”, por exemplo, “explora alguns valores fotográficos (como o ilusionismo) no interesse da pintura e exclui outros (como a reprodutibilidade)” que “ameaçam valores pictóricos como o da imagem única.” A arte da apropriação, de sua parte, “utiliza a reprodutibilidade fotográfica para questionar a unicidade pictórica, como na cópia dos mestres modernistas feitas por Sherrie Levine”; ao mesmo tempo, “leva o ilusionismo fotográfico a um ponto implosivo, como nas primeiras retrografias de Prince, ou inverte o ilusionismo para questionar a validade documental da fotografia, como nos primeiros fototextos de Barbara Kruger.”¹⁰⁰

Em ambos os casos, estamos no centro do que Slavoj Žižek chamou de “ambiguidade fundamental da imagem no pós-modernismo”, um “tipo de barreira que permite ao sujeito manter distância do real, protegendo-o contra sua irrupção”, ainda que seu “hiper-realismo excessivamente intrusivo” evoque o que o filósofo chama de “náusea do real.”¹⁰¹ Aos olhos de Foster, esse percurso

Nesse sentido, Benjamin Buchloh argumenta que “as posições históricas implícitas no dadaísmo e no surrealismo [...] foram o conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp de 1913 e as implicações teóricas das pinturas linguísticas de René Magritte [...], ou seja, a resposta pictórica do descobrimento de Saussure do signo linguístico em 1915”. No que interessa mais de perto à psicanálise, em *Compulsive Beauty*, Hal Foster desenvolve as relações entre a pulsão de morte freudiana e as pesquisas surrealistas. Cf., respectivamente: FOSTER, H. (Org.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1987; KRAUSS, R. “The Motivation of the Sign”. In: RUBIN, W. et al. (Org.). *Picasso and Braque: A Symposium*. New York: Museum of Modern Art, 1992, pp. 261-286; BUCHLOH, B. *Formalismo y Historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, citações às páginas 10 e 32, respectivamente; FOSTER, H. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.

⁹⁸ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 123.

⁹⁹ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., pp. 74-75.

¹⁰⁰ Ibid. p. 140.

¹⁰¹ ŽIŽEK, S. “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears”. *October*, nº 58, Rendering the Real (Autumn, 1991), pp. 44-68, p. 59.

restou por ensejar um corte que “pode ser definitivo na arte contemporânea, e tanto mais na teoria”: a passagem da “realidade como efeito da representação ao real como traumático.”¹⁰² De acordo com o autor, trata-se de um “desvio no foco do anteparo-imagem para o olhar-objeto”, o qual pode ser rastreado, por exemplo, “na obra de Cindy Sherman”¹⁰³: desde seus primeiros trabalhos, de 1975 a 1982, ao recurso à abjeção dos anos 1990, que parece rechaçar de vez “o ilusionismo, aliás qualquer sublimação do olhar-objeto, numa tentativa de evocar o real em si mesmo.”¹⁰⁴

Não o abjeto, e sim o obsceno: nosso interesse reside na possibilidade de enquadrar, domesticar o objeto para que o olho, desesperado pelo olhar, encontre aí um anteparo onde depor suas armas. Foster chega mesmo a perguntar que diferença pode haver entre “o obsceno, em que o objeto, sem cena, está perto demais do espectador, e o pornográfico, em que o objeto é encenado para o espectador que está assim suficientemente distante para ser voyeur.” Adiante, ele acrescenta, em tom conclusivo, a seguinte explicação.

[...] o obsceno pode não significar ficar contra a cena, mas sugere esse ataque. Muitas imagens contemporâneas só encenam o obsceno, tornam-no temático ou cênico, e assim o controlam. Desse modo, colocam o obsceno a serviço do anteparo, não contra ele, o que é grande parte do que a arte abjeta faz, contrariando seus próprios desejos. Mas, então, poder-se-ia argumentar que o obsceno é a maior defesa apotropaica contra o real, o último reforço do anteparo-imagem, e não seu último diluente.¹⁰⁵

2.2 Um desvio pelo desvio

Essas questões se apresentam de maneira exemplar no trabalho de Julião Sarmento (1948-2021), artista português que responde por uma obra extensa, diversa e de laboriosa apreensão. O trabalho de Sarmento, e aqui nos referimos especificamente a sua incursão fotográfica pelo feminino ao longo dos anos 1970, é importante para nossa pesquisa por dois motivos. Em primeiro lugar, ele favorece a compreensão da maneira pela qual, mais do que representar este ou aquele objeto, uma fotografia pode tornar sensível a articulação entre o olhar, a imagem e o desejo em seu esteio - justamente a relação da qual nos ocupamos a partir da segunda Parte do presente trabalho.

¹⁰² FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 142.

¹⁰³ Ibid. p. 142.

¹⁰⁴ Ibid. p. 145.

¹⁰⁵ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 146, nota 49.

Quanto ao objetivo do atual capítulo, a recepção da obra do artista português por alguns de seus comentadores permite recolher elementos que ensejam, ainda que de forma parcial e incipiente, uma abordagem teórica da fotografia de moda.

Figura 2 - Julião Sarmiento, *Sem Título*, 1974



Fonte / **Copyright:** Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Sean and Mary Kelly Gallery

Em *Sem Título* (1973) [Figura 2], para citar um trabalho ao qual retornaremos adiante, Sarmiento contrapõe o “desejo de estetização da imagem”, que marcou a pesquisa fotográfica modernista, à busca pelo desejo mesmo que “produz a própria imagem”¹⁰⁶, inversão que franqueou à pesquisa artística — e à fotografia, em particular — experimentar algumas linguagens, entre as quais o voyeurismo, o exibicionismo e o fetichismo, abundantes na obra de Sarmiento.

Abundantes, e não apenas recorrentes ou comuns. Pois a pesquisa de Sarmiento não procede por temas, caso em que poderia ser reduzida a um simples inventário de imagens eróticas ou

¹⁰⁶ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto: Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com sua obra*. (Tese de Doutorado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 364.

pornográficas, vulgares menos pela forma do que pelo conteúdo. Longe disso, suas imagens operam como verdadeiros “interruptores [da] voragem do ver”¹⁰⁷, pois o que está em jogo para ele é a tentativa “de captar o invisível do intervalo entre as imagens, entre os corpos”¹⁰⁸, uma busca que Ligia Canongia expressou melhor do que poderíamos:

O que parece oportuno, no entanto, é estabelecer a conexão entre suas opções formais e a questão do erotismo, que lhe persegue de maneira estimulante e obsessiva, desde o início da carreira. A pergunta que se coloca é: como tais procedimentos estéticos se ajustam ao discurso do mundo erótico?¹⁰⁹

Figura 3 - Julião Sarmiento, *Sem Título*, 1973



Fonte / **Copyright:** Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Julião Sarmiento Estate

Já em *Sem Título* (1973) [Figura 3], Sarmiento encaminha essa busca por meio de fotografias sequenciadas, ambientadas num “cenário doméstico que o pormenor dos chinelos debaixo da cama induzem.” Avançando contra o corpo da mulher, a figura masculina dá o tom erótico da cena, mas seu objeto não está ali, no efeito simplesmente documental da imagem. O “súbito desvanecimento da mulher”, de quem restou apenas o “espectro”¹¹⁰, deixa claro que a fotografia registra, do episódio em questão, menos sua facticidade do que a descontinuidade entre o olhar, o desejo e objeto de sua causa: ao “homem é apenas reservado o cenário desolador de uma solidão

¹⁰⁷ SARDO, D. “O lugar da mulher invisível”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento: grace under pressure*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 10.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁹ CANONGIA, L. “Julião Sarmiento e o mundo erótico”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento*, op. cit., p. 72

¹¹⁰ SARDO, D. “O lugar da mulher invisível”, op. cit., p. 20.

desconcertante”¹¹¹, exemplar do fato de que, quanto ao desejo, “há sempre qualquer coisa que falta.”¹¹²

O que nos coloca diante da possibilidade interrogar não os fundamentos, e sim os efeitos do gesto fotográfico, um assunto que anima importantes conferências intelectuais nesse campo¹¹³ - e ao qual retornaremos, através das contribuições de Roland Barthes, no Capítulo 8 do presente trabalho. Por enquanto, é suficiente lembrar que, quanto à capacidade mimética ou referencial da fotografia, ela não pode ser considerada “um agente reproduzidor neutro”; ao contrário, ela é um dispositivo “com efeitos deliberados”¹¹⁴ e, como qualquer linguagem, incapaz de dar plena ciência daquilo que pretende representar.

A propósito, de acordo com Rosalind Krauss, foi preciso esperar por Duchamp para que a arte encontrasse um lugar para a fotografia, que, de filha bastarda da pintura, passaria à vanguarda em poucos anos, conduzindo boa parte da pesquisa artística e de sua crítica.¹¹⁵ Se Duchamp, diz a autora, “se lançou no caminho da vulgaridade da arte, foi para explorar e descrever um campo particular de que a fotografia é um avatar.”

Duchamp utilizou este caminho como exemplo semiológico estrito estado do sujeito informe ou fraturado a que podemos dar hoje o nome de Imaginário. Pode-se considerar a obra de Duchamp de várias maneiras. Pode-se julgá-la cômica, horrível, instrutiva ou os três. Parece-me, no entanto, que, além disso tudo, trata-se de uma obra profética. Nos encontramos em um mundo cada vez mais reestruturado pela dominação das formas visuais e, particularmente pela fotografia. O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno

¹¹¹ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., pp. 332-333.

¹¹² Entrevista de Julião Sarmiento à Ana Ribeiro, em 2002. Cf. MARQUES, B. S. “Os tableaux vivants de Julião Sarmiento. Sade, erotismo e cinema experimental”. In: ACCIAIUOLI, M.; MARQUES, B. S. *Arte & Erotismo*. Lisboa: IHA-EAC/FCSH-UNL, 2012, pp. 325-351, p. 339.

¹¹³ Ver, entre outros: DUBOIS, P. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992; BARTHES, R. *El obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986; BOURDIEU, P. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

¹¹⁴ DUBOIS, P. *O Acto Fotográfico*, op. cit., p. 34.

¹¹⁵ Como se sabe, os debates sobre as virtudes artísticas da fotografia são quase tão antigos quanto esta última, animando, conseqüentemente, importantes conferências intelectuais, cujos marcos teóricos essenciais são, a meu ver: BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, W, *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, v. 1, 1987; BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, W, *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, op. cit.; SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004; DUBOIS, P. *O acto fotográfico*, op. cit.; KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Para uma análise detalhada desses debates, ver: WELLS, L. “On and beyond the white walls: photography as art”. In: WELLS, L (Org.). *Photography: a critical introduction*. London & New York: Routledge, 2015, pp. 251-269.

arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação — o que, por sua vez, talvez traga consequências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. Isto quer dizer que o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento. É uma obra surpreendente que mal começamos a entender plenamente.¹¹⁶

Quanto à Sarmiento, seja sua arte “manifesta sob a forma da pintura, instalação em *mixed-media*, holograma, fotografia ou filme”¹¹⁷, é a “proximidade de seu trabalho à matriz fotográfica” que define o alcance do conjunto de sua obra por “sua relação com o corpo olhado.”¹¹⁸ Os temas são conhecidos, assim como algumas das referências literárias e filosóficas que aparecem em seus trabalhos, mas tudo está a serviço de uma *démarche* reversa¹¹⁹, como se o artista levasse ao limite o poder de indexação dos muitos meios dos quais se serve para dar a ver que, quanto ao desejo mesmo que produz a imagem, a adesão ao referente que se espera de uma fotografia não se realiza. É por isso, diz Canongia, que Sarmiento

[...] é fascinado por pedaços de corpos, frases entrecortadas, palavras soltas e movimentos seccionados, mas nunca pelo Todo, talvez inalcançável. A sexualidade surge, nesse contexto, como um terreno de obscuridade que corresponde às lacunas deixadas pelas próprias imagens. Imagens e corpos descontínuos, obstinados na busca louca de um fim, de uma finalidade, que a paixão erótica vislumbra, mas não consuma. O artista opera com refinamento num campo que pressupõe a violência, dribla com elegância a eficácia mórbida que ali se anuncia, e se compraz em nos deixar apenas os rastros e os sintomas.¹²⁰

Portanto, mais do que a “exposição (do sexo, do corpo)”, o que está em jogo no trabalho de Sarmiento são os “processos de ocultação, de invisibilidade, de apagamento, de impossibilidade do exercício do ver que dominam a relação do espectador com a imagem.” Ou seja, mais do que o corpo figurado, interessa ao artista retirá-lo da “esfera convencional da representação”¹²¹ para oferecer aos olhos uma imagem em dia não com um receituário de objetos colhidos junto a

¹¹⁶ KRAUSS, R. *O fotográfico*, op. cit., p. 92.

¹¹⁷ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 143.

¹¹⁸ SPECTOR, N. “Julião Sarmiento 's White paintings: das Gesehene ungesehen machen”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986*. München: Haus der Kunst & Cantz, 1997, pp. 167-178, p. 175 apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 143.

¹¹⁹ MARQUES, B. S. “Os tableaux vivants de Julião Sarmiento. Sade, erotismo e cinema experimental”, op. cit., p. 328.

¹²⁰ CANONGIA, Ligia. “Julião Sarmiento e o mundo erótico”, op. cit., p. 73.

¹²¹ MARQUES, B. S. “Os tableaux vivants de Julião Sarmiento. Sade, erotismo e cinema experimental”, op. cit., p. 327.

quaisquer discursos eróticos, e sim com o próprio apetite do olho pelo olhar. E para fazer ver o corpo, conclui Bruno Sousa Marques a respeito da pesquisa visual de Sarmiento, “é necessário deslocá-lo, refractá-lo na metonímia do seu vestuário, ou reduzi-lo a uma das partes.”¹²²

Ora, a ideia de deslocar um corpo não seria uma forma de compreender a montagem de uma pose, isso que Barthes dizia ser a essência da fotografia¹²³ e, ademais, um recurso quase indissociável da fotografia de moda? Do mesmo modo, refratar um corpo na metonímia de seu vestuário, ou reduzi-lo a uma de suas partes, também não seria uma maneira de abordar o fetichismo, igualmente abundante nesta categoria de imagem?

Apenas um ponto de partida para construir, entre a psicanálise¹²⁴ e este recorte da obra de Sarmiento, um lugar capaz de abrigar uma reflexão teórica sobre este gênero tão fascinante da criação fotográfica. De mais a mais, se “o sujeito está no centro da questão da arte”¹²⁵, por que não “aplicar o modelo mais sofisticado do sujeito, o psicanalítico, e de maneira manifesta?”¹²⁶ Afinal, o “sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas”; ao contrário, recusando-se a afeiçoar-se ao olho ideal, “ele perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador”¹²⁷ - e é justamente aí que, nesse corte, arte e sujeito tentam fazer sua entrada.

2.3 Déjà-vu

Duas pequenas imagens à direita, dois corpos femininos: um detalhe e uma pose. A instalação, que Julião Sarmiento chamou de *Déjà-vu* [Figura 4, p. 54], completa-se numa voz em *off* a recitar palavras vagas e erráticas, como quem quisesse realizar, pela fala, a função háptica¹²⁸

¹²² MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 516, grifo do autor.

¹²³ Voltaremos a esse assunto no Capítulo 7.

¹²⁴ Cf. FOSTER, H. “El Psicoanálisis en el arte moderno y como método”. In: BUCHLOH, B. et. Al. (Org.). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, pp. 15-21.

¹²⁵ RIVERA, T. *O avesso do imaginário*, op. cit., p. 20.

¹²⁶ FOSTER, H. *O retorno do real*, op. cit., p. 46.

¹²⁷ RIVERA, T. *O avesso do imaginário*, op. cit., p. 21.

¹²⁸ A relação entre o ver e o tocar já havia sido notada por Freud em 1905 no texto que inaugura a teoria das pulsões. Cf. FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 142.

que o olhar promete sem jamais entregar — *Alcanço-te toco-te. Posso entrar em ti se quiser a pele. Não me interdites toca-me. Prova-me.*¹²⁹

“Interjeições dirigidas a uma mulher”, sem dúvida, mas também a “insistência da cadeia significante”, que “alimenta uma espiral interpelativa em plena progressão centrada no contato do corpo”¹³⁰, através da qual somos levados “por uma deriva vaga”¹³¹, como se, assombrado por uma voz que só fala demandas, o sujeito tivesse de forçar os olhos na esperança de uma imagem que lhe franqueasse percorrê-lo, ao invés de ser percorrido pelo “caminho circular”, o “caminho de vai e vem em relação”¹³² ao objeto de desejo. “Sôfrega contradança de um movimento infinito que oscila entre o deter-se e o deslocar-se”, entre o “objeto intotalizável, fragmentado pela obsessão da parte do corpo, e o vício, que encerra o sujeito na promessa indeferida de ver sempre mais.”¹³³

Figura 4 - Julião Sarmiento, *Déjà-vu*, 1979-2002 [reprodução]



Fonte / **Copyright:** Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Portugal

¹²⁹ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 326.

¹³⁰ Ibid. p. 326.

¹³¹ Ibid. p. 367.

¹³² LAPA, P. “O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70*. Lisboa: Museu do Chiado & Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002, pp. 2-35, p. 15 apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 367.

¹³³ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 369.

Ademais disso, as duas pequenas imagens à direita de quem escuta a cena estão referidas à *Vênus de Urbino*, de Ticiano, reproduzida à esquerda, “desperta e desafiante, numa atitude de sedução perante o espectador”, expediente através do qual o artista faz um duplo furo no “modo como a representação do desejo tem sido articulada na arte e na cultura ocidental”: de um lado, ele relaciona “um tema clássico a um texto desejanter”, cuja fruição se (des)completa na fragmentação da imagem; de outro, introduz o sujeito vidente não como mero receptor da obra, e sim como elemento mesmo de perturbação e instabilização da “representação erudita secular.”¹³⁴

Apesar de a trajetória de Sarmiento ser marcada pelo diálogo com as muitas vanguardas coetâneas de sua produção, ele se diz mesmo é “um filho da *pop culture*”. “Provavelmente eu não teria feito essas coisas se não tivesse conhecido o Andy Warhol”, afirmou Sarmiento em 2004: “Ele foi uma espécie de guru da minha geração. Não só o Andy Warhol, mas tudo aquilo que ele representava em termos de *pop culture*.”¹³⁵ É por essa via que Sarmiento vai explorar as “poses e máscaras”, a moda e “seus acessórios mais ou menos fetichistas”, os “espreitismos e exibicionismos”, a “mulher objeto”, bem como o “recém inaugurado mundo do glamour e da fotografia de modelos¹³⁶”, tão bem ilustrado no imprescindível *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni.

Ao se faltar das imagens da iconografia Pop — de jornais, de revistas ou de filmes —, Sarmiento simplesmente incorpora à suas pesquisas os “estereótipos veiculados pelo *mass media*”¹³⁷ ou há aí alguma relação artística, estética? Sem dúvida um assunto para a recepção erudita de sua obra. O que interessa aqui é o fio que pode nos levar à fotografia de moda, e à Helmut

¹³⁴ Emília Tavares, conservadora e curadora para a área da Fotografia e Novos Media do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Texto disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/262/artist>, n.p. Acesso em: 22 fev. 2020.

¹³⁵ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 361, nota 119.

¹³⁶ BATARDA, E. “Exposições em Lisboa”. *Sempre Fixe* (2º Caderno). Lisboa, 12 de Julho de 1975, p. V apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 360.

¹³⁷ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 361.

Newton em particular, considerado um “dos grandes gênios da fotografia da segunda metade do século XX”¹³⁸ pelo próprio Julião Sarmiento, ele mesmo fotógrafo de moda no início da carreira.¹³⁹

Nascido em Berlim em 1920, e um entre os milhares de judeus forçados ao exílio pelo terror nazista, não é exagero dizer, com Karl Lagerfeld, que Helmut Newton “transformou, ou em todo caso, influenciou profundamente as fantasias eróticas de nosso tempo.” Na verdade, sua influência “foi muito mais longe do que ele cogitava, transformando-o numa espécie de aprendiz de feiticeiro que teria desencadeado um movimento perpétuo de imagens contemporâneas”.¹⁴⁰

O reconhecimento, no entanto, veio tarde, depois de anos de serviços à moda, primeiro na Austrália, depois na Europa, onde trabalhou para as principais revistas do mundo. Em 1975, sua obra apareceu pela primeira vez em uma galeria parisiense e, “desde então, a presença de Newton em espaços de exposição privados e públicos de grande prestígio se sucede em ritmo acelerado”; em 1989, foi distinguido com “o título de *Chevalier des Arts et des Lettres*, concedido pelo ministério da cultura da França.”¹⁴¹

Helmut Newton morreu no ano de 2004, aos 83 anos, num trágico acidente automobilístico, deixando, por trás de algumas das fotografias mais marcantes da moda, um dos mais valiosos arquivos iconográficos do século XX.¹⁴²

Acredito que *World without men*, título de um de seus livros, expresse bem a força e a originalidade de suas imagens. “Assim como às vezes determinados pintores são chamadas de pintores de mulheres, podemos dizer que Newton foi um fotógrafo de mulheres”¹⁴³, epíteto, aliás, comum entre a quase totalidade de seus críticos. Entretanto, talvez porque Newton vá além do

¹³⁸ Cf. VALENTE, F. “A carne humana era sua matéria” [on-line]. *Público*, 06 maio 12, n.p. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/a-carne-humana-era-a-sua-materia-24450083>. Acesso em: 13 mar. 2020.

¹³⁹ “A frequência dos cursos de Pintura e de Arquitectura da ESBAL entre 1967 e 1974, marca a atitude francamente crítica para com o ensino académico, sintoma revelador de um forte inconformismo que igualmente o perpassa. É no âmbito dos estudos artísticos que surge uma estreita colaboração com um grupo de amigos no qual se destaca o artista Fernando Calhau. Ao mesmo tempo Sarmiento desempenha, enquanto estudante, diversos tipos de trabalhos: designer gráfico, fotógrafo de moda e professor de inglês no ensino particular”. MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 284. Há ainda a referência, também recolhida no estudo de Bruno Sousa Marques, de um catálogo de moda que Sarmiento realizou, em 1995, para a estilista portuguesa Ana Salazar, mas não foi possível localizá-lo.

¹⁴⁰ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”. In: NEWTON, H. *Helmut Newton*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, n.p.

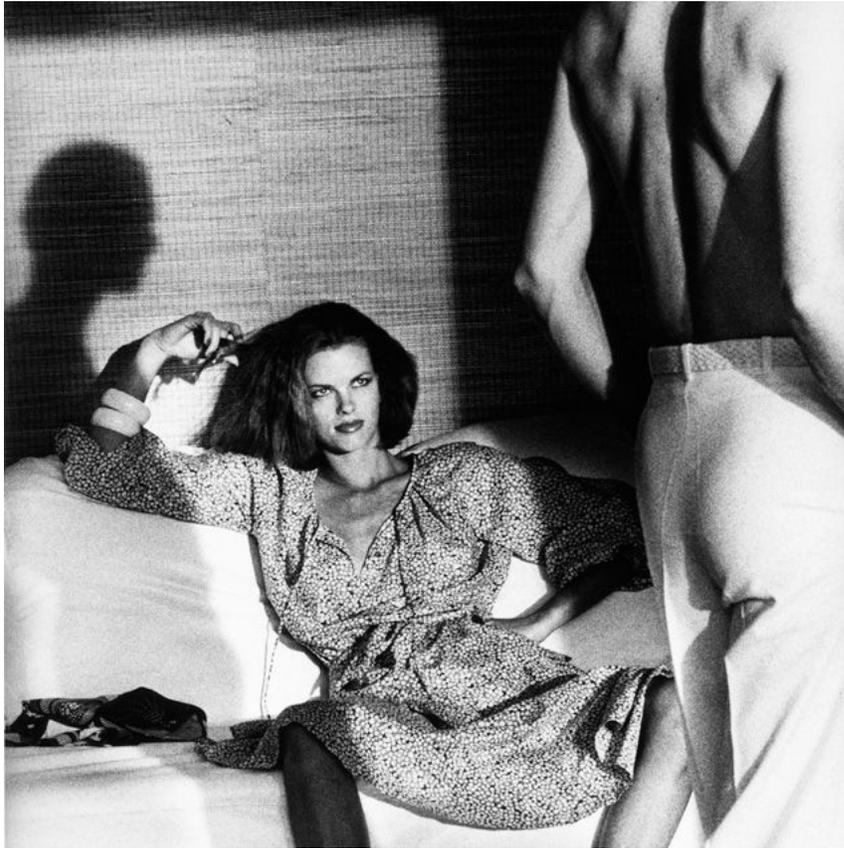
¹⁴¹ MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., pp. 171-172.

¹⁴² Um compêndio das exposições, individuais ou não, bem como da bibliografia de Helmut Newton pode ser visto em: <https://helmut-newton-foundation.org/en/helmut-newton/>. Acesso em: 4 jun. 2021.

¹⁴³ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

convencional olhar voyeurista, explorando também a relação do feminino com um certo tipo de fetichismo que lhe é próprio, aquele de quem dá a ver, “suas fotografias não são necessariamente as que os homens esperam.”¹⁴⁴

Figura 5 - Helmut Newton, *Woman examining man*, 1975



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

Para Sérgio Mah, isso faz de Newton o primeiro “fotógrafo de moda pós-moderno”: consciente ou não “da crítica da representação da mulher”, o fato é que em várias de suas fotografias “a modelo está no sítio onde o fotógrafo costuma estar”, ou pelo menos não no lugar esperado, o que, para o curador português, exemplifica “uma inversão de posições que ele trabalha de forma bastante irônica.”¹⁴⁵ Em *Woman examining man* (1975) [Figura 5], por exemplo, é como

¹⁴⁴ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

¹⁴⁵ Cf. VALENTE, F. “A carne humana era sua matéria”, op. cit., n.p.

se Newton procurasse obstruir certa tradição erudita¹⁴⁶, amplamente difundida, no interior da qual prospera um olhar voyeurista e masculino¹⁴⁷ - ainda que seu trabalho, como veremos adiante, tenha sido recebido sob muitos protestos da crítica feminista.

Seja como for, quem quiser saber “com o que se parecerá a mulher do século que se inicia”, sentencia Lagerfeld em 2004, decerto terá de procurar “nas fotos de Helmut Newton.”¹⁴⁸

2.4 Natureza morta

“Não pretendo fazer arte; sempre trabalhei sob encomenda e continuo a fazê-lo”¹⁴⁹, dizia Newton, conhecido pelo seu ar de operário da imagem, alheio às veleidades que geralmente acompanham a produção artística. Um traço, aliás, comum entre os artistas da Pop Art; para Barthes, eles “nunca ficam por trás de seu trabalho”: sem profundidade, são “simplesmente a superfície de seus quadros, sem nenhum significado, nenhuma intenção, em nenhum lugar”. Afinal, “o que a arte pop quer é dessimbolar o objeto, libertar a imagem de qualquer significado profundo

¹⁴⁶ Tradição, por assim dizer, inaugurada, por dois textos publicados na primeira metade da década de 1970. Apesar de não desenvolver as relações entre voyeurismo e fetichismo, *Ways of seeing*, de John Berger, publicado em 1972, apresentou uma ideia incontornável nos trabalhos porvir, principalmente na próspera literatura feminista que começou a ganhar corpo a partir nos anos 1980: a ideia segundo a qual homens olham para mulheres, ao passo que as mulheres vêem a si mesmas sendo olhadas. Três anos mais tarde, Laura Mulvey publicou *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, um dos artigos mais influentes do último quarto de século e que, em linhas gerais, desenvolve, aprofunda e, em todo caso, supera as teses de Berger; ela retornará ao assunto em pelo menos duas oportunidades. Uma amostra da influência das análises de Berger e Mulvey nos estudos feministas pode ser encontrada em *Woman as sign: Psychoanalytic readings*, de Griselda Pollock, e em *The feminist and Visual Culture reader*, uma rigorosa coletânea organizada por Amelia Jones. Ver, respectivamente: BERGER, J. *Ways of seeing*. London: Penguin Books & BBC, 1990; MULVEY, L. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999, pp. 833-44; MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press, 1989, Maxime: pp. 29-38; MULVEY, L. *Fetishism and Curiosity*. London: BFI/Indiana Un. Press, 1996; POLLOCK, G. “Woman as sign: Psychoanalytic readings”. In: POLLOCK, G. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 2003; JONES, A. (Org.) *The feminist and Visual Culture reader*. London & New York: Routledge, 2010.

¹⁴⁷ Na sequência do que dissemos na nota anterior, convém sublinhar que foi o contato com essa tradição de estudos que, aos poucos, forneceu os elementos que colocaram nosso trabalho de pesquisa no rumo que ele toma da Parte II em diante. O leitor interessado nesse percurso teórico encontrará algumas referências em: STEELE, V. *Fetich: moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papiro Editora, 2002, Maxime: pp. 114-128; METZ, C. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001, Maxime: pp. 72-100; METZ, C. “Photography and Fetish”, *October*, vol. 34 (Autumn, 1985), pp. 81-90; HENNING, M. “The subject as object: Photography and the human body”. In: WELLS, L. (Org.). *Photography: a critical introduction*, op. cit., pp. 614-741, Maxime: pp. 647-672.

¹⁴⁸ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

¹⁴⁹ NEWTON, H. *Helmut Newton*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, n.p.

para deixá-la na superfície como simulacro”¹⁵⁰, opinião ademais assemelhada à que Jean Baudrillard desenvolve em *Pop: uma arte do consumo?*.¹⁵¹

De sua parte, Newton também “adorava o artificial. Tudo o que é belo é falso”, e “o gramado mais bonito”, dizia, “é o de plástico”¹⁵², indiferente às acusações, mais ou menos sofisticadas, de que a fotografia de moda não apresenta qualquer coisa de “real ou verdadeiro”.¹⁵³

Ora, mas não é justamente aí que reside o “surpreendente privilégio da moda”¹⁵⁴, no fato de que ela “vem devorar de antemão o mundo e o real”¹⁵⁵, de que ela, dístico das experiências estética e histórica do moderno, substancializa o “peso de todo o trabalho morto dos signos sobre a significação viva”?¹⁵⁶ Se “tudo hoje tem afetado seu princípio de identidade pela moda”¹⁵⁷ é porque a moda é “a forma acabada da economia política, o ciclo onde vem abolir-se” nada menos que “a linearidade da mercadoria”, a vertigem, diz Baudrillard, “da perda de todo referencial.”¹⁵⁸ Enfim, a moda só é capaz de retirar “frivolidade da morte e modernidade do já conhecido” porque baseada numa espécie de aturdimento da superfície¹⁵⁹, de “tempo morto das formas.”¹⁶⁰

Nesse sentido, se a Pop Art responde por “uma integração total da obra de arte na economia política do signo-mercadoria”¹⁶¹, seja como complacente, como queria Baudrillard, seja como ruptura vanguardista da representação pela ação do signo contra o signo numa cultura pós-indicial,

¹⁵⁰ BARTHES, R. “El arte..., esta cosa tan antigua”. In: BARTHES, R. *El obvio y lo obtuso*, op.cit., p. 205.

¹⁵¹ BAUDRILLARD, J. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009, pp. 134-142.

¹⁵² LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

¹⁵³ HALL-DUNCAN, N. *History of fashion photography*, op. cit., p. 10.

¹⁵⁴ BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*, op. cit., p. 111.

¹⁵⁵ Ibid. p. 112.

¹⁵⁶ Ibid. p. 112.

¹⁵⁷ Ibid. p. 112.

¹⁵⁸ Ibid. p. 111.

¹⁵⁹ Expurgando “os fantasmas que dão à repetição, nas profundezas do imaginário, o feitiço e o charme de uma vida anterior, a moda encontra sua vertigem apenas na superfície”. BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*, op. cit., p. 113.

¹⁶⁰ BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*, op. cit., p. 112.

¹⁶¹ FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 124.

como diverge Barthes¹⁶², não seria razoável pensar que a genealogia Pop talvez possa, ainda que parcialmente, abrigar uma reflexão sobre a fotografia de moda?

De fato, há um renovado interesse por uma genealogia Pop (ou pelo menos uma parte da arte Pop) que “complica as noções redutoras de realismo e ilusionismo propostas pela genealogia minimalista”, lançando “luz também sobre obras contemporâneas que reelaboram essas categorias”, como apontamos anteriormente. Para Hal Foster, a “maioria dos relatos da arte do pós-guerra baseados na fotografia separa-se, de alguma forma, nesse ponto: a imagem enquanto referente ou enquanto simulacro”, um “isto ou aquilo” reducionista que acaba por restringir “as leituras dessas artes, especialmente no caso da pop.”¹⁶³

É por essa via que ele propõe ler *Death in America*, de Andy Warhol, imagens que inauguram a genealogia Pop, “por baixo da superfície glamurosa dos fetiches dos bens de consumo e das estrelas da mídia”¹⁶⁴: “Será que podemos ler *Death in America* como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes? Acho que devemos e podemos, se as lermos de uma terceira maneira, em termos de realismo traumático.”¹⁶⁵

Logo, se a Pop é, antes de tudo, realismo traumático, como sustenta Foster no quadro mais amplo do que ele chama de retorno do real na arte contemporânea, o que dizer, por exemplo, das fotografias de David LaChapelle (n. 1963), cujo mérito reside não na eventual “recodificação do signo-mercadoria” e sim no verdadeiro “fascínio por seus significantes estilhaçados”?¹⁶⁶

Apadrinhado, no início dos anos 1980, por ninguém menos que Andy Warhol - que lhe ofereceu um trabalho como fotógrafo na histórica *Interview Magazine*¹⁶⁷ - as imagens de LaChapelle logo deixariam as páginas da *The Crystal Ball of Pop* para ganhar algumas das galerias mais disputadas de Nova Iorque e, já no início da década de 1990, as capas das principais revistas de moda do mundo. *Postmodern Pop Photography* é justamente o título da primeira exposição que

¹⁶² FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., p. 124.

¹⁶³ Ibid. pp. 123-124.

¹⁶⁴ Ibid. pp. 124-125.

¹⁶⁵ Ibid. p. 125.

¹⁶⁶ Ibid. p. 98.

¹⁶⁷ Fundada por Andy Warhol em 1969, a revista, que recebeu o apelido de “bola de crista da pop”, foi um dos mais influentes veículos de arte e cultura dos anos 1970 e 1980.

LaChapelle ganhou em Israel, no Museu de Arte de Tel Aviv¹⁶⁸, em 2010; com curadoria de Nili Goren, a exposição reuniu alguns trabalhos que LaChapelle fotografou no início dos anos 2000, entre os quais *I Buy a Big Car for Shopping* (2002) e *The House at the end of the world* (2005), seu último editorial de moda.¹⁶⁹

Suas “fotografias gritantes e coloridas”, entre as mais inconfundíveis no universo da moda, são verdadeiros “devaneios surreais” assombrosamente verossímeis: uma espécie de “Dali filtrado por Warhol com muitas pitadas de Diane Arbus”¹⁷⁰, cuja força reside na capacidade de fazer correr por baixo dos signos de sempre, ainda mais lascivos e imaginários em LaChapelle, a esperança e a luxúria, mas também o desespero de uma destruição gratuita que renova seus votos na beleza e no glamour de corpos, mais do que dóceis ao fazer viver¹⁷¹, petrificados diante de um discurso que, ao que tudo indica, parece ter levado a cabo sua expropriação.

Ora, se o corpo, como se diz, aparece hoje reduzido à condição de objeto, devassado pela ciência, consumido pelo mercado e abandonado ao deserto da política, isso talvez se deva ao fato, mencionado por Lacan no *Seminário 19*, de que ele é o próprio suporte do discurso.¹⁷² Longe de ser “a mesa espírita da história”¹⁷³, a teoria lacaniana dos discursos “permite desdobrar as duas faces”, contradições incluídas, da modernidade: de um lado, o capitalismo e sua qualidade de

¹⁶⁸ Algumas das fotografias em exposição podem ser vistas em: <https://tamuseum.org.il/en/exhibition/david-lachapelle-postmodern-pop-photography/>

¹⁶⁹ DAY, E. “David LaChapelle: Fashion, beauty and glamour are the mark of civilization”. *The Guardian*, 19 fev 2012, n.p. Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/david-lachapelle-interview-fashion-photography. Acesso em: 30 set 2020.

¹⁷⁰ GLUECK, G. “David LaChapelle”. Nova Iorque: *New York Times*, 25/06/1999, n.p. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1999/06/25/arts/art-in-review-david-lachapelle.html>. Acesso em: 29 set 2020.

¹⁷¹ Como explica Michel Foucault, o “velho direito de causar a morte ou deixar viver”, típico das sociedades de Antigo Regime, “foi substituído”, na modernidade, “por um poder de causar a vida ou de devolver a morte”, cujo exercício, sobrepondo um dispositivo da sexualidade à antiga ordem das alianças, a simples dominação à soberania, termina por fabricar “corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)”. Cf., respectivamente: FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 130; FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 195.

¹⁷² LACAN, J. (1971-1972). *El seminario, libro 19: o peor*. Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 220.

¹⁷³ LACAN, J. (1969-1970). *O seminário, livro 17: O avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 199. A esse respeito, Žižek esclarece que “talvez a chave para esse problema seja oferecida pela historicidade inscrita na matriz dos quatro discursos de Lacan, a historicidade do desenvolvimento moderno da Europa”. ŽIŽEK, S. “Jacques Lacan’s Four Discourses”. [online]. *Lacan*, 2006, n.p. Disponível em: http://www.lacan.com/essays/?page_id=303. Acesso em: 19 out 2020.

auferir¹⁷⁴, sob o véu ideológico da criação de valor, o que Žižek chama de “excesso integrado”; de outro, o “totalitarismo” e seus “diferentes disfarces”¹⁷⁵, como a biopolítica¹⁷⁶.

Ao contrário do século XIX, que, com os pés no futuro, “anunciou, sonhou, prometeu”¹⁷⁷, o século XX não só “buscou a coisa em si”¹⁷⁸ como também o fez segundo o imperativo do “aqui e agora.”¹⁷⁹ Para Alain Badiou, esta é “chave de toda a compreensão”¹⁸⁰, ou pelo menos um dos fios que entretete o sujeito às condições de nossa época: “quer se trate dos impérios, [...] das revoluções, [...] das artes, [...] das ciências” ou mesmo “da vida privada”, cada instante parece o último azo de uma “luta final.”¹⁸¹ A referência aqui é a ideia de uma experiência do tempo fundamentalmente ancorada em expectativas futuras, isto é, a própria noção de progresso, tipicamente moderna, em torno da qual gira boa parte da história política de nossa época.¹⁸² Em poucas palavras, o longo século XIX, como dizia Eric Hobsbawm, era das Revoluções¹⁸³, do Capital¹⁸⁴ e dos Impérios¹⁸⁵, encomendou ao século XX um futuro preñado de racionalidade científica, democracia liberal e progresso econômico, e viu nascer, como se sabe, nada menos que a barbárie.¹⁸⁶

¹⁷⁴ “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”. LACAN, J. (1969-1970). *O seminário, livro 17*, op. cit., pp. 188-189. Sobre a relação entre mais-valia e mais-de-gozar, ver: OLIVEIRA, C. “O chiste, a mais-valia e o mais-de-gozar. Ou o capitalismo como uma piada”. *Revista Estudos Lacanianos*, Ano I, nº1, jan-jul, 2008.

¹⁷⁵ ŽIŽEK, S. “Jacques Lacan’s Four Discourses”, op. cit., n.p.

¹⁷⁶ Uma análise dos principais temas desse debate pode ser vista em: CAMPBELL, T.; SITZE, A. (Org.). *Biopolitics: a reader*. Durham: Duke University Press Books, 2013.

¹⁷⁷ BADIOU, A. *O Século*. São Paulo: Ideias & Letras, 2007, p. 58.

¹⁷⁸ ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 22.

¹⁷⁹ BADIOU, A. *O Século*, op. cit., p. 58.

¹⁸⁰ Ibid. p. 58.

¹⁸¹ Ibid. p. 65.

¹⁸² A esse respeito, ver o clássico: KOSELLECK, R. *Passado futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.

¹⁸³ HOBBSAWM, J. E. *The Age of Revolution: 1789-1848*. Nova Iorque: Vintage Books, 1996.

¹⁸⁴ HOBBSAWM, J. E. *The Age of Capital: 1848-1875*. Londres: Abacus, 1995.

¹⁸⁵ HOBBSAWM, J. *The Age of Empire: 1875-1914*. Nova Iorque: Vintage Books, 1989.

¹⁸⁶ A esse respeito, o trabalho de Marildo Menegat é, com sobras, o mais completo e esclarecedor que conheço: MENEGAT, M. *Depois do fim do mundo: A crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

É nesse sentido que, aos olhos de Žižek, “o momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do real como oposição à realidade social diária”, isto é, “o real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade.”¹⁸⁷ Ocorre, porém, que esse resultado tem a forma de seu “oposto aparente”, um “espetáculo teatral”¹⁸⁸; logo, “se a paixão do real termina no puro semblante do espetacular *efeito* do real, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo real.”¹⁸⁹

E aqui, através da categoria de semblante, talvez seja possível situar a relação entre o corpo e o discurso do qual ele é o suporte. No seminário que dedicou ao assunto, Lacan esclarece que “é exatamente como objeto daquilo que se produz no referido discurso que o semblante se coloca”, isto é, como “objeto próprio com o que se regula a economia do discurso.”¹⁹⁰ Alain Badiou, de sua parte, afirma que “o verdadeiro princípio de situação do real” é o semblante, na medida em que ele “localiza e torna visíveis os brutais efeitos”¹⁹¹ de sua contingência, e que, nesse sentido, “a reversibilidade do real e do semblante é a única via de acesso artístico ao real.”¹⁹²

Figura 6 - David LaChapelle, *The Deluge*, 2009 [reprodução]



Fonte / **Copyright:** Museu de Arte Contemporânea de Santiago, Chile / *Creative Commons*

¹⁸⁷ ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁸ Ibid. p. 26.

¹⁸⁹ Ibid. p. 26, grifo do autor.

¹⁹⁰ LACAN, J. (1971). *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 18.

¹⁹¹ BADIOU, A. *O Século*, op. cit., p. 81.

¹⁹² Ibid. p. 84.

É um pouco do que está em jogo em *The Deluge* (2006) [Figura 6] - uma leitura, digamos, bastante traumática do afresco de Michelangelo que pode ser visto na Capela Sistina. Em muitos de seus trabalhos, é como se LaChapelle dispusesse de boa parte da memória iconográfica do século XX, herança (ou maldição) que ardeu nas mãos dos mais variados artistas sem jamais cumprir seu destino, de referente ou de simulacro, para rendê-los ao domínio do trauma: um realismo que, na falta de palavras mais adequadas, “devora de antemão o mundo e o real” e faz sentir o “peso de todo o trabalho morto dos signos sobre a significação viva.”¹⁹³ Sem dúvida um “desencantamento da beleza na nudez”, mas também a “sublime e miserável exibição da aparência”, que, se o “gesto artístico” é mesmo uma “efração do semblante”¹⁹⁴, põe a descoberto “o simples e inoperante corpo humano.”¹⁹⁵

Figura 6 [detalhe]



¹⁹³ BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁴ BADIOU, A. *O Século*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁵ AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010, p. 104.

2.5 Vigilância e espetáculo

As fotografias de David LaChapelle e Helmut Newton são completamente distintas, em inumeráveis aspectos, mas este último também dispõe da tal memória iconográfica que não cessa de escaldar os artistas de nosso tempo para juntar mais uma imagem a este grande arquivo que é a fotografia de moda, talvez o depositário fiel da cultura de um de século, lépido e interminável, cuja história parece ser a do eclipse definitivo da palavra pela imagem.

Figura 7 - Helmut Newton, *After Velázquez in my Apartment*, 1980



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

Em *After Velázquez in my Apartment* (1980) [Figura 7], a toailete está longe de ser um lugar íntimo, seguro; ao contrário, cortinas escancaradas, não há sombra, qualquer trégua entre a mulher e o mundo. A alcova é elegante, fria e inteiramente disponível ao olhar; o espelho, uma televisão

ligada; e, no lugar do Cupido, outra mulher, igualmente nua, desperta e desafiante, verdadeira redução panóptica do espelho: vigilância e espetáculo.¹⁹⁶

Giorgio Agamben lembra que “nos primeiros tempos da fotografia erótica as modelos deviam ostentar no rosto uma expressão romântica e sonhadora, como se a objetiva as tivesse surpreendido, sem ser vista, na intimidade de seu *boudoir*”¹⁹⁷; já em *After Velázquez in my Apartment* é como se a mulher apenas dissesse: “Queres ver o meu segredo? Queres chegar à claridade do meu invólucro? Então olha isto, se de tal fores capaz, olha esta absoluta, imperdoável falta de segredo.”¹⁹⁸

É claro que uma discussão como essa é complexa demais para que possamos senão, arranhando suas camadas mais aparentes, suspender algumas questões. Seja como for, a coisa pode ficar mesmo interessante se calçarmos a crítica pós-estruturalista da representação — figura cujo fundo é a cultura pós-industrial¹⁹⁹ — com o fato de que, desde seus primeiros dias, a moda experimentou os mesmos ciclos da arte moderna, como argumenta Nancy J. Troy no imprescindível *Couture Cultures*. A autora demonstra como os “domínios da arte e da moda estiveram ligados no início século XX”, mas não através do que ela chama de “paralelos visuais” (como nas relações entre Salvador Dali e Elsa Schiaparelli), e sim das “práticas comerciais de um dos líderes da indústria francesa da moda, Paul Poiret”, as quais “desvelam uma lógica da moda baseada na tensão entre originalidade e reprodução”, a mesma que animava os debates artísticos do período.²⁰⁰

Portanto, o ciclo mercantil da fotografia de moda, cuja produção destina-se a dar à roupa sua (in)consistência de mercadoria, denota, mais do qualquer fragilidade esperada, sua força no triunfo da imagem no pós-modernismo. “A imagem de moda”, lembra Caroline Evans, “tende a ser vista como trivial”, conquanto, ironicamente, retire sua “extraordinária liberdade” do fato de

¹⁹⁶ É oportuno esclarecer que uma afirmação como essa, servindo igualmente à propósitos expositivos e teóricos, indica, assim como as muitas interrogações que esse texto carrega, mais um ponto de partida do que de chegada. No corpo do texto, vigilância e espetáculo são, respectivamente, referências aos trabalhos de Foucault e Guy Debord. Cf. FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*, op. cit.; DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

¹⁹⁷ AGAMBEN, G. *Nudez*, op. cit., pp.103-104.

¹⁹⁸ AGAMBEN, G. *Nudez*, op. cit., p. 104.

¹⁹⁹ Uma análise dos principais temas e autores desse debate pode ser vista em: ROSE, M. *The post-modern & the post-industrial: a critical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

²⁰⁰ TROY, N. J. *Couture Cultures*, op. cit., p. 4.

ser “apenas moda [...]. Aqui, o ultrajante, ou o transgressivo, particularmente em relação à sexualidade feminina, encontra expressão segura.”²⁰¹ Enfim, é justamente aí, neste ponto para o qual convergem tantos assuntos candentes de nossa época, que a fotografia de moda se manifesta, na medida em que ela é “uma arte que não só está inscrita na realidade econômica e comercial como também participa dela”²⁰², que é agente e paciente de sua lógica:

A semiurgia da moda opõe-se à funcionalidade da economia. A ética da produção opõe-se à estética da manipulação, da duplicação e da convergência ao espelho único do modelo [...]. O charme e o fascínio da moda advêm disso: do decreto que ela promulga sem nenhuma outra justificação além de si mesma. Enlevo do arbitrário como de uma graça pedida, e solidariedade de casta que está vinculada com a discriminação do signo. É nesse aspecto que a moda diverge radicalmente do econômico, de que também é, não obstante, o coroamento.²⁰³

Certamente, a fotografia de moda tem sua própria historicidade, residente legítima das condições de esclarecimento de seu devir no curso da modernidade e de seus restos. Ainda, e talvez mais importante, seja o fato de que o termo geral “fotografia de moda” refere-se, *lato sensu*, a um terreno inabarcável de editoriais de revistas, de campanhas publicitárias, de exposições e livros autorais, de escolas e estilos de fotografia, de relações, pessoais ou estéticas, entre fotógrafos de moda, estilistas e artistas visuais. Um terreno que, não obstante, é possível acessar por meio de recortes, mais menos heurísticos ou arbitrários, sem os quais o trabalho de pesquisa torna-se inviável.

Nesse sentido, esperamos ter ficado claro que esse texto não tem qualquer pretensão de ir além dos limites sugeridos pelas muitas interrogações que carrega. De todo modo, onde quer que a experiência moderna tenha dado as caras, seja na arte e sua crítica, na cultura ou no laço social²⁰⁴,

²⁰¹ EVANS, C.; THORTON, M. *Women and fashion: a new look*. London & New York: Quartet Books, 1989, p. 82.

²⁰² MONNEYRON, F. *La photographie de mode*, op. cit., p. 211.

²⁰³ BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*, op. cit., p. 122.

²⁰⁴ Acredito que, entre as centenas de exemplos disponíveis, o caso da aparição - e imediata dominância - das modelos esqueléticas na fotografia de moda contemporânea seja um dos mais valiosos. A esse respeito, ver: JOBLING, P. “Who is that girl? Kate and Alex: A tale of two bodies in contemporary fashion photography”. In: JOBLING, P. *Fashion Figures*, op. cit., pp. 126-159.

um fotógrafo de moda estava lá, levando, à semelhança de alguns artistas da Pop, a moda ao limite da modernidade²⁰⁵, e vice-versa:

Quanto mais a nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar essa pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer os dois extremos das séries habituais de consumo ressoarem com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntado, assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrindo sob o consumo um crisper de maxilares hebefrênico e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, para que, finalmente, a Diferença se expresse.²⁰⁶

²⁰⁵ *Fashion at the edge*, de Caroline Evans, é o título de um dos livros mais importantes já publicados sobre o assunto. Cf. EVANS, C. *Fashion at the edge*, op. cit.

²⁰⁶ DELEUZE, G. *A diferença e a repetição*. São Paulo: Graal, 2006, p. 404 Apud FOSTER, H. *O Retorno do Real*, op. cit., pp. 77-78.

PARTE 2 - OS ARREDORES DO OLHAR

Para desvirginar o labirinto
Do velho e metafísico Mistério,
Comi meus olhos crus no cemitério,
Numa antropofagia de faminto!

Augusto dos Anjos, *Solilóquio de um visionário*.

No *Seminário 13*, em uma das muitas lições dedicadas a lançar um pouco de luz sobre a penumbra em que trabalhamos quando se trata do olhar²⁰⁷, Lacan diz que colocou “todos os holofotes nesse campo” pelo simples fato de que, na psicanálise, esse “objeto *a* escópico, o olhar” jamais foi “estudado”, “isolado”, ou mesmo evocado além das fronteiras do que ele chama de “grosseiras analogias.”²⁰⁸

É claro que uma afirmação como essa, sobretudo se levarmos em consideração tudo o que Lacan desenvolveu a respeito do assunto nos *Seminários 10 e 11*, produz seus efeitos numa pesquisa como a nossa. Seu principal objetivo é aproveitar a riqueza do material oferecido aos olhos pela fotografia de Helmut Newton, um dos maiores fotógrafos de moda da história, para testar três hipóteses complementares e congruentes entre si, todas elas ambientadas na relação entre o olhar e as coordenadas perversas do desejo. Uma hipótese sobre a pose, artifício de um corpo olhado (vale dizer, desejado), outra sobre o fetichismo (o de quem vê, e do quem veste e dá a ver)²⁰⁹ e, finalmente, a proposta de uma leitura teórica sobre o mistério subjacente à própria satisfação estética.²¹⁰

Mas, apesar da afirmação um tanto desalentadora que Lacan faz a respeito da pulsão escópica, é preciso começar de algum lugar. E ele não poderia ser outro além de *Das Unheimliche*, de 1919, um texto quase todo organizado em torno da dinâmica do olhar. É um escrito complexo,

²⁰⁷ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13: O objeto da psicanálise*. São Paulo: Edição não comercial destinada aos membros da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2018, p. 437.

²⁰⁸ Ibid. p. 462.

²⁰⁹ Nossas hipóteses sobre o fetichismo e sobre a pose serão desenvolvidas na Parte III.

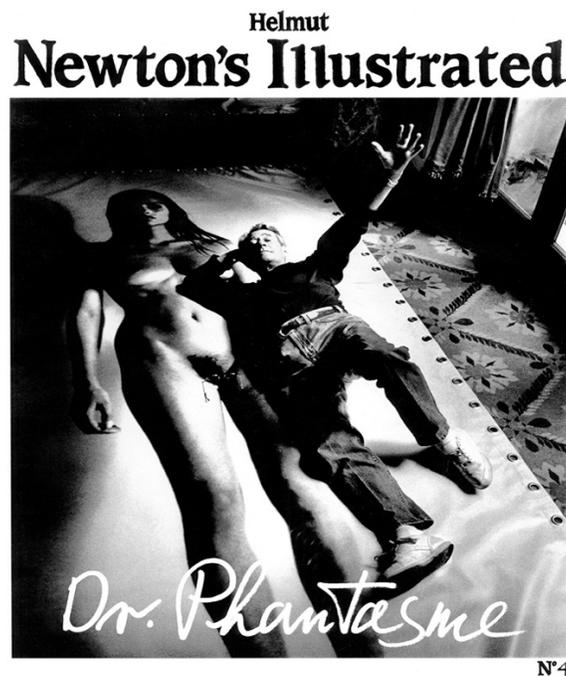
²¹⁰ É o que consta na Parte IV.

para o qual convergem inúmeros problemas teóricos de enorme importância para a psicanálise, e que sempre atraiu a atenção de comentadores egressos dos mais diversos campos do saber.²¹¹ De tudo isso, porém, o que nos interessa é a natureza epistemológica deste documento, ao longo do qual é possível perceber o frenesi que dá o tom da elaboração teórica em psicanálise: quase dá pra sentir o desassossego de um Freud que, às vésperas de apresentar ao mundo o conceito de pulsão de morte, não quer deixar escapar a expressão mais bem acabada do nexos entre o olhar, o desejo e a fantasia que o sustenta.

Essa relação, que será aprofundada ao longo dos capítulos subsequentes, constitui o núcleo teórico deste trabalho, e é a partir dele que construímos nossas hipóteses.

Uma relação que o *Dr. Phantasme*, expressão chistosa que dá título a um dos livros de Helmut Newton, conhecia como poucos.

Figura 8 - Helmut Newton, *Dr. Phantasme*, 1995



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

²¹¹ Ver, por exemplo: MASSCHELEIN, A. "The Uncanny". *Imagem & Narrative*. Online Magazine of the Visual Narrative. Vol 3, 1 (5), 2003. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/uncanny.htm>. Acesso em: 7 abr 2021; CIXOUS, H. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")". *New Literary History*. Spring, 1976, Vol. 7, No. 3. The Johns Hopkins University Press (Thinking in the Arts, Sciences, and Literature), pp. 525-645.

3 UNHEILICH

“Beco sem saída”, é assim que Žižek qualifica *A Origem do mundo* (1866), de Gustave Courbet: “Um torso feminino nu, excitado e despididamente exposto, com foco na genitália”, cujo paradeiro ficou desconhecido por quase cem anos, até ser encontrado, “bem apropriadamente, entre os pertences de Jacques Lacan.”²¹² Para o filósofo, este quadro representa o impasse da “pintura realista tradicional, cujo derradeiro objeto – jamais exibido plena e diretamente, mas sempre aludido” diz respeito ao “corpo feminino nu e totalmente sexualizado como objeto definitivo do desejo e do olhar masculinos.”²¹³ Impasse, ou beco sem saída, na medida em que o “corpo feminino exposto é o objeto impossível que, justamente por ser irrepresentável, funciona como horizonte definitivo da representação.”²¹⁴

Quanto à Courbet, é como se ele tivesse assumido o risco de “retratar de forma direta aquilo que a arte realista anterior apenas aludia como ponto de referência distante”²¹⁵ - e, ao acabar com “o jogo de se referir ao objeto incestuoso ‘realista’ eternamente ausente”²¹⁶, forçasse a pintura contra os próprios limites da representação. O argumento de Žižek fica ainda mais interessante quando ele afirma que *O quadrado negro sobre fundo branco*, de Kazimir Malevich, “pintura seminal do modernismo, é o verdadeiro contraponto” ao quadro arrematado por Lacan em 1955.²¹⁷

com Courbet, temos a própria Coisa incestuosa que ameaça arrasar a Clareira, o Vazio em que os objetos (sublimes) aparecem (ou podem aparecer), ao passo que, com Malevitch, temos o exato oposto, a matriz da sublimação em sua forma mais elementar, reduzida à simples marcação da distância entre o primeiro plano e o fundo, entre um objeto (quadrado) totalmente “abstrato” e o Lugar que o contém.²¹⁸

²¹² ŽIŽEK, S. *The Fragile Absolute, or: Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* London & New York: Verso, 2001, p. 36.

²¹³ Ibid. p. 36.

²¹⁴ Ibid. p. 37.

²¹⁵ ŽIŽEK, S. *The Fragile Absolute*, op. cit., p. 37.

²¹⁶ Ibid. p. 38.

²¹⁷ Cf. RAMASSUEL, D. “La longue quête de L'Origine du monde”. Paris: *Paris Match*, 7 fev. 2013. Disponível em: <https://www.parismatch.com/Culture/Art/La-longue-quete-de-L-Origine-du-monde-162362>. Acesso em: 24 maio 2020.

²¹⁸ ŽIŽEK, S. *The Fragile Absolute*, op. cit., p. 38.

Ora, a visão dos genitais femininos é justamente uma das fontes do sentimento de estranheza²¹⁹, assunto a que Freud se dedica em um de seus raros escritos dedicados aos problemas levantados pela estética.²²⁰ Em poucas palavras, *Das Unheimliche* é um texto que “finaliza a saga freudiana em torno do simbólico e opera sua passagem à abordagem do real”, ou, mais precisamente, “a passagem da pulsão sexual para a pulsão de morte”²²¹ - algo que Freud viria a teorizar em *Além do princípio do prazer*, mas cujos germes já estão presentes no texto sobre o estranho.²²²

Mas o mais interessante é observar, com Marco Antonio Coutinho Jorge, que tais avanços absolutamente fundamentais na teoria psicanalítica - os quais localizam *Das Unheimliche* “entre a primeira e a segunda tópica e entre o primeiro e o segundo dualismo pulsionais”²²³ - são efeito, de um texto ao longo de qual Freud mostra um apreço particular “pela análise linguística.”²²⁴ Com efeito, o protótipo de *Das Unheimliche* é *A significação antitética das palavras primitivas*; publicado em 1910²²⁵, este breve ensaio apresenta um comentário de Freud aos trabalhos do

²¹⁹ Como se sabe, *Das Unheimliche* é um dos textos que mais impõe dificuldades aos tradutores da obra de Freud. A edição em português que consultamos optou por substituir o termo *Unheimlich*, que geralmente é traduzido por “estranho”, pelo adjetivo “infamiliar”. Portanto, ao longo do nosso trabalho, as palavras “estranho”, “infamiliar” e suas respectivas derivações dizem respeito ao vocábulo empregado por Freud (*Unheimlich*).

²²⁰ “O psicanalista apenas raramente se sente estimulado a investigações estéticas, mesmo que ele não restrinja a estética à doutrina do belo, mas a descreva como a doutrina das qualidades do nosso sentir. Ele trabalha com outras camadas da vida anímica e tem pouco a fazer com as emoções inibidas quanto à meta, sufocadas, dependentes de um grande número de constelações concomitantes, as quais, em geral, constituem a matéria da estética. De todo modo, aqui e ali, ele percebe que pode se interessar por um domínio específico da estética, e então, trata-se de algo comumente deixado de lado, negligenciado pela literatura especializada. Algo desse domínio é o infamiliar”. FREUD, S. (1919). *O infamiliar*, op. cit., p. 63.

²²¹ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”. In: AZEVEDO, E (Org.). *X Fórum mineiro de psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras, 2021, pp. 55-70, p. 67.

²²² “No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante compulsão à repetição das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, algo que ainda se expressa claramente nas aspirações da criança e que domina uma parte do decurso da psicanálise dos neuróticos. Estamos preparados para todas as discussões mencionadas a esse respeito uma vez que o que se pode lembrar dessa compulsão interna à repetição pode ser sentido como infamiliar”. FREUD, S. (1919). *O infamiliar*, op. cit., p. 85.

²²³ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 67.

²²⁴ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 57.

²²⁵ FREUD, S (1910). “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 11.

filólogo Karl Abel²²⁶ e, de acordo com Jorge, jamais deixará de se fazer presente nos “escritos posteriores de Freud, invariavelmente referidos a este artigo.”²²⁷

Pois bem, *Unheimlich* está longe de ser uma palavra primitiva, apesar de sua significação indiscutivelmente antitética.²²⁸ Na verdade, o vocábulo aceita várias camadas de significado, e Freud - à semelhança do filólogo em cujo trabalho reconhecia uma “descoberta triunfante”²²⁹ - vai atrás de cada uma, de dicionário em dicionário, para enfim aventurar-se “numa sucessão desenfreada”²³⁰ de exemplos literários os mais variados. O ensaio sobre o *Unheimlich* é, de fato, “a imersão mais espantosa de Freud no campo da literatura”²³¹; em seu conjunto, representa a “apreensão mais cabal de suas afirmações reiteradas de que o poeta antecipa o psicanalista”²³² e, no limite, “uma refinada e definitiva apreensão da estrutura do inconsciente-linguagem.”²³³

“O que há de mais interessante para nós”, conclui Freud depois da “exploração dos dicionários mediante a qual [...] introduz seu estudo”²³⁴, é que a palavra “‘familiar’ [*heimlich*], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto ‘infamiliar’ [*unheimlich*]²³⁵”. Ou seja, “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar.”²³⁶

²²⁶ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 60.

²²⁷ Ibid. p. 61.

²²⁸ Ibid. p. 61.

²²⁹ Em carta a Ferenczi de 22 de outubro de 1909; citada em: JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 60.

²³⁰ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 56.

²³¹ Ibid. p. 56.

²³² JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 56.

²³³ Ibid. p. 57.

²³⁴ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 57.

²³⁵ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., pp. 69-70.

²³⁶ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 15.

3.1 Um conto sobre o recalque se conta pelos olhos

Publicado, em 1919, sob a curiosa marca da sonexação de alguns de seus elementos textuais²³⁷, esse desconcertante e inclassificável ensaio é, acima de tudo, um texto sobre o recalque, cujo selo Freud reconhece no “prefixo ‘Un’”, a “marca do recalramento.”²³⁸ E aqui é impossível não nos lembrarmos, ainda com Jorge, do que Freud escreveria alguns anos mais tarde, em *A denexação*, quando afirma “que a partícula *Ver* é a marca registrada do recalque.”²³⁹ A função estruturante do “não”, segue o psicanalista brasileiro, “foi alçada à categoria de conceito por Lacan ao salientar a homofonia absoluta na língua francesa [...] entre o *Nom-du-Père*, Nome-do-Pai, e o *Non-du-Père*, Não-do-Pai”, justamente “o significante que agencia a operação do recalque originário de modo a produzir a instauração da fantasia fundamental.”²⁴⁰

Ora, Lacan também observa que a insistência de Freud “na dimensão essencial dada pelo campo da ficção em nossa experiência do *Unheimlich*”, capaz de demonstrá-la “como efeito de maneira mais estável”, nos permite ver a própria “função da fantasia.”²⁴¹ E não deve ser em vão, aliás, o registro da atitude artística de Natanael frente ao Homem da Areia, “cuja imagem repulsiva” ele “desenhava a giz, a carvão, nas formas mais estranhas e abomináveis, em toda parte: nas mesas, nos armários, nas paredes.”²⁴²

²³⁷ “A pesquisa erudita de Lionel F. Klimkiewicz trouxe aportes inéditos para o estudo da obra”; ele “mostrou que a edição alemão original do texto foi bastante *sui generis*, pois foi feita a partir do manuscrito freudiano, o que teve algumas consequências importantes, como a não inserção de frases que Freud havia marcado nos dicionários que cita na parte I para serem copiadas tal qual, mas não foram. O resultado é que as longas citações dos dicionários ficam às vezes confusas”. Cf. JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 55.

²³⁸ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 15.

²³⁹ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., pp. 62-63.

²⁴⁰ Ibid. p. 63.

²⁴¹ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 59.

²⁴² HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”. In: CALVINO, I. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 49-82, p. 51.

Seja como for, o fato é que, entre as versões complementares apresentadas pela mãe²⁴³ e pela empregada²⁴⁴, Natanael aprendeu a interpretar no “silêncio” do pai e na “tristeza” da mãe que o “Homem de Areia ia chegar.”²⁴⁵ E ele só podia ser Coppelius, pois sua simples presença bastava para que a alegria de sua mãe, “seu temperamento risonho e doce, se transformasse numa triste e sombria sisudez.”²⁴⁶ Todavia, “já não se tratava do ogro da história da carochinha da ama-seca, com um ninho de coruja na Lua, a alimentar os filhos com os olhos das crianças”; ao contrário, segue Natanael depois de um “Não!” em dia com sua carga metafórica: “tratava-se de um monstro fantasmagórico, que semeava tristeza, miséria e ruína - tanto a temporal quanto a eterna - onde quer que aparecesse.”²⁴⁷

Ao longo de toda a história, o “sentimento do infamiliar [*Unheimlich*]”, quer ele encontre ou não a “mola da metáfora”²⁴⁸, está “diretamente colado à figura do Homem da Areia, ou seja, à representação de que os olhos devem ser roubados.”²⁴⁹ Todos os elementos mais ou menos arbitrários do conto, que permanecem sem sentido se deixarmos escapar a “ligação da angústia relativa aos olhos com a castração”, ficam mais claros quando substituímos “o Homem da Areia

²⁴³ “Mamãe! Quem é esse Homem de Areia tão malvado, que não nos deixa ficar com o papai? Como ele é, afinal?”. E ela respondeu: “O Homem de Areia não existe, meu filho. Quando digo que ele chegou, significa que vocês estão com tanto sono que mal conseguem manter os olhos abertos, como se neles tivessem jogado areia.” HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 50.

²⁴⁴ “É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga punhados de areia em seus olhos até que estes saltem das órbitas, cobertos de sangue; então ele os guarda em um saco e os leva para a Lua, onde seus filhos os comem; é lá que eles moram, em um ninho, têm bico adunco de coruja e o usam para arrancar os olhos das crianças travessas.” HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 50.

²⁴⁵ HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 51.

²⁴⁶ Ibid. p. 52.

²⁴⁷ Ibid. p. 52. Vale a pena registrar a citação completa: “Assim que vi o tal Coppelius, entrou-me a ideia abominável de que nenhum outro podia ser o Homem de Areia, mas já não se tratava do ogro da história da carochinha da ama-seca, com um ninho de coruja na Lua, a alimentar os filhos com os olhos das crianças — *não!* —, tratava-se de um monstro fantasmagórico, que semeava tristeza, miséria e ruína — tanto a temporal como a eterna — onde quer que aparecesse.” HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 52, grifo nosso.

²⁴⁸ “O recalque só se produz a atestar em todos os dizeres, no menor dos dizeres, o que implica esse dizer, que venho de enunciar, de que o gozo não convém - non decet - à relação sexual. Por causa de ele falar, o tal gozo, ela, a relação sexual, não há. É mesmo por isso que ele faz melhor em se calar, com o resultado de que isto torna a ausência mesma da relação sexual um pouco mais pesada ainda. E é por isso mesmo que, no fim das contas, ele não se cala, e que o primeiro efeito do recalque é que ele fala de outra coisa. É nisto que está a *mola da metáfora*.” LACAN, J. (1972-1973). *Seminário, livro 20*, op. cit., p. 67, grifo nosso. Esse comentário está aí apenas para fazer referência aos trabalhos que estabelecem uma relação entre o sentimento do *Unheimlich* e a psicose; o objetivo, portanto, é sublinhar que, seja qual for o caso, o “estranho”, ou “infamiliar”, está ligado à representação do castigo escópico que dá o tom do conto de Hoffmann, como Freud faz questão de lembrar ao longo de todo o ensaio.

²⁴⁹ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 77.

pelo temido pai”, de cujas mãos, afinal, é esperada a castração.²⁵⁰ E o exemplo que ocorre a Freud é precisamente o do autocegamento “do mítico criminoso Édipo”²⁵¹, sobre quem voltaremos a falar adiante.

O fato é que os destinos dos dois personagens, Édipo e Natanael, andam lado a lado, e quase se cruzam a cada vez que o último encontra o amor. Por mais desconcertante que seja a ambiguidade de autômato da boneca Olímpia, por quem Natanael nutria um amor que Freud qualifica de narcísico²⁵², ela não pode ser considerada “nem o único nem o principal responsável pelo incomparável efeito infamiliar do conto.”²⁵³ Na verdade, “a boneca espreitada pelo herói”²⁵⁴, cujo “olhar paradisíaco” dizia-lhe “mais do que qualquer idioma”²⁵⁵, está ali para nos fazer ver que “o olho de que se trata só pode ser o do herói, e é o tema de que querem arrebatá-lhe esse olho que dá o fio explicativo de todo o conto.”²⁵⁶

Em certa altura, Natanael decide “exortar Olímpia a dizer com palavras claras o que, havia muito, seu olhar amoroso lhe dizia.” Ele então “procurou o anel que sua mãe lhe dera na despedida”, mas, no momento em que ia “ofertá-lo à amada como símbolo de devoção”²⁵⁷, deu de cara com as “vociferações, empurrões [...], pragas e insultos”²⁵⁸ trocados por Spallanzani e Coppola - “novas edições, reencarnações da dupla de pais de Nathaniel.”²⁵⁹

“Larga... larga... seu infame... biltre imundo!” “Ah, então trabalhaste a vida inteira por isto? Ha, ha, ha! Não foi essa a nossa aposta! Fui eu, eu, que fiz os olhos...” “E eu fiz o

²⁵⁰ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 79.

²⁵¹ Ibid. p. 78.

²⁵² Ibid. p. 253, nota v.

²⁵³ Ibid. p. 74.

²⁵⁴ LACAN, S. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 58.

²⁵⁵ HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 67.

²⁵⁶ LACAN, S. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 58; A mesma posição é defendida por Freud: “No centro do conto está, muito mais, um outro fator, a partir do qual ele se intitula e que sempre retorna em passagens decisivas: o tema do Homem da Areia, aquele que arranca os olhos das crianças”. Cf. FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 74.

²⁵⁷ HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 67.

²⁵⁸ Ibid. p. 67.

²⁵⁹ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 253, nota v.

mecanismo”. “Ao diabo com o teu mecanismo... cão imundo, relojoeiro de meia-pataca!” “Fora daqui, Satanás!” “Para, charlatão, besta infernal! Pára!” “Fora daqui!” “Larga!”²⁶⁰

Natanael viu então Spallanzani “segurando um corpo de mulher pelos ombros”, enquanto Coppola o “agarrava pelos pés, e os dois o puxavam e arrastavam, avançando e recuando de um lado para outro, em uma feroz disputa por sua posse”. Era o corpo de Olímpia, em seguida torcido com “força de gigante” por Coppola que, “arrancando-o das mãos do professor”, ergueu-o nos ombros e “lançou-se escada abaixo”, com os “feios pés da moça” pendentes, “batendo nos degraus com um ruído oco de madeira.”²⁶¹ Nesse instante, mais do que as “duas negras cavidades no pálido rosto de cera de Olímpia”, agora uma “boneca sem vida”, Natanael “avistou o sangrento par de olhos jogado no chão, olhando fixamente para ele.”²⁶²

3.2 À sombra

Já no final do ensaio, Freud é bem enfático ao dizer que, entre as tantas formas de *Unheimlich* inventariadas por ele, a mais importante é a que responde pela “origem do infamiliar no familiar recalçado”²⁶³, isto é, aquela que acossa o sujeito “quando complexos infantis recalçados são revividos por meio de uma impressão.”²⁶⁴ Logo, se *Unheimlich* é o nome de “tudo que permaneceu em segredo, escondido, em latência, e que veio à tona”²⁶⁵, ele não pode ser efeito de

²⁶⁰ HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”, op. cit., p. 67.

²⁶¹ Ibid. p. 67.

²⁶² Ibid. p. 68.

²⁶³ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 95.

²⁶⁴ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 97.

²⁶⁵ Este é um dado curioso: em *Das Unheimliche*, ou pelo menos nas traduções consultadas, Freud parece omitir um trecho da frase de Schelling. “A citação de Schelling encontra-se em sua Filosofia da mitologia, aulas proferidas na Universidade de Berlim entre 1837-1842, mas publicadas pela primeira vez, por seus alunos, apenas em 1849. A frase completa de Schelling é a seguinte: “*Unheimlich nannte man alles, was im Geheimniss, in Verborgnen, in der Latenz bleiben und hervorgetreten ist*” [“Chama-se unheimlich a tudo que permaneceu em segredo, escondido, em latência, e que veio à tona”] (SCHELLING, Friedrich. *Philosophie der Mytologie*. München: C. H. Beck, 1968. p. 515). (N.T.)”. Cf. FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 104, nota 5. (N.T.). Optamos pela sentença completa, da forma como ela aparece na obra de Schelling, no lugar da frase que está em *Das Unheimliche*: “seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”. Cf. FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., pp. 69-70.

algo externo ou novo, e sim de algo bem familiar ao sujeito e que, por força do recalque, deveria permanecer longe de seu alcance.

“Membros cortados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço”²⁶⁶ diz Freud, referindo-se a outro conto, mas que bem poderia ser o que lhe serve como paradigma do *Unheimlich*²⁶⁷: a espécie de estranheza evocada por tais eventos tem origem em sua proximidade ao complexo de castração.²⁶⁸ Assim como o sentimento, frequente entre os “homens neuróticos”, de que “o genital feminino seria, para eles, algo infamiliar”²⁶⁹, ou mesmo a ideia de “ser enterrado ainda vivo” — “fantasia assustadora”, diz Freud, que nada mais é do que a “transformação de uma outra que, originariamente, nada tinha de aterrorizante”, ainda que “portadora [...] de uma certa lascívia: a fantasia de viver no ventre materno.”²⁷⁰

Para Marco Antônio Coutinho Jorge, tais exemplos, levantados por Freud a título de considerações sobre o que ele chama de “conteúdo essencial desta pequena investigação”²⁷¹, deixam claro que, se é verdade que o *unheimlich* provém de algo familiar que foi recalçado²⁷², a “direção sub-reptícia que o ensaio toma” não pode ser outra senão a da própria “tematização do incesto, do desejo incestuoso que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.”²⁷³ Logo, “o que deveria ter permanecido oculto e secreto é”, de um lado, “o desejo incestuoso, núcleo do recalçado originário” e, de outro, a própria pulsão de morte, isto é, aquilo que está além do registro do “princípio de prazer - da pulsão sexual e da fantasia”²⁷⁴ - e que pode, dependendo das circunstâncias de sua apresentação, levar ao mais puro e simples horror da abacinação.²⁷⁵

²⁶⁶ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 91.

²⁶⁷ Na verdade, Freud faz referência a outro conto, *A história da mão decepada* (1826), de Wilhelm Hauff; cf. FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 91.

²⁶⁸ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 91.

²⁶⁹ Ibid. p. 92.

²⁷⁰ Ibid. p. 91.

²⁷¹ Ibid. p. 88.

²⁷² “... origem do infamiliar no familiar recalçado”. Cf. FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 95.

²⁷³ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 63.

²⁷⁴ Ibid. p. 60.

²⁷⁵ Abacinação é o nome de uma tortura, comum nos idos medievais, que consistia no cegamento da vítima pela aproximação de um objeto incandescente em direção aos seus olhos.

Mas o caminho que leva a palavra *heimlich* em direção ao seu par antitético é, à semelhança do processo que faz com que o conteúdo da fantasia só apareça deformado “por operações sintáticas”²⁷⁶ marcado por significados que dão ainda mais importância à definição de Schelling tão valorizada por Freud. *Unheimlich* é o nome de “tudo que permaneceu em segredo, escondido, em latência, e que veio à tona” justamente porque seu par antitético admite, nos estreitos da língua, duas acepções fundamentais para a nossa pesquisa sobre o olhar: *heimlich* é o contrário de selvagem²⁷⁷ e também aquilo que permanece fora do alcance da vista, como podemos ver nas anotações de Freud que acompanham o ensaio:

(b) de animais domesticados, aproximado por confiança das pessoas. Antônimo. selvagem, p. ex., animais que não são selvagens nem heimlich etc. Eppendorf. 88; Animais selvagens [...] que são criados h. e habituados aos seres humanos. 92. Se esses animaizinhos são criados desde que são jovens junto aos homens, tornam-se inteiramente h. e amigáveis etc., Stumpf 608a etc. — Da mesma forma: É bastante h. (o cordeiro) e come da minha mão. Höltz; A cegonha é, segue sendo, um pássaro belo e h. (ver c). Linck. Schl. 146. ver Häuslich 1. [caseiro] etc.²⁷⁸

2. escondido, mantido oculto, de modo que outros nada saibam, desconhecido dos demais, cf. Geheim [segredo] (2.), somente no novo-alto-alemão e em que nem sempre se distingue claramente, sobretudo na linguagem mais antiga, p. ex. na Bíblia (Jó 11, 6; 15, 8; Prov. 2, 22; I Cor. 2, 7 etc.), bem como H-keit no lugar de Geheimnis [segredo]. Mt. 13, 35 etc., urdir, tramar coisas h. (pelas costas de alguém); 252/311 afastar-se h. [furtivamente]; reuniões, compromissos h.; assistir ao infortúnio alheio com h. alegria; suspirar, chorar h.; agir h., como se tivesse algo a ocultar; amor, paixão, pecado h.; locais h. (que o recato manda ocultar).²⁷⁹

Ora, *Unheimlich* é, antes de tudo, “uma palavra do olhar (é o *suspectus* latino) e uma palavra do lugar (é o *xenos*, o estrangeiro, em grego).”²⁸⁰ É por esta razão, explica Georges Didi-Huberman, que a inquietante estranheza é da ordem de uma “visibilidade sentida como a aparição estranha, única, de algo que devia permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu”²⁸¹ - tensão mais do que evidente na fotografia abaixo [Figura 9], a qual retornaremos ao final do presente trabalho.

²⁷⁶ JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”, op. cit., p. 66.

²⁷⁷ Voltaremos a esse sentido do termo *Unheimlich* no Capítulo 5.

²⁷⁸ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 66.

²⁷⁹ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 68.

²⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 228.

²⁸¹ Ibid. p. 230.

Enfim, tudo o que é tão familiar e inquietante quanto aquilo que anima o desejo humano, irremediavelmente baseado na castração²⁸², também precisa encontrar seu lugar à sombra, e só pode permanecer ali, “em segredo, escondido, em latência”, caso o sujeito consiga fazer frente a “esse componente de fascínio da função do olhar, no qual toda substância subjetiva parece perder-se, ser absorvida, sair do mundo.”²⁸³

Figura 9 - Helmut Newton, *New Beetle*, 1999



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

²⁸² LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 118.

²⁸³ LACAN, S. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 264.

4 QUESTÃO SEM SAÍDA

Realmente, “não é fácil definir o que é um olhar”. Uma empreitada como essa, quando é o caso, “pode muito bem sustentar e devastar uma existência”²⁸⁴, e aqui é impossível não lembrar do emblemático suicídio de Gaëtan Gatian de Clérambault, cego e diante do espelho, depois de uma vida dedicada à psiquiatria e ao estudo pormenorizado do drapeado árabe²⁸⁵ - a arte das mulheres empenhadas em fazer notar um corpo que, por força da cultura, deveria permanecer invisível. Nesse contexto, o que está em jogo é *fitna*, palavra árabe que, em linhas gerais, designa toda a sorte de divisões que podem colocar em risco a coesão da *umma*²⁸⁶ (a comunidade dos fiéis muçulmanos). O vocábulo também por ser empregado como sinônimo de transgressão, como esclarece Malek Chebel, contexto em que a mulher - ou melhor, a nudez feminina - surge como uma ameaça à ordem social.²⁸⁷ E é aí, esclarece Mauro Mendes Dias, que “o véu introduz um caráter duplamente surpreendente.”

Ao lado de encobrir qualquer imagem que pudesse despertar atração, ele acaba revelando uma nudez que a religião supunha encerrada sob os mantos - o olhar. Responsável pela introdução de uma divisão, o ser de desejo reaparece cativante através de uma pequena fenda entre os panos.²⁸⁸

“Em certa época”, segue Lacan a respeito do olhar, “pude examinar uma moça para quem essa questão, juntamente com uma estrutura da qual não tenho mais nada a indicar aqui, chegou propriamente a ponto de acarretar uma hemorragia retiniana, cujas sequelas foram duradouras.”²⁸⁹

²⁸⁴ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 245.

²⁸⁵ Cf. TADEU, T. (Org.). *O grito da seda. Entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

²⁸⁶ MARTINEZ-GROS, G. “Introduction à la fitna : une approche de la définition d’Ibn Khaldûn”. *Médiévales*, 60 printemps 2011, pp. 7-16.

²⁸⁷ "Subversion par excellence, cette nudité féminine représente une terreur sans nom et c’est pourquoi elle subit l’occultation et le déni. Pour les légistes musulmans, elle est une fitna, une transgression. Ainsi s’instruit depuis toujours la légitimité du voile féminin, car seule la femme vêtue peut être décente et ne pas mettre en péril l’ordre social". CHEBEL, M. "Sexualité, pouvoir et problématique du sujet en Islam". *L’Harmattan: Confluences Méditerranée*, 2002/2, n. 41, pp. 47-63, p. 58.

²⁸⁸ DIAS, M.M. *Moda divina decadência: ensaio psicanalítico*. São Paulo: Hacker Editores, 1997, p. 118.

²⁸⁹ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16: De um outro ao Outro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p. 245.

É que o olho, como se sabe, não é um órgão puro, “sem pulsão”, como se o exercício do olhar pudesse ser reduzido ao detalhamento do “visível”, como se fosse possível “descrevê-lo e desdobrá-lo em detalhes, fazer dele uma soma sem resto dos aspectos.”²⁹⁰ Na verdade, “em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido - é isso que se chama o olhar.”²⁹¹ Afinal, o “sujeito em causa não é o da consciência reflexiva, mas o do desejo”, razão pela qual o olhar de outrem chega mesmo a desorganizar “o campo da percepção”²⁹², como de fato demonstram os olhares carregados de segunda intenção que costumam dar início às trocas sexuais.

O cancionero popular, uma das fontes mais ricas e transparentes a muitos assuntos de interesse da psicanálise, é repleto de exemplos nesse sentido.

Quando o canto da sereia
 Reluziu no seu olhar
 Acertou na minha veia
 Conseguiu me enfeitiçar
 Tem veneno o seu perfume
 Que me faz o seu refém
 Seu sorriso tem um lume
 Que nenhuma estrela tem²⁹³

Fazer o canto da sereia reluzir no olhar de quem precipita o outro em uma paixão é de uma densidade poética realmente singular. Olhar e voz, veneno e perfume; a estrofe talvez ajude a situar a paixão amorosa como um endereçamento que ocorre entre o fascínio e a invocação. Mas isso seria assunto para outra pesquisa. Adoniran Barbosa, poeta de chão de fábrica que deu à tragédia do operariado brasileiro o balanço de um samba, leva a conversa para o lado de quem ocupa o lugar

²⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*, op. cit., p. 317.

²⁹¹ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 76.

²⁹² LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 91.

²⁹³ RIBEIRO, A. E. T.; REZENDE, R. S. Seu Balancê. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: ZECA PAGODINHO. *Zeca Pagodinho*. Polygram; Mercury, 1998. CD. Faixa 1 (3 min 44 s).

do alvo, evidenciando outra posição do sujeito em que o olhar surge de maneira inequívoca. A canção ficou eternizada na voz de Elis Regina.

De tanto levar frechada do teu olhar
 Meu peito até parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao Álvaro
 Não tem mais onde furar
 (Não tem mais)

De tanto levar frechada do teu olhar
 Meu peito até parece sabe o quê?
 Táubua de tiro ao Álvaro
 Não tem mais onde furar

Teu olhar mata mais do que bala de carabina
 Que veneno estriçnina
 Que peixeira de baiano
 Teu olhar mata mais que atropelamento de automóver
 Mata mais que bala de revórver²⁹⁴

Há ainda uma terceira posição, contida neste diálogo tão comum entre os amantes: “eu vi você olhando pra aquela pessoa”, diz o sujeito enciumado - confirmando o acesso privilegiado que o uso corriqueiro da língua tem a conteúdos que amiúde só se dobram a elaborações teóricas as mais sofisticadas. Por certo, dificilmente alguém oporá argumento razoável ao fato de que é com o olhar - e não com a visão - que o sujeito conta para fazer circular seu desejo sempre que um objeto o excita, isto é, cita-o desde fora. A comoção visual, já dizia Freud em 1905, “segue sendo o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinosa.”²⁹⁵

O que nos coloca diante de uma questão essencial ao bom andamento deste trabalho: como então compreender isso que Lacan chamava de “privilégio do olhar na função do desejo”²⁹⁶? Por que, afinal, “os modelos visuais dão tom de nossa vida desejante”²⁹⁷?

²⁹⁴ BARBOSA, A.; MOLLES, O. Tiro ao Álvaro. Intérpretes: *Adoniran Barbosa e Elis Regina*. EMI, 1980. Vinyl (2 min 42 s).

²⁹⁵ “Algo semelhante ocorre com o olhar, derivado, em última análise, do tocar. A impressão visual segue sendo o caminho mais frequente por meio do qual se desperta a excitação libidinosa”. FREUD, S. (1905), “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 142.

²⁹⁶ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 84.

²⁹⁷ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 276.

4.1 Antropofagia de faminto

Nosso objetivo não é fazer um estudo pormenorizado da teoria das pulsões - um elemento que, de acordo com Freud, responde pela “parte mais importante, mas também a mais incompleta da teoria psicanalítica.”²⁹⁸ O que interessa ao nosso trabalho é a afinidade entre o olhar e as coordenadas perversas do desejo - assunto que, como veremos ao longo dos capítulos seguintes, Helmut Newton conhecia como poucos. Por outro lado, é importante mencionar que, no decurso do ensino lacaniano, o olhar recebeu um tratamento muito particular, em função do qual abriu-se uma nova via de acesso ao campo das pulsões.

Não que Freud ignorasse esse aspecto. Em *Pulsão e seus destinos*, de 1915, ele não apenas menciona o prazer de ver e o de mostrar, como também apresenta um esquema detalhado a respeito do funcionamento da pulsão escópica.²⁹⁹ Contudo, foi realmente preciso esperar por Lacan para que pudéssemos ter um entendimento mais amplo e pormenorizado sobre o olhar, essa fogueira na qual o sujeito vê arderem as camadas mais profundas e inquietantes de seu desejo.³⁰⁰ Como se diz, o ensino lacaniano promoveu o olhar e a voz à contabilidade dos objetos pulsionais, onde já figuravam o seio e as fezes, amplamente discutidos na obra freudiana. Como esclarece Jean-Michel Vivès:

Ao conferir à invocação, assim como ao olhar, o estatuto de pulsão, Lacan está propondo uma nova dialética das pulsões. Ao lado dos objetos oral e anal, articulados à demanda (o objeto oral é associado à demanda ao Outro; o objeto anal, à demanda do Outro), Lacan introduz o olhar e a voz, que, ambos, concernem ao desejo — o olhar é associado ao desejo ao Outro; a voz, ao desejo do Outro.³⁰¹

Mas o que nos interessa aqui é a “esquize entre o olhar e a visão”, evidente na contemplação do infinito que subjaz a uma obra de arte, ou no fascínio exercido por uma imensurável noite estrelada, a prolongar-se muito além da nossa compreensão. Essa cisão é ainda mais concreta e

²⁹⁸ FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 159 (nota acrescentada em 1924).

²⁹⁹ FREUD, S. (1915). *A pulsão e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. Edição Kindle, pp. 41-50.

³⁰⁰ Voltaremos a esse assunto na Parte IV.

³⁰¹ VIVÈS, J.-M. "Para introduzir a questão da pulsão invocante. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 12, n. 2, pp. 329-341, junho, 2009, p. 335.

evidente na troca de olhares a que chamamos de flerte ou paquera, forma mais ou menos inibida que o ser falante encontrou de sondar o desejo alheio antes de fincar a bandeira de suas intenções.

Essa divisão permitiu a Lacan “ajuntar a pulsão escópica à lista das pulsões”³⁰² justamente porque, “se deixarmos surgir o objeto em jogo na castração”, o olhar faz “corpo com essa divisão do sujeito”, presentificando, “no próprio campo da percepção”, o que dele pode ser “elidido como pulsional.”³⁰³ Em outras palavras, “o olho institui a relação fundamental desejável porque sempre tende a fazer desconhecer, na relação com o Outro, que por trás do desejável há um desejante.”³⁰⁴ E, nesse particular, convém lembrar que a falta em jogo é “aquela que põe fora de questão que se mencione o objeto”: não se trata, diz Lacan, “do pão escasso, mas do bolo a que uma rainha remeteu suas massas em tempos de fome.”³⁰⁵

Verdadeira antropofagia de faminto que, se é verdade que o objeto *a* se extrai “com um tiro que erra o alvo”³⁰⁶, chega mesmo a conhecer sua “vizinhança com a inconsistência do imundo”³⁰⁷, figura de “um caos que, rebelde ao poder encadeador da palavra, subsiste como mundo desencadeado, enfurecido”³⁰⁸: comer os olhos crus no cemitério, servi-los numa bandeja³⁰⁹ ou ainda, como no conto em que Freud viu a expressão mais fiel do *Unheimlich*, arrancá-los de suas órbitas “para investigar até a raiz delas o que é o objeto - em algum lugar, um objeto capital, essencial para apresentar como o mais além, e o mais angustiante - do desejo que ele constitui, ou seja, o próprio olho.”³¹⁰

Ora, esse também foi o destino daquele que, depois de possuir “o objeto do desejo e da lei”, dá “um passo a mais” e “vê o que fez.”³¹¹

³⁰² LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., 78.

³⁰³ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 445.

³⁰⁴ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 296.

³⁰⁵ LACAN, J. (1966). “Respostas a estudantes de filosofia”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 218.

³⁰⁶ LACAN, J. (1982). “Nota italiana”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 314.

³⁰⁷ DIDIER-WEILL, A. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 51.

³⁰⁸ Ibid. p. 53.

³⁰⁹ Como é o caso de um quadro de Francisco Zurbarán (c.1630), analisado por Lacan no Seminário 10; cf. LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 181; p. 194.

³¹⁰ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 342.

³¹¹ Ibid. p. 180.

Ao contemplar o quadro, entre urros horrorosos o desditoso rei desfez depressa o laço que a suspendia; a infeliz caiu por terra. Vimos, então, coisas terríveis. De repente o rei tirou das roupas dela uns broches de ouro que as adornavam, segurou-os firmemente e sem vacilação furou os próprios olhos, gritando que eles não seriam testemunhas nem de seus infortúnios nem de seus pecados: - nas sombras em que viverei de agora em diante - dizia ele - já não reconheceréis aqueles que não quero mais reconhecer! Vociferando alucinado, ainda erguia as pálpebras e desferia novos golpes.³¹²

Édipo vê o que fez, “e isso tem como consequência que ele vê [...], no instante seguinte, seus próprios olhos, inchados por seu humor vítreo, no chão, como um monte confuso de dejetos.” É evidente, segue Lacan, que, “por ter arrancado os olhos de suas órbitas”, ele “perde a visão”; no entanto, “ele não deixa de vê-los”, seus olhos, “de vê-los como tais, como objeto-causa enfim desvelado da concupiscência derradeira, suprema, não culpada, mas fora dos limites - a de ter querido saber.”³¹³

Freud diz que o autocegamento de Édipo é uma “redução da punição pela castração, que, de acordo com a Lei de Talião, deveria ser-lhe atribuída”³¹⁴ - e cujo princípio só se aplica a seu caso se, naturalmente, soubermos identificar seu crime. De acordo com Lacan, “o pecado de Édipo é a *cupido sciendi*; ele quer saber, e isso é pago com o horror que descrevi: ele acaba vendo seus próprios olhos, a, jogados no chão.”³¹⁵ Nesse caso, desvelar a concupiscência derradeira, suprema, não culpada e fora dos limites seria então o equivalente da “revelação, na tela rasgada, daquilo que tem por trás”³¹⁶ - e que, pela força do recalque, deveria permanecer assim.

A coisa pode ficar mesmo interessante se considerarmos o fato de que Édipo, “herói do desejo de saber”³¹⁷, fura os próprios olhos com os broches de ouro que adornavam (ou prendiam, dependendo da tradução) as roupas de Jocasta - um detalhe que poderia abrir outra via de investigação no interior de uma pesquisa que, como a nossa, foi buscar no corpo que a moda dá a

³¹² SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, versos 1500 a 1515.

³¹³ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 180.

³¹⁴ FREUD, S. (1919). “O infamiliar”, op. cit., p. 78.

³¹⁵ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 360.

³¹⁶ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 500.

³¹⁷ Ibid. p. 500.

ver na fruição estética de sua fotografia os meios para investigar “os efeitos da pulsão que se manifestam como exibição ou voyeurismo.”³¹⁸

4.2 As pálpebras de Buda

Mas isso seria assunto para outro trabalho. O que nos interessa aqui é a seguinte questão: será então preciso, como Édipo ou Natanael, que, no nível do olhar, “esse rito sangrento do engeguecimento” esteja sempre presente? A resposta de Lacan é um categórico “não”, ao qual acrescenta: “eles têm olhos para não ver, não é necessário que os arranquem.”³¹⁹

Isso nos remete a uma figura muito valorizada no *Seminário 10*, a das estátuas budistas que, com “um olho que não podemos propriamente dizer que esteja fechado, nem semicerrado”, transparecem apenas “um fio do branco do olho e uma borda da pupila.”³²⁰ Eu não sei dizer se a audiência que o acompanhava nesse dia teve ou não a oportunidade de ver alguma representação das estátuas em questão; Lacan, por sua vez, não entra em muitos detalhes, e tampouco é possível encontrá-los na edição consultada. Contudo, a descrição oferecida é suficiente para criar no leitor a aparência de um rosto e, nesse rosto, a presença de um olhar que afirma suas intenções ao negá-las. Uma lição adiante, Lacan chega à seguinte conclusão:

Nesse novo campo da relação com o desejo, o que aparece como correlato do pequeno a da fantasia é uma coisa que podemos chamar de ponto zero, cuja extensão sobre todo o campo da visão é fonte, para nós, de uma espécie de apaziguamento, traduzido desde sempre pelo termo contemplação. Há nesta uma suspensão do dilaceramento do desejo — uma suspensão frágil, por certo, tão frágil quanto uma cortina sempre pronta a se reabrir para desmascarar o mistério que oculta. A imagem budista parece levar-nos em direção a esse ponto zero, na medida mesma em que as pálpebras baixadas preservam-nos da fascinação do olhar, ao mesmo tempo que no-lo indicam. Essa figura está, no visível, inteiramente voltada para o invisível, mas poupa-nos dele. Em síntese, essa figura toma totalmente a seu encargo o ponto de angústia e suspende, anula, aparentemente, o mistério da castração.³²¹

³¹⁸ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 445.

³¹⁹ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 360.

³²⁰ Ibid. p. 250.

³²¹ Ibid. pp. 264-265.

Nem aberto, nem fechado. De um lado, a apolínea e reconfortante visão de uma fronte que repousa ao abrigo das pálpebras cerradas - e que, ausente do mundo, também não oferece perigo a quem está por perto. De outro, a inquietante imagem de um par de olhos abertos, sempre presentes - e por vezes arregalados, como nos filmes de terror.³²²

E, entre ambos, a ambiguidade da representação evocada por Lacan. Não dá para saber se o fechamento do olho foi interrompido antes de completar-se, contrariando a intenção original de cessar a visão, ou se o fio de luz que se mantém aceso é resultado de um movimento que, posterior à oclusão dos olhos, confirma o desejo originário de mantê-los abertos. O que é certo é que um olho assim, aberto e fechado ao mesmo tempo, é o resultado de dois vetores contraditórios, excêntricos entre si: figura da sorradeira e iníqua participação do sujeito naquilo que o olho viu, mas não deveria.³²³

É por isso, segue Lacan, que “não é preciso que o cristalino seja espessado pela catarata para tornar cega a visão - cega, pelo menos, para a castração, sempre evitada no nível do desejo, quando se projeta na imagem.”³²⁴ Ainda de acordo com o autor, “a relação recíproca entre o desejo e a angústia apresenta-se, nesse nível específico, sob uma forma radicalmente mascarada, que está ligada às funções mais enganosas da estrutura do desejo”³²⁵, que pode permanecer aí, no campo visual, com “a possibilidade oblíqua ou nômade que lhe permite furtar-se à angústia.”³²⁶

Aliás, é apoiando-se nesse fato - do qual a indústria da moda faz uso exemplar - que a “nossa civilização [pode] fazer troça daquilo que sustenta o desejo, sob formas diversas, perfeitamente homogêneas aos dividendos e às reservas bancárias que ele ordena.”³²⁷ O que não é algo difícil de entender. Se é verdade que os modelos visuais dão o tom de nossa vida desejante³²⁸, não é por acaso que, no supermercado do visível³²⁹ que se tornou a cultura de nossa época, o

³²² Esse tema será retomado, ao longo da Parte IV de nosso trabalho, a propósito do que poderíamos chamar de dupla vocação da pulsão escópica: a beleza e o horror.

³²³ No Capítulo 9, retomaremos esse assunto à luz do que Didi-Huberman chama de impureza constitutiva da imagem.

³²⁴ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 277.

³²⁵ Ibid. p. 278.

³²⁶ Ibid. p. 303.

³²⁷ Ibid. p. 278.

³²⁸ Ibid. p. 276.

³²⁹ SZENDY, P. *The supermarket of the visible*, op. cit.

consumo de um produto seja precedido pela combustão na qual uma imagem geralmente precipita o desejo.

Em suma, “esse componente de fascínio na função do olhar, no qual toda substância subjetiva parece perder-se, ser absorvida, sair do mundo, é enigmático em si mesmo.” Apesar disso, esclarece Lacan, “é ele o ponto de irradiação que nos permite questionar o que a função do desejo nos revela no campo visual.”³³⁰

4.3 Questão sem saída

De fato, o olhar é um objeto tão enigmático, de tal modo refratário a um tratamento conciso e linear, que é difícil abordá-lo sem recorrer a metáforas e a exemplos - e, no limite, às próprias palavras empregadas por Lacan. Mesmo Georges Didi-Huberman, grande leitor da psicanálise e provavelmente o mais ilustre historiador da arte de nosso tempo, mostra-se previdente diante dessa tarefa, contentando-se, em muitos casos, mais em circular esse objeto do que propriamente em defini-lo.

Em *A pintura encarnada*, por exemplo, ele fala em “função do sujeito no exercício de seu olhar”³³¹ - e bem sabemos que, no que este comporta da relação entre o desejo e o objeto que lhe causa, o sujeito não fica ali, digamos, abacinado; antes, ele “isola a função do anteparo, e joga com ela.” Decerto, se “um efeito de iluminação nos domina”, exemplifica Lacan, se “um pincel de luz que conduz nosso olho nos cativa a ponto de [...] nos impedir de ver o que ele ilumina”, é a introdução de “um pequeno anteparo, que corte na direção daquilo que é iluminado sem ser visto”, que faz o clarão “reentrar na sombra”, fazendo “surgir o objeto que ela escondia.”³³²

Ora, é fácil perceber que cortar na direção do que é iluminado sem ser visto é justamente o expediente por meio do qual o fetichista negocia com o olhar seu objeto, mas também tudo o que acontece em torno de todo e qualquer anteparo, especialmente o pudor: “Barreira que conserva a

³³⁰ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 264.

³³¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012, p. 99.

³³² LACAN, J. (1964). *Seminário, livro 11*, op. cit., p. 108.

apreensão direta do que há no centro da conjunção sexual”³³³, para Lacan; “doença da pose”³³⁴, para Didi-Huberman. Barreira, ou anteparo, que parece “estar na origem de todo tipo de questão sem saída e, propriamente falando, no que se refere à sexualidade feminina.”³³⁵ A mesma encruzilhada em que se meteram Lili e a cortesã na belíssima cena de *A garota dinamarquesa* (Tom Hooper, 2015), quando a voyeur e a exibicionista, e cada uma sabe no que está interessada ali, vêm-se (des)cobertas.³³⁶

No centro de uma cabine de *Peep Show*, uma mulher oferece um *strip-tease*; ao redor, pequenas janelas e, atrás de cada uma, um olhar aceso em direção ao espetáculo. Entre tantos olhares, o de Lili, a personagem principal do filme, cujo interesse não é o mesmo dos demais; ela observa atentamente cada detalhe, enquanto reproduz, um tanto acanhada, os gestos, trejeitos e movimentos através dos quais a outra mulher, alvejada por todos os lados, sustenta-se na arriscada posição de oferecer a si mesmo como objeto ao “perverso desejo de ver.”³³⁷ E eis que, de súbito, o olhar das duas mulheres se cruza: a cortesã, que até então reinava absoluta, percebe a própria nudez, e a aquela montagem finalmente se desfaz.

Nenhuma leitura psicanalítica do filme nos autorizaria a dizer que Lili e a cortesã são perversas. Por outro lado, é difícil discordar do fato de que, na cena descrita anteriormente, ambas estão no pleno exercício do que Lacan chama simplesmente de “efeitos da pulsão que se manifestam como exibição e voyeurismo.”³³⁸ Um exercício que, consoante o argumento que defenderemos ao longo deste trabalho, conhece seu limite no instante em que, levantado o véu do pudor, não há montagem que se sustente.

Questão sem saída: expressão absolutamente fantástica e cuja abordagem seria impossível se em prejuízo da experiência daqueles que - por força de um *coup de force* contra a linguagem³³⁹

³³³ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 350.

³³⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 86.

³³⁵ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 350.

³³⁶ Ao final do trabalho, voltaremos à ambiguidade desse adjetivo, que frequentemente aparece em nosso texto: descoberto designa tanto aquele sujeito cuja cobertura foi retirada e, de forma ainda mais interessante, como atesta o uso corrente da língua, também quer dizer que alguém foi apanhado fazendo algo às escondidas.

³³⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 87.

³³⁸ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 445.

³³⁹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*. Paris: Editions Payot et Rivages, 1994, p. 298.

- encontram, justamente, uma saída³⁴⁰, ali onde o neurótico constrói uma fantasia que, ainda que lhe caia “quase tão mal quanto polainas num coelho”³⁴¹ permite - em contraste com a primeira - situar a relação entre o olhar e as coordenadas perversas do desejo.

4.4 “De olhos bem fechados”

Como se sabe, a perversão é uma estrutura clínica que se organiza em torno não do recalque, mas do desmentido da castração, operação simbólica que, permitindo uma relação particular entre desejo, saber e gozo, pode ser resumida na célebre sentença de Octave Mannoni: “eu sei, mas mesmo assim.”³⁴² Entretanto, o que nos interessa aqui não é a perversão, no sentido psicopatológico do termo, e sim o que há de perverso na fantasia inconsciente, o desmentido fundamental que está na base do desejo humano³⁴³ - ou, como explica Freud, o fato de que a “neurose é, digamos, o negativo da perversão.”³⁴⁴

As fantasias bem conscientes dos perversos – que em circunstâncias favoráveis são transformadas em ações -, os temores delirantes dos paranoicos, projetados hostilmente em outras pessoas, e as fantasias inconscientes dos histéricos, que a psicanálise revela por trás dos seus sintomas, coincidem até em detalhes no seu conteúdo.³⁴⁵

³⁴⁰ “No perverso, as coisas estão em seu devido lugar, se assim posso dizer. O *a* está onde o sujeito não pode vê-lo, e S barrado está em seu lugar. Daí podermos dizer que o sujeito perverso, ao mesmo tempo em que permanece inconsciente da maneira como isso funciona, oferece-se lealmente, ele sim, ao gozo do Outro”. LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., pp. 59-60.

³⁴¹ “... esse *a* que o neurótico se leva a ser em sua fantasia cai-lhe quase tão mal quanto polainas num coelho. É por isso que o neurótico nunca faz grande coisa com a fantasia”. LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 60.

³⁴² MANNONI, O. “Je sais bien, mais quand même”. In: MANNONI, O. *Clefs pour l’imaginaire*. Ou l’Autre scène. Paris: Le Seuil, 1969, pp. 9-33.

³⁴³ Cf. MANNONI, O. “Je sais bien, mais quand même”, op. cit. Henri Rey-Flaud e Georges Didi-Huberman também mobilizam o trabalho de Mannoni em favor de argumentação semelhante à nossa. Cf., respectivamente, REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 147; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*, op. cit., p. 326, nota 47.

³⁴⁴ FREUD, S. (1905), “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., citação à página 150; essa ideia também aparece nas páginas 211, 216 e 217.

³⁴⁵ Ibid. pp. 150-151, nota 44.

Nessa altura, acredito que a melhor maneira de explicar esse terreno comum à neurose e a perversão é através de uma analogia: “Objeto de uma levantada de véu”³⁴⁶, o pudor indica que, para o neurótico, a “festa” acaba ali, no instante em que ela começa para o perverso. No primeiro caso, o que garante que a “festa” continue é o “efeito de cegamento”³⁴⁷ provocado pela beleza, e toda a sorte de artifícios que, como veremos adiante³⁴⁸, coloca o sujeito no caminho do erotismo. No segundo caso, que também será abordado mais à frente³⁴⁹, é como se o perverso dissesse, em resposta à inscrição no templo de Ísis³⁵⁰: nenhum mortal, exceto eu, jamais descerrou seu véu. Afinal de contas, se é verdade que “o despudor de um constitui por si só a violação do pudor do outro”³⁵¹, o que o perverso quer é acender a luz para olhar vendo, na mesma medida em que um sujeito neurótico só suporta o objeto quando as luzes se apagam.

Quando as luzes se apagam, mas não sem antes ter visto aquilo que deverá ser esquecido. Ou de olhos bem fechados, como no clássico do cinema cujo enredo se desenvolve às custas da curiosidade sexual, aguçando-a até seu limite tensional. De acordo com Stanley Kubrick, diretor do filme, *Eyes Wide Shut* (1999) foi inspirado na estética newtoniana³⁵². A propósito, a atmosfera onírica do filme, baseada mais na sobreposição e no encadeamento de imagens saturadas demais para serem verdadeiras do que propriamente no enredo, é bastante apropriada ao tratamento que Lacan dá ao fato de estrutura revelado por Freud em 1905:

Talvez isto lhes pareça ousado demais, ou até uma especulação muito pouco propícia a uma *Einführung* [compreensão], e por boas razões, porque, em sua maioria, por mais numerosos que vocês sejam, acreditem no que acreditarem, o que concerne à perversão, à verdadeira perversão, isso lhes escapa. Não é por sonharem com a perversão que vocês são perversos. Sonhar com a perversão pode servir para algo totalmente diferente, e, em

³⁴⁶ LACAN, J. (1974). “Prefácio a O despertar da primavera”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 558.

³⁴⁷ LACAN, Jacques (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 331-332.

³⁴⁸ No Capítulo 10.

³⁴⁹ No Capítulo 10.

³⁵⁰ Em *A imitação dos modernos*, Philippe Lacoue-Labarthe desenvolve essa frase, que, para Immanuel Kant, condensa o que está em jogo na sublimação: “Eu sou tudo que é, foi e será, e nenhum mortal jamais descerrou o meu véu”. LACOUÉ-LABARTHE, P. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, Maxime: pp. 225-276.

³⁵¹ LACAN, J. (1963). “Kant com Sade”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 783.

³⁵² Um detalhe interessante: o filme é inspirado em *Breve Romance de Sonho*, de Arthur Schnitzler, um autor por quem Freud tinha enorme apreço - e que também figurava entre os escritores proibidos da biblioteca da família de Newton em Berlim. De acordo com seu biógrafo, *Mademoiselle Else*, de Schnitzler, era um dos livros preferidos de Helmut durante a adolescência. ALVAREZ, J. *Helmut & June*, op. cit., pp. 21-22.

especial, quando se é neurótico, para sustentar o desejo, o que, quando se é neurótico, é muito necessário. Mas isso não autoriza ninguém a crer que compreende os perversos.³⁵³

Sonhar com a perversão, da qual a neurose é o negativo: “não é em vão se o olho, ou melhor, essa fenda, atua, para nós como a função de porta do sono.”³⁵⁴ Fechado para o mundo e, ao mesmo tempo, aberto para as “fontes psíquicas ricas e profundas”³⁵⁵ das quais Freud fala em 1908, ali onde o inconsciente - esse trabalhador encarniado³⁵⁶ que não dá descanso à vigilante consciência - vai submetê-la às moções mais inquietantes da fantasia, revelando, por meio de condensações e deslocamentos, aquilo que deveria permanecer em segredo, escondido.

É assim, por exemplo, nos sonhos embaraçosos por estar desvestido, analisado por Freud em 1900, ao qual retornaremos ao fim desta tese. Sonhos que, mais do que satisfazer um desejo de exibição, dão forma de imagem ao desejo mesmo que está na origem de todo exibicionismo; sonhos que, providencialmente interrompidos pelo despertar ofegante do pesadelo, não poderiam encontrar outro acabamento senão o da repetição.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman mobiliza o tom metafórico típico de seu estilo para dar mais uma volta em torno desse objeto: “Seria a porta nossa última imagem dialética para concluir - ou deixar aberta - essa fábula do olhar?”³⁵⁷ A porta à qual o historiador faz referência é a do texto de Franz Kafka, *Diante da Lei*, cujo parágrafo de abertura é suficiente para exemplificar a correlação estruturante entre a lei e o desejo que a precipita.³⁵⁸

Diante da Lei está um guarda. Vem um homem do campo e pede para entrar na Lei. Mas o guarda diz-lhe que, por enquanto, não pode autorizar-lhe a entrada. O homem considera e pergunta depois se poderá entrar mais tarde. – “É possível” – diz o guarda. – “Mas não agora!”. O guarda afasta-se então da porta da Lei, aberta como sempre, e o homem curva-se para olhar lá dentro. Ao ver tal, o guarda ri-se e diz: – Se tanto te atraí, experimenta entrar, apesar da minha proibição. Contudo, repara, sou forte. E ainda assim sou o último

³⁵³ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 247.

³⁵⁴ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 469.

³⁵⁵ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle, p. 50. Na verdade, esse texto de Freud constitui uma das principais fontes de trabalho do material que compõe a Parte IV desta tese.

³⁵⁶ JORGE, M.A.C.; MAURANO, D.; NUNES, M. "Medo, perplexidade, negacionismo, aturdimiento – e luto: afetos do sujeito da pandemia". *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 23(3), pp. 583-596, set. 2020, p. 587.

³⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 232.

³⁵⁸ Essa relação será retomada à luz do conceito de transgressão no Capítulo 10.

dos guardas. De sala para sala estão guardas cada vez mais fortes, de tal modo que não posso sequer suportar o olhar do terceiro depois de mim.³⁵⁹

Figura 10 - Helmut Newton, *Heather looking through a keyhole*, 1994



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

Segundo Didi-Huberman, a porta é a imagem de uma “abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou tomar de volta”, na medida em que, à semelhança do guardião que submete o homem do campo ao tempo de sua vigília, é “comandada por uma lei sempre misteriosa.”³⁶⁰ Logo, se a porta, “figura de um limiar interminável”³⁶¹, pode servir como metáfora

³⁵⁹ KAFKA, F. “Devant la Loi”. *Le Portique*, 15, 2005, n.p. Disponível em: journals.openedition.org/leportique/492. Acesso em: 28 ago. 2022.

³⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 234.

³⁶¹ *Ibid.* p. 247.

da articulação, para o sujeito, daquilo “que dá ao objeto do desejo seu status supremo em sua relação com a castração”³⁶², é como se o perverso olhasse do lado de lá da fechadura para “compreender quem é esse Outro que olha, cujo olho, seria possível dizer”, ele “tomaria emprestado a partir de então.”³⁶³ A mesma porta com a qual, do lado de cá, o neurótico conta para inventar um objeto parcial³⁶⁴ que lhe permita se desembaraçar do gozo do Outro³⁶⁵; porta que, por um instante, o fóbico encontrou desprotegida pelo mesmo guardião que o psicótico, quando é o caso, empenha-se em fazer existir.

4.5 A moda e suas promessas

É claro que haveria bem mais a dizer sobre as relações entre o desejo, as “substâncias episódicas”³⁶⁶ de sua causa e os destinos da pulsão, principalmente a sublimação. Mas isso seria assunto para mais de uma tese. Um trabalho como o nosso, organizado em torno da afinidade entre o olhar e as coordenadas perversas do desejo, não faz mais do que suspender algumas questões sobre “a especificidade da posição perversa, na qual o neurótico busca referência e apoio para

³⁶² LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 222.

³⁶³ Comentário de Piera Aulagnier ao texto de Guy Rosolato; cf. ROSOLATO, G. “Estudo das perversões sexuais a partir do fetichismo”. In: CLAVREUL et. al. (Org.). *O desejo e a perversão*. Campinas: Papyrus, 1990, p. 57. Aliás, esse parece ser o caso de Angelus Silesius (1624-1677), o poeta e místico alemão; de acordo com Lacan, ele confundia “seu olho contemplativo com o olho com que Deus o olhava, isto bem deve, por força, fazer parte do gozo perverso”. LACAN, J. (1972-1973). *Seminário, livro 20*, op. cit., p. 82.

³⁶⁴ “Na verdade, digo-lhes desde já, o objeto parcial é uma invenção do neurótico. É o neurótico que faz dele um objeto parcial”. LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 187.

³⁶⁵ “Em outras palavras, a castração se apresenta, ao tomá-la por esse viés, como algo que nos sugere de nos perguntarmos sobre o objeto pelo qual o sujeito está interessado nessa dialética do Outro, dado, dessa vez, que ela não atende nem à demanda, nem ao desejo, mas sim o gozo [...]. Embaraçado está, o sujeito, diante de tal gozo. E essa barreira que o embaraça é muito precisamente o próprio desejo. É por isso que ele projeta no Outro, nesse Outro do qual Freud nos identifica o modelo na forma desse pai morto, em que é fácil reconhecer o Mestre de Hegel dado que se substitui ao Mestre absoluto. O pai está no lugar da morte e é suposto ter sido capaz de sustentar todo o gozo”. LACAN, J. (1965-1966), *O seminário, livro 13*, op. cit., pp. 488-9.

³⁶⁶ LACAN, J. (1982). “Nota italiana”, op. cit., p. 314.

fins³⁶⁷” dos quais - para além de todo interesse teórico³⁶⁸ e clínico³⁶⁹ - a fotografia de moda retira seu fascínio.

O que, finalmente, nos coloca em condições de avançar o seguinte corolário: é nesse terreno comum entre a neurose e a perversão que a moda semeia suas promessas, cuja cultura e colheita sempre dependeu do talento artístico de fotógrafos como Newton, singular em sua capacidade de dar forma de imagem às correntes mais inquietantes do desejo.

É no espaço dessa afinidade estrutural entre o olhar e as coordenadas perversas do desejo, da qual a fotografia de Newton faz uso exemplar, que estão ambientadas as duas hipóteses das quais trataremos adiante. Uma hipótese sobre o fetichismo, o de quem vê e o de quem veste e dá a ver; e uma hipótese sobre a pose, a essência da fotografia³⁷⁰: expressão, no corpo, desse instante (ou instantâneo) em que o sujeito - seguro de agir na penumbra de uma clandestinidade mutuamente desejada – “não se sente visto” e, mesmo assim, é “percebido como oferecendo-se à visão.”³⁷¹

³⁶⁷ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p.181.

³⁶⁸ “Uma vez que se dizia que a perversão era o negativo da neurose, um não-sei-quê já se apresentava como o anúncio das superfícies que tanto nos interessam, a parto do que sobrevém quando um corte as cinde. A neurose, portanto, talvez meio apressadamente, foi apresentada como uma função escalonada em relação à perversão, como, no mínimo, recalçando-a em parte, sendo um defesa contra a perversão. Muito cedo, porém, a coisa pareceu não ficar resolvida, ao ser simplificada dessa maneira. Não está claro, será que não ficou claro desde logo, que não era possível encontrar nenhuma resolução pela simples evidenciação, no texto da neurose, de um desejo perverso? Se isso faz parte da soletração, da decifração desse texto, mesmo assim não é nada certo, nesse plano, que o neurótico encontre satisfação no tratamento. Do mesmo modo, ao abordar a própria perversão, evidenciou-se bem depressa que, em relação à estrutura, ela não apresentava menos problemas e defesas, conforme o caso, do que a neurose. Olhando de uma certa distância, tudo isso é da alçada de referências técnicas cujos impasses, afinal, parecem só decorrer, talvez, de uma certa tapeação sofrida pela teoria, com respeito ao próprio terreno a que é preciso aderir, seja no neurótico, seja no perverso”. LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., pp. 242-243.

³⁶⁹ “O que acreditamos como sendo, por baixo da neurose, a perversão, e de que lhes falei em outras ocasiões, é simplesmente o que lhes estou explicando, a saber, que a fantasia do neurótico está inteiramente situada no lugar do Outro. É o apoio do neurótico nessa fantasia que, quando nos deparamos com ela, apresenta-se como perversão. Os neuróticos têm fantasias perversas, e há muito tempo os analistas quebram a cabeça a se interrogar o que significa isso. Ainda assim, vemos muito bem que não é a mesma coisa que a perversão, que isso não funciona da mesma maneira, e se gera toda uma confusão, e as questões se multiplicam, e nós nos perguntamos, por exemplo, se uma perversão é realmente uma perversão. Essa pergunta só faz duplicar a primeira - que serventia pode ser a fantasia perversa para o neurótico? [...] Essa fantasia de que o neurótico se serve, que ele organiza no momento em que se serve dela, o impressionante é que ela é justamente o que melhor lhe serve para se defender da angústia, para encobri-la”. LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 60.

³⁷⁰ BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 117.

³⁷¹ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Rio Janeiro: Zahar, 2016, p. 453.

Figura 11 - Helmut Newton, *Courbet and me*, 1996



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

PARTE III - FETICHISMO E EXIBICIONISMO AOS OLHOS DE NEWTON

C'est un acte de magie noire de transformer la chair de la femme en ciel

René Magritte, *Les Beaux-Arts*.

A palavra fetiche, cuja origem é o vocábulo *fetisso*, do português antigo, apareceu pela primeira vez³⁷² no trabalho do antropólogo Charles de Brosses.³⁷³ De acordo com ele, o fetichismo era o mecanismo simbólico através do qual se estabelecia o culto de objetos inanimados observado em algumas tribos africanas em meados do século XVIII. Em *O fetichismo no amor*³⁷⁴, de Alfred Binet, o assunto foi incorporado à literatura psicológica e, desde então, responde por uma longa tradição erudita, animando debates nos mais variados campos do saber, especialmente na psiquiatria e na assim chamada sexologia — a curiosa ciência do sexo que, surpreendentemente, costuma ignorar o conceito de pulsão.

No entanto, como aqui o objetivo é situar o olhar a partir do fetichismo (e não o contrário), não seria o caso de fazer a memória de toda essa tradição de estudos. Boa parte deles, a que talvez interesse mais de perto a uma pesquisa como a nossa, chegou até Freud, e é fazendo uma espécie de comentário a essa tradição que, em 1905, *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* promove, como se diz, a estreia dos enunciados freudianos sobre a pulsão, “a parte mais importante, mas também a mais incompleta da teoria psicanalítica.”³⁷⁵

É justamente nesse momento que o fetichismo começa a se apresentar, aos olhos de Freud, como um problema teórico dos mais relevantes para a psicanálise.³⁷⁶ Para Henri Rey-Flaud, mais do que uma perversão sexual, “o fetichismo é implicitamente reconhecido, desde esta data [1905], como testemunha de um destino particular da pulsão”³⁷⁷, a cuja origem Freud se dedica em *Sobre*

³⁷² SAFATLE, V. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 21.

³⁷³ DE BROSSE, C. (1760). *Du culte des dieux fétichistes*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988.

³⁷⁴ BINET, A. (1887). *Le Fétichisme dans L'amour*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001.

³⁷⁵ FREUD, S. (1905), “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 153, nota 50 (acrescentada em 1924).

³⁷⁶ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 170; p. 154.

³⁷⁷ Ibid. p. 22.

a *gênese do fetichismo* - conferência pronunciada na Sociedade Psicanalítica de Viena³⁷⁸, em 1909, e uma das principais referências de nossa pesquisa.

É um texto que se divide em duas partes. Na primeira, Freud faz um comentário às contribuições disponíveis à época, com especial atenção aos trabalhos de Krafft-Ebing e Iwan Bloch. Na segunda, ele analisa o caso de um fetichista do vestuário; um sujeito que, durante a infância, havia sido “espectador assíduo do desnudamento de uma pessoa amada que lhe era muito próxima: sua mãe.” De sua parte, segue Freud, ela era “apaixonada por seu filho”, tendo “vivido com ele na maior intimidade corporal”. Além disso, a mãe “não tolerava nenhum ‘acanhamento’ de sua parte ou da parte de seu filho enquanto ela tirava a roupa; desnudavam-se, portanto, completamente um frente ao outro, sem nenhuma reserva.”³⁷⁹ Freud formula a seguinte explicação para o caso:

[...] trata-se de uma pulsão visual que leva a olhar, cuja satisfação é o desnudamento. Se o recalçamento desta pulsão surge, o que estava no cerne das cenas de desnudamento emerge, repentinamente magnificado, deste recalçamento. Doravante, ele não deseja mais ver, nem mesmo quer que o lembremos disto, mas por outro lado, venera as vestimentas. Ele adora aquilo que anteriormente o impedia de ver: ele tornou-se fetichista da vestimenta por recalçamento do prazer do olhar (*Schaulust*). A importância teórica desta explicação é a de demonstrar, neste caso, que o fetichismo não deriva de uma reminiscência, mas sim do fato de que houve o recalçamento de uma pulsão. Na verdade, o tipo de recalçamento que surgiu já nos é familiar: trata-se de um modo de recalçamento instituído pela dissociação do complexo. Um fragmento é realmente recalçado, enquanto o outro é idealizado e, neste caso citado, fetichizado. Esse tipo de recalçamento já nos era conhecido em outros exemplos, antes de se tornar a explicação do fetichismo. Basta nos lembrarmos de um exemplo de recalçamento semelhante ao que ocorreu na história do mundo. Antes do início da Idade Média, o recalçamento da sensualidade e o rebaixamento da mulher só

³⁷⁸ O manuscrito dessa conferência foi encontrado entre as notas e cartas de Otto Rank depositadas na Coleção Rank, da Universidade de Columbia, e publicado pela primeira vez na *Psychoanalytic Quarterly*, em 1988; no ano seguinte, a *Revue Internationale d'Histoire de la Psychanalyse* publicou uma versão em francês do texto. Ver, respectivamente: FREUD, S. (1909). “Freud and Fetishism: Previously Unpublished. Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society”. *Psychoanalytic Quarterly*, t. LVII, pp. 147-166, 1988; FREUD, S. (1909). “De la Genèse du Fétichisme”. *Revue Internationale d'Histoire de la Psychanalyse*, n° 2, Paris: P.U.F., 1989, pp. 423-436. Para o presente trabalho, consultamos a versão dessa conferência traduzida por Patrick Di Mascio, e publicada na *Revista Internacional de História da Psicanálise*: FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”. *Revista Internacional de História da Psicanálise*, n° 2. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

³⁷⁹ O relato de Freud segue nos seguintes termos: “Foi desta forma que ele se tornou ‘voyeur’. Depois, surgiu um período de recalçamento desta inclinação (*Neigung*), assim como da inclinação pela mãe; ao sair desse recalçamento, ele tornou-se fetichista do vestuário. Mas era a ausência de vestimentas (*Kleiderlosigkeit*) que mais despertava seu interesse. O momento mais interessante para ele era sempre quando a calcinha era retirada, tornando-se então, para ele, a peça mais importante do vestuário”. FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 377.

foram possíveis porque, simultaneamente, a Virgem Maria tornava-se uma idealização da mãe.³⁸⁰

É uma das explicações mais abrangentes que eu encontrei na obra de Freud. Mas a verdade é que ela não será exatamente a mesma em outros textos nos quais o verbete fetichismo aparece, de maneira direta ou indireta, como em *Leonardo e uma recordação de sua infância* ou no texto de 1927 que Freud dedica ao assunto. Decerto, não se trata simplesmente de explicações diferentes ao mesmo fenômeno, e sim de um fenômeno de tal modo central na enigmática relação do sujeito com o objeto que lhe causa o desejo que exige outras abordagens, ângulos diferentes e, no limite, a promoção de novos conceitos.

Rey-Flaud explica que, entre 1908 e 1910, o objeto fetiche é “concebido sobre o modelo da formação do sintoma”; um ponto de vista, segue o autor, que jamais será “abandonado por Freud, uma vez que o reencontramos confirmado *in fine* no *Compêndio de Psicanálise*, de 1938.”³⁸¹ Boa parte dos avanços teóricos formulados na primeira década do século XX³⁸², “conduzidos aparentemente sem ligação entre si, convergem, em última análise, para produzir a tese encontrada em Leonardo da Vinci”³⁸³, que constituirá uma espécie de eixo em torno do qual vai girar boa parte da pesquisa psicanalítica dedicada à matéria. Ainda de acordo com o psicanalista francês, a originalidade dessa tese consiste em “operar uma síntese de realizações [teóricas] anteriores, atribuindo ao fetiche a função de representar simultaneamente o pênis e o não-pênis, substituindo assim os significados anatômicos objetivos por um significado simbólico paradoxal.”³⁸⁴

Como se vê, o fetichismo é um conceito de muitas gradações, prenhe de consequências teóricas, boa parte das quais comentadas por Rey-Flaud em uma obra que é resultado de quase

³⁸⁰ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., pp. 377-378. “Este mesmo paciente”, segue Freud, “manifestava uma segunda perversão, e após a explicação do fetichismo das vestimentas, o motivo pelo qual torna-se fetichista do sapato ficou claro”. Na sequência do texto, Freud aplica “o mesmo esquema (o do recalçamento que ocupa uma posição intermediária entre o recalçamento completo e a sublimação)”. FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., pp. 378-379.

³⁸¹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 10.

³⁸² Sobretudo em *Sobre as teorias sexuais das crianças*, de 1908, e *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos*, de 1909. Cf. REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 170; p. 154.

³⁸³ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 170.

³⁸⁴ *Ibid.* p. 154.

quinze anos de pesquisa.³⁸⁵ Ele afirma que os textos freudianos dedicados ao tema documentam o longo processo de incorporação à teoria psicanalítica do conceito de fetichismo, um verdadeiro enigma para a ciência daqueles idos - e que, provavelmente, ainda permanece sem explicações nesse campo.

Um movimento sinuoso, mas jamais hesitante, cheio de avanços e recuos, de descobertas e confirmações - e que, de acordo com o psicanalista francês, resultou na própria reinvenção da psicanálise. Um movimento que, de certa forma, lembra o comentário de Daniel Lagache a respeito da sublimação: “Longe de ser um problema específico, a sublimação é uma encruzilhada de problemas, e não dos menores.”³⁸⁶ E uma encruzilhada tal, eu diria, que, em ambos os casos, cada nova abordagem do assunto parece deslocar os demais conceitos mobilizados em favor de sua estabilização: pulsão, recalque, fantasia, castração, objeto, desejo, etc.

Diante disso, não consta entre as finalidades deste trabalho fazer uma arqueologia do conceito, um comentário aprofundado a respeito de seus matizes e tampouco oferecer alguma explicação sobre o fetichismo além das que já são conhecidas. Em “O ganho teórico”, terceira parte do *Compêndio de Psicanálise*, o termo faz sua penúltima aparição sob a pena de Freud.³⁸⁷ É uma definição extensa e bem detalhada, e que particularmente nos interessa pelo seguinte motivo: o fetichismo é apresentado como uma solução ao mistério que se forma em torno do enigma do sexo.

Essa anormalidade, que se pode enquadrar entre as perversões, tem seu fundamento, como é notório, no fato de o paciente (quase sempre do sexo masculino) não reconhecer a ausência de pênis na mulher, o que lhe é fortemente indesejável, como uma prova da possibilidade de sua própria castração. Por isso, ele desmente a sua própria percepção sensorial, que lhe mostrou a falta de pênis nos genitais femininos, e aferra-se à convicção contrária. A percepção desmentida, contudo, também não ficou inteiramente sem influência, pois ele não tem a coragem de considerar que realmente tenha visto um pênis. Em vez disso, ele aferra-se a alguma outra coisa, parte do corpo ou objeto, e atribui-lhe o papel do pênis, do qual ele não quer sentir falta. Geralmente, trata-se de algo que ele

³⁸⁵ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 7, nota 1.

³⁸⁶ LAGACHE, D. "La sublimation et ses valeurs". In: LAGACHE, D.; ROSENBLUM, E. (Org.). *De la fantaisie à la sublimation: Oeuvres 5 (1962-1964)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, pp. 1-72 apud DIDI-HUBERMAN, G. *A invenção da histeria*. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 405.

³⁸⁷ De fato, o termo reaparece em *A clivagem do Eu e os mecanismos de defesa*, texto em que Freud procura desenvolver "as consequências do fetichismo para uma teoria metapsicológica do aparelho psíquico. Onze anos depois do texto de 1927, Freud retomava questões que haviam ficado em aberto, mas agora para elevar a operação do desmentido a uma forma peculiar de organização psíquica necessariamente pressuposta pelo processo de formação do Eu". SAFATLE, V. *Fetichismo*, op. cit., p. 93.

realmente viu outrora ao olhar os genitais femininos, ou é algo que se presta a servir como substituto simbólico do pênis. Ora, não seria correto chamar de cisão do Eu esse processo ocorrido quando da formação do fetiche; trata-se de uma formação de compromisso com auxílio de deslocamento, tal como a conhecemos no sonho.³⁸⁸

“Perversão das perversões”³⁸⁹, o fetichismo é, antes de mais nada, “um exemplo particularmente fundamental da dinâmica do desejo”³⁹⁰, e é essa dimensão do fetichismo - e da perversão em geral - que nos interessa; a mesma que Freud tanto valorizou em *Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade*.

Traz-me de seu regaço um lenço, por favor
Uma liga que aplaque essa sede de amor.

Freud recorre a estes dois versos de Goethe³⁹¹ para evidenciar de que forma o amor costuma alimentar-se de um certo grau de fetichismo, variação da pulsão sexual que - mais do que qualquer outra - merecia o melhor de sua atenção, em função da “singularidade dos fenômenos a que dá lugar.”³⁹² Entre estes fenômenos, o fetichismo generalizado³⁹³ do qual a moda, que vive nas propriedades estéticas de sua fotografia, é a fiel depositária.

Em 1909, Freud é claro ao dizer que “todas as mulheres são fetichistas do vestuário”, e que, nesse particular, o que está em jogo é “o recalçamento da mesma pulsão [a escópica], só que desta vez em sua forma passiva: deixar-se olhar.”³⁹⁴ Mas isso não parece ter feito tanto furor assim na literatura psicanalítica. Quase sempre associado ao lado masculino das fórmulas da sexuação, o fetichismo responde por uma longa e já consolidada tradição de estudos no campo psicanalítico. O que não pode ser dito a respeito daqueles sujeitos que também têm uma relação muito particular

³⁸⁸ FREUD, S. (1940 [1938]). "Esquema del psicoanálisis". *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 23, p. 204.

³⁸⁹ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 198.

³⁹⁰ Ibid. 167.

³⁹¹ FREUD, S. (1905), “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 140.

³⁹² FREUD, S. (1905), “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., pp. 139-140.

³⁹³ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 152.

³⁹⁴ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 378.

com as roupas com as quais eles se vestem, um assunto cuja atenção é bem mais difusa e, quando muito, apenas residual.

Ora, se é verdade que um certo grau de fetichismo está contido no perímetro de uma sexualidade “dita normal”, é razoável pensar que ele não se apresente sempre da mesma forma. À luz de um conto de Honoré de Balzac, nosso objetivo é justamente propor uma leitura do fetichismo além do registro clínico das perversões, isto é, no terreno comum entre a neurose e a perversão no qual a moda semeia suas promessas - cuja colheita, como dissemos anteriormente, sempre dependeu do talento de artistas como Helmut Newton, a quem a crítica atribuiu a sugestiva alcunha de “romântico perverso.”³⁹⁵

Personagem de *A obra-prima desconhecida*, Frenhofer dedicou, em segredo, mais de 20 anos de sua notável carreira no realismo pictórico ao trabalho de pintar, mais do que um retrato feminino, o quadro de uma “mulher irrepreensível, um corpo cujos contornos [fossem] de uma beleza perfeita e cuja encarnação [remetesse à] Vênus dos Antigos impossível de ser encontrada.”³⁹⁶ Quando Porbus, outro personagem do conto, finalmente tem a oportunidade de ver a tal obra-prima desconhecida, não encontra senão um borrão de cores e contornos esparramados sobre a tela, do qual, no entanto, pôde distinguir, num canto, a ponta de um pé feminino. Diante do quadro, ele pronuncia as seguintes palavras: “Há uma mulher aí embaixo!”³⁹⁷

É uma frase e tanto. Ela circunscribe o arcano que subjaz à obra-prima de Frenhofer, firme em seu propósito de “pôr em obra a mulher como desmedida”³⁹⁸ - e, por esta razão, parece talhada para elaborar o que ocorre nesse instante em que o sujeito é confrontado com o mistério que se forma em torno do enigma do sexo.

É a partir dessa sentença que desenvolvemos nossa leitura sobre o fetichismo, que poderia ser resumida em duas perguntas. Do lugar de quem olha, o fetichismo se apresentaria, como na pintura, de maneira semelhante ao efeito *dompte-regard*, tão valorizado por Lacan no *Seminário II*? Do mesmo modo, seria possível seguir a pista de um fetichismo de tipo *trompe-l'oeil*, esse de

³⁹⁵ Esse assunto será detalhado na Parte IV.

³⁹⁶ BALZAC, H. (1845). *Le chef-d'œuvre inconnu*. Paris: Éditions Mille et une nuits, 1993, p. 32

³⁹⁷ BALZAC, H. (1845). *Le chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 55.

³⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 95.

quem veste e dá a ver, cujo segredo é participar o objeto enquanto ausência para enganar o que não se pode satisfazer?

Vejamos, a princípio, como a questão se articula para alguém como Ernst Lehrs, que entrou para a história da psicanálise como “o homem dos ratos”, e sua “curiosidade ardente e atormentadora de ver o corpo feminino.”³⁹⁹

³⁹⁹ FREUD, S. (1909). “A propósito de un caso de neurosis obsesiva (El 'Hombre de las Ratas'). *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 10, p. 129.

5 NUA, MAS DE SALTO ALTO

“Nunca o corpo integral. Mas sempre os pormenores do corpo”⁴⁰⁰, disse o próprio Julião Sarmiento a respeito de *Faces* [Figura 12], obra que dá uma mostra das pesquisas do artista nos anos 1970, período ao longo do qual sua obsessão pelo “corpo feminino se torna mais invasiva, envolvente e irreprimível.”⁴⁰¹ Ele dispõe livremente de sua objetiva, através da qual “o subversivo olho” vasculha o corpo da mulher “numa incursão simbólica, num cruzamento estrábico e emocionante.”⁴⁰²

Figura 12 - Julião Sarmiento, *Faces*, 1976 [reprodução]



Fonte / **Copyright:** Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Coleção Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda

⁴⁰⁰ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 366.

⁴⁰¹ Ibid. p. 150.

⁴⁰² MACRÌ, T. “La Macchina del Desiderio: Julião Sarmiento”. *Cinemaschine del desiderio*. Genova & Milano: Costa & Nolan, pp. 88-105; 179-181, p. 99 apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 366.

Estrábico, na medida em que põe em ato “uma cosmografia reticular de corpos que descrevem trajetórias da fragmentação do desejo”⁴⁰³ ante o intotalizável e irrepresentável “objeto da paixão”, pois, em se tratando da incidência do olhar sobre a tangibilidade mesma dos corpos, a objetiva encontra senão “cabeças, bocas, vaginas ou pernas que a seduzem, e que se lhe oferecem.”⁴⁰⁴ E emocionante, porquanto, neste “jogo de sedução entre a câmera (olhar do artista) e os corpos filmados (fotografados, pintados)”, não se sabe “exatamente se estes ignoram ou desafiam” o voyeur: verdadeira “intrusão do olhar num território íntimo e perturbante do qual se está simultaneamente excluído.”⁴⁰⁵

Figura 13 - Julião Sarmiento, *Sem Título*, 1974



Fonte / **Copyright:** Cortesia Arquivo Julião Sarmiento
/ Sean and Mary Kelly Gallery

⁴⁰³ Ibid. p. 365.

⁴⁰⁴ MELO, A. *Julião Sarmiento: as velocidades da pele*. Lisboa: Galeria Cómico Editores, 1989, p. 11 apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 365.

⁴⁰⁵ WANDSCHNEIDER, M. “Julião Sarmiento”. In: *Slow Motion: Julião Sarmiento*. Caldas da Rainha: Art Attack & Estgad, 2000 apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto* op. cit., p. 366.

Já em *Sem Título* (1974) [Figura 13, p. 106], a perna inclinada - contrastando com a mão que, na primeira das duas fotografias da série, obstrui o sexo - literalmente deságua o olhar na lingerie que lhe faz margem, artifício por meio do qual Sarmento desenvolve o caráter fetichista da indumentária feminina: “As peles, os leques, as luvas, as plumas, as meias rendadas, em suma, a coleção inteira dos adornos” que “reintegram incessantemente no corpo vivo a categoria dos objetos luxuosos.”⁴⁰⁶

A calcinha, que serve senão para encobrir, é, em *Sem Título* (1974), transparente e aberta: um convite. “Ubiquidade latente, mnemônica”, diz Sousa Marques, que se realiza na “inquietante tensão entre o topos regular e inócuo” do pedaço de pano que desde tempos imemoriais recebeu todo tipo de corte e tinta justamente por ser essa “zona de limiar, última barreira a derrubar” que aqui sói ser transparente e aberta, desvirtuada de sua “funcionalidade primeira” de “cobrir/barrar o sexo.”⁴⁰⁷ Trata-se, enfim, do caráter fetichista, e portanto metonímico, de uma simples peça de vestuário reduzida à função de, cobrindo o sexo, indicá-lo.

5.1 Contradição

Nua e de camisola, diria o pequeno Hans, para quem “a calcinha não está ali para outra coisa senão para apresentar uma solução que poderia ter sido se [ele] se apegasse a essa calcinha por trás da qual não há nada”, mas “sobre a qual ele poderia querer pintar tudo” o que bem entendesse. No entanto, “acontece que, precisamente por não ser o pequeno Hans um simples amante da natureza, ele é um metafísico” que, de sua parte, “porta a questão do falo aonde ela

⁴⁰⁶ BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 149. Um esclarecimento importante: em diversos momentos de seu estudo sobre a obra de Julião Sarmento, Bruno Sousa Marques faz uso extensivo das contribuições de Roland Barthes, recorrendo a citações diretas dos textos do intelectual francês em vários trechos de sua tese de doutorado. Como Barthes é um autor com o qual temos alguma afinidade, comparamos as citações feitas por Marques, recolhidas junto às edições portuguesas dos livros de Barthes, aos respectivos trechos encontrados em publicações brasileiras de sua obra. Acreditamos que, dessa forma, é possível evitar alguns lusitanismos que, no conjunto do texto, poderiam retirar a cadência de nosso trabalho, escrito no idioma falado no Brasil. Portanto, o mérito da leitura do trabalho de Sarmento a partir das contribuições de Barthes pertence a Marques, um grande especialista em sua obra, ainda que, no presente trabalho, as citações aos textos do intelectual francês que se referem ao artista português estejam sempre referidas às suas respectivas edições brasileiras.

⁴⁰⁷ MARQUES, B. S. *Julião Sarmento dentro do texto*, op. cit., p. 363.

reside, isto é, no ponto onde há algo que falta”. E ali, de onde pergunta qual “a razão, no sentido em que se diz razão matemática, dessa falta-a-ser”, é que ele que irá “percorrer as soluções possíveis, com uma bateria de significantes escolhidos.”⁴⁰⁸ Quando viu as calças, lembra Lacan, nosso pequeno metafísico “havia cuspidado, caído no chão” e fechado os olhos.⁴⁰⁹

Quanto ao pai, “que não se distingue por um modo excessivamente perspicaz de apreensão das coisas”⁴¹⁰, ele insiste na pergunta, acentuando, “de maneira inoportuna, a contradição do enunciado”⁴¹¹ - em uma clara tentativa de imaginarizar o problema essencialmente simbólico colocado pelo sexo da mãe. Mas isso não perturba a criança: “Ela estava nua ou de camisola?” Ora, a mãe estava com uma “camisola tão curta que se podia vê-la nua, isto é, podia-se apenas vê-la, e também, é claro, não vê-la.” Lacan diz que é possível reconhecer aí a “estrutura de borda, ou da franja, que caracteriza a apreensão fetichista”, pois o essencial “se situa sempre justo no ponto em que se podia ver um pouco, e onde não se vê”⁴¹², isto é, “ver aquilo que está velado, na medida em que está velado.”⁴¹³ No final das contas, conclui Lacan, “tudo aquilo que acontece em torno das calças da mãe indica, em negativo, o caminho que Hans poderia ter tomado pelo lado que leva ao fetichismo.”⁴¹⁴

É de fato surpreendente que o logo o pequeno Hans, que por um instante olhou e não viu nada, seja, aos olhos de Lacan, o ponto de partida para pensar no capricho⁴¹⁵ com que um fetichista arremata a mesma questão. E, diante disso, é impossível não pensar que o tigre de papel e o bezerro de ouro são conformações⁴¹⁶ à mesma substância faltante. Sem dúvida, o exemplo mais emblemático a esse respeito é o de um sujeito que mantinha com os botões uma relação no mínimo obscura. Um botão, isto é, aquilo que abre e fecha (um vestido, uma camisa, uma calça); no caso

⁴⁰⁸ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 338.

⁴⁰⁹ E prossegue: “... é por causa dessa reação que sua escolha está feita: o pequeno Hans jamais será um fetichista”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 359.

⁴¹⁰ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 286.

⁴¹¹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 145.

⁴¹² LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 349.

⁴¹³ Ibid. p. 286.

⁴¹⁴ Ibid. p. 338.

⁴¹⁵ Capricho, isto é, primor, esmero, e também extravagância, vontade súbita sem qualquer razão aparente.

⁴¹⁶ Conformação no sentido de “fazer forma com”, mas também de conformidade e resignação.

clínico em tela, esse simples objeto era, dependendo das circunstâncias de sua apresentação, o suporte de seu investimento fetichista e também o significante que desencadeava suas crises de fobia.⁴¹⁷

No *Seminário 16*, Lacan esclarece de vez o assunto; ele explica que a “fobia não deve ser vista, de modo algum, como uma entidade clínica”, e sim com uma “placa giratória [que] gira mais do que comumente para as duas grandes ordens da neurose, a histeria e a neurose obsessiva, e também realiza a junção com a estrutura da perversão.”⁴¹⁸ O que, finalmente, nos permite consolidar a seguinte premissa: entre o nua e de camisola, resposta rigorosamente simbólica que Hans formula frente a tal questão sem saída, e a solução imaginária⁴¹⁹ na qual o perverso afiança seu domínio sobre o desejo⁴²⁰, é aí que poderíamos situar o registro em que o neurótico, entre a luz e a sombra, pode negociar com o olhar (a falta de) um objeto para seu desejo.

5.2 Mestre do pudor

De acordo com Rey-Flaud, tanto a mãe de Hans quanto a do fetichista da vestimenta⁴²¹ comportam-se como guardiãs do mistério; um princípio que, ainda segundo o autor, uma mãe histérica destitui em dois tempos.

A princípio, ela retém, sonega, reduz o interdito simbólico ao nível de uma simples defesa imaginária, ainda que o comando degradado carregue em sua ruína o impossível que ele arbitrava. Em um segundo tempo, a mãe se faz a detentora do véu que lhe servirá a partir de agora para exibir a presença e a ausência simultâneas do objeto esperado pela criança, véu-anteparo verdadeiramente sobre o qual o segredo enigmático da mulher chega a se projetar no instante mesmo em que ele se furta. Finalmente, a mãe se institui como a mestre da ilusão, instalando a criança na encruzilhada onde a fobia se separa da perversão.⁴²²

⁴¹⁷ TOSTAIN, R. “Fétichisation d’un objet phobique”. *Scilicet*, n. 1, Paris: Seuil, 1968, pp.153-167.

⁴¹⁸ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 298.

⁴¹⁹ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 112-132.

⁴²⁰ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 152.

⁴²¹ O mesmo sujeito de cujo caso Freud se ocupa no texto de 1909. Cf. FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., 1989.

⁴²² REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 150.

Guardiã do mistério, ou “mestre do pudor”⁴²³: a questão sem saída sobre a qual falamos anteriormente; posição de quem exerce o poder “de mostrar e de esconder ao mesmo tempo o que não pode ser mostrado”, razão pela qual a roupa adquire a coloração de um “véu mágico que permite assumir essa contradição.”⁴²⁴

Coloração, transparência ou uma discreta tonalidade, a depender da maneira pela qual essa contradição se apresenta nesse instante em que o sujeito decide o rumo de sua fantasia. A propósito, a contradição não se confunde com a possibilidade de retirar o que foi dito, de livrar-se de uma sentença mal colocada; antes, significa o ato de desdizer uma afirmação, de negá-la através de uma sentença adicional que contraria o sentido da primeira. Logo, a contradição mantém, como condição de sua estrutura, a tensão de dois vetores que, excêntricos entre si, disputam a positividade e a negatividade (a afirmação e a negação) de determinado conteúdo: justamente o expediente simbólico que, de acordo com Freud, estrutura o fetiche - e que, no limite, está no fundamento da transgressão por meio da qual o desejo mesmo se institui.⁴²⁵

Contraste que se verifica nas atitudes antitéticas de um fóbico e de um fetichista. De um lado, a verticalidade abissal do puro e simples horror que se manifesta na expressão de nojo do pequeno Hans, a cuja experiência ainda recorreremos mais adiante.⁴²⁶ De outro, a horizontalidade indefinida de uma fascinação, o tempo de uma fervura que se prolonga na “espera dolorosa do pequeno fetichista diante do véu que orgazina seu desejo.”⁴²⁷ Dois polos do olhar que, como veremos ao longo desse trabalho, a fotografia de Newton evoca de maneira exemplar.

Rey-Flaud também explica que, no caso de um perverso

A eleição do fetiche se produz no momento decisivo onde se efetua o recalque parcial: o Outro se retira, não se trata mais do corpo da mãe, resta apenas a peça do vestuário que, de condição necessária à realização da cena primitiva torna-se eleita à função de condição absoluta do desejo (*fetichistische Bedingung*) em um processo realizado, uma vez mais, no campo da sublimação. Com efeito, a questão colocada pelo sexo da mãe é recalçada: não resta nada além da calcinha, elevada à dignidade de um objeto puro, eleito ao lugar da Coisa. A calcinha adquire esta pureza porque ela foi esvaziada despojada de toda relação

⁴²³ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 151.

⁴²⁴ Ibid. p. 151.

⁴²⁵ O conceito de transgressão é o tema central do Capítulo 10.

⁴²⁶ No Capítulo 10.

⁴²⁷ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 150, nota 2.

com a satisfação primitiva buscada pela pulsão escópica. É nesse ponto que o fetichista se separa radicalmente do neurótico, devorado por seu "ardente desejo de ver o corpo feminino": o momento em que a calcinha é retida como objeto fetiche marca, com efeito, para o fetichista, a abolição da pulsão escópica. Na cena originária, a calcinha era a condição necessária que sustentava a busca do olhar, demonstrando a função de falta (do objeto) no processo pulsional. Mas, no momento em que a calcinha 'purificada' advém ao lugar da Coisa, é ela que encarna a partir de então a falta na realidade. Então, sobre a ausência abolida revela-se que o olhar encontrou seu objeto: a falta se fez objeto e olhar se fez visto. Donde o fetichista entra na solidão, na morte e na eternidade.⁴²⁸

Quer o processo se realize ou não no campo da sublimação, como defende Rey-Flaud⁴²⁹, o que interessa à nossa pesquisa é o fato de que o perverso encontra uma saída⁴³⁰, ao passo que, para o neurótico, a saída vislumbrada permanecerá suspensa como uma questão.

5.3 Uma questão curiosa

Uma questão curiosa, diria Ernst Lehrs, cujo “ardente desejo de ver mulheres nuas” encarna a maneira pela qual o fetichismo se acomoda a uma fantasia como a sua. Mais uma vez, a explicação de Rey-Flaud é incontornável:

Em vista das elaborações lógicas de Hans, que se esforça em determinar pelo discurso a natureza desse obscuro objeto, o texto do homem dos ratos propõe, de sua parte, uma versão muda da cena fatal, ao relatar como o jovem Ernst Lehrs engajou-se um dia ao tatear sob a saia de sua governanta para tentar penetrar o segredo trancado na escuridão. A busca do obsessivo, nós vemos, se revela mais incisiva que a do fóbico, uma vez que ele, o obsessivo, projeta colocar pura e simplesmente a mão sobre este obscuro objeto em relação ao qual o nome masculino da moça, Fraulein Peter, fazia-o sem dúvida entrever a identidade imaginária. Mas, de encontro com essa expectativa, ao designar o objeto de sua descoberta de curioso (*curios*, em romano), ou seja, por um termo romano estrangeiro sob o fundo germânico de sua língua materna, a criança expressa a estranheza de um corpo que escapa ao discurso, indicando que o campo de sua busca não é, em realidade, aquele da anatomia. A cena de iniciação realizada sob as saias da senhorita Peter constitui, de fato, a cena primitiva que vai determinar o destino neurótico do sujeito. Seguindo seu relato, o paciente diz a Freud como a descoberta dessa curioso objeto encontrava-se na origem de sua curiosidade sexual, duravelmente comprovada, em seguida, como um

⁴²⁸ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 151.

⁴²⁹ Sem dúvida uma tese robusta e bem fundamentada, mas cujo comentário, naturalmente, excederia e muito os limites do nosso trabalho.

⁴³⁰ A definição Rey-Flaud é formidável; para ele, o fetichista encontra-se “instalado na plenitude de uma satisfação consumada, introduzido em um espaço de puro gozo onde, de acordo com os desejos do poeta, ‘o movimento não desloca mais as linhas’ e onde o tempo não altera mais a pureza do instante”. REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 151, nota 1.

'ardente desejo de ver mulheres nuas'. A análise do homem dos ratos anuncia assim os ensinamentos que serão aportados, alguns anos mais tarde, pela clínica do homem dos lobos, demonstrando que a curiosidade implacável da criança traduz esse desejo forçado, conhecido por nós, que conserva sob a coerção da neurose, a característica essencial do desejo de ser desejo de impossível princípio que o feticista, ao contrário do neurótico, vai procurar desmentir.⁴³¹

A propósito, sob o título *O olho precoce*, Murilo Mendes registra, em seu livro de memórias, uma passagem absolutamente formidável sobre a relação entre a pulsão escópica e a curiosidade sexual infantil, tão valorizada por Freud. “Confesso”, escreve o poeta,

que boa parte desta incipiente diligência cultural baseava-se no interesse pela mulher, que remontava a tempos recuados de minha infância. Não me contentando em ver mulheres no meu ambiente, queria ainda ter ao menos imagens fotográficas de mulheres de outros países e outras épocas. Tratava-se não somente da fascinação pela mulher nua ou seminua, embora estas frequentassem minha imaginação: era a mulher na variedade de seus tipos, sua forma, sua indumentária.⁴³²

Como se vê, nada disso se confunde com o desejo de ver sempre a mesma coisa que dá tom da relação de um perverso com o objeto de sua devoção; e é nesse ponto que o assunto começa a ficar ainda mais interessante. Como veremos no próximo Capítulo, o fetichismo do vestuário, a tal relação enigmática com a roupa da qual Freud se ocupa em 1909, permite elaborar teoricamente a diferença que existe entre o uso que um perverso e que uma histérica fazem do vestuário. Do mesmo modo, o desejo de ver mulheres nuas, em cujo núcleo encontra-se a própria função da roupa, permite situar a maneira pela qual o fetichismo se acomoda à fantasia de alguém como Ernst Lehrs.

Seja qual for o caso, estamos diante da questão sem saída, do mistério que se forma em torno do enigma do sexo. Nesse sentido, adverte Lacan, “se a questão imediata, corrente, comum da função da roupa é esconder a *pudenda*, a questão deve se complicar mais aos olhos do analista.” Afinal, “as roupas não são feitas apenas para se esconder o que se tem, no sentido de ter ou não,

⁴³¹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 146.

⁴³² MENDES, M. (1968). “A idade do serrote”. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p. 973.

mas também, precisamente, o que não se tem”; logo, “não se trata, sempre e essencialmente, de esconder o objeto, mas também de esconder a falta de objeto.”⁴³³

E é justamente aí, nessa espécie de solidariedade entre a roupa e o mistério que se forma em torno do enigma do sexo, entre o corpo e seu entorno, que um neurótico se apóia para lançar os dados de seu desejo - como se a castração em jogo não fosse a sua.

5.4 A efetividade da nudez

Lacan fala em “fixação perversa nas reticências da cadeia significativa em que a lembrança encobridora se imobiliza, onde a imagem fascinante do fetiche se erige em estátua.”⁴³⁴ Essa relação entre fetiche e lembrança encobridora também ocorreu à Freud e, se a recuperamos aqui, é apenas para registrar uma referência importante para nosso objetivo de abordar o fetichismo além do registro clínico da perversão. No ano de 1920, em nota acrescentada aos *Três Ensaio*s, ele afirma que:

Eis aqui o verdadeiro estado de coisas: por trás da primeira lembrança do aparecimento do fetiche, há uma fase submersa e esquecida do desenvolvimento sexual, substituída pelo fetiche como que por uma lembrança encobridora, e cujo resto e sedimento, portanto, o fetiche representa. A transição dessa fase dos primeiros anos da infância para o fetichismo, assim como a escolha do próprio fetiche, são constitucionalmente determinadas.⁴³⁵

Como se sabe, a lembrança encobridora é, na verdade, “um engodo da memória”: uma recordação que é, significativamente, solidária ao esquecimento; uma imagem desconcertante, cujo objetivo é, justamente, fazer esquecer. Mais do que emergir, observa Didi-Huberman, é uma imagem que se forma, “o que também quer dizer que modifica formas”⁴³⁶, preservando, naquilo que ela esconde, o que tende a ser fornecido por uma expressão verbal.⁴³⁷ Lembrança encobridora,

⁴³³ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 168-169.

⁴³⁴ LACAN, J. (1957). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 522.

⁴³⁵ FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 140, nota 20.

⁴³⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A invenção da histeria*, op. cit., p. 220.

⁴³⁷ FREUD, S. (1899). “Lembranças encobridoras”. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 3, p. 301.

ou *souvenir-écran* (lembrança-anteparo), a respeito da qual Freud mobiliza uma expressão popular formidável, e que, no nosso entender, aplica-se perfeitamente ao caso do fetichismo: as “falsificações”, diz Freud, “não são feitas de ouro, mas estiveram perto de algo realmente feito de ouro.”⁴³⁸

O que interessa, portanto, é a imagem, mas a imagem em virtude de sua capacidade encadear aquilo que o olho viu, mas precisou esquecer.⁴³⁹ Ou, como diz Lacan, “na medida em que ela [a imagem] permanece a testemunha privilegiada de algo que no inconsciente deve ser articulado”⁴⁴⁰; no inconsciente que, não sendo “o primordial nem o instintivo, conhece apenas os elementos do significante.”⁴⁴¹ Apesar de seu “caráter fundamentalmente imaginário”, o objeto não exerce sua função apenas como imagem, “por mais bem organizada como engodo que vocês as suponham”; ao contrário, “ele a exerce como elemento significante, preso numa cadeia significante”⁴⁴² — ou, mais precisamente, “como objeto percebido no corte do significante.”⁴⁴³

Por isso, “não basta falar do objeto em geral, nem de um objeto que teria, por não sei quê virtude de comunicação mágica, a propriedade de regularizar as relações com todos os outros objetos, como se o fato de ter chegado a um genital bastasse para resolver todas as questões.”⁴⁴⁴ O essencial não reside no fato de “o sujeito só ser sensível à imagem da fêmea de sua espécie”, ironiza Lacan, e sim no de que “um sapatinho de mulher poder ser, muito precisamente, o que provoca num homem o surgimento daquela energia que dizem estar destinada à reprodução da espécie.”⁴⁴⁵

⁴³⁸ FREUD, S (1899). “Lembranças encobridoras”, op. cit., p. 301, grifo do autor.

⁴³⁹ Retomaremos esse assunto ao longo do Capítulo 9.

⁴⁴⁰ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., 121-122.

⁴⁴¹ LACAN, J. (1957). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, op. cit., p. 526. “Nunca se esqueçam”, dizia Lacan na mesma altura de seu ensino, “o significante não está aí para representar a significação; antes, está aí para completar as hiências de uma significação que não significa nada”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 338.

⁴⁴² LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Zahar, 1999, p. 238.

⁴⁴³ LACAN, J. (1958). “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p. 617.

⁴⁴⁴ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 22-23.

⁴⁴⁵ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 238.

De mais a mais, o fetichismo é “um exemplo particularmente fundamental da dinâmica do desejo”⁴⁴⁶, que, de sua parte, não decorre “de nenhum outro desregramento do instinto senão sua captação nos trilhos — eternamente estendidos para o desejo de outra coisa — da metonímia.”⁴⁴⁷ É no fetiche “que se desvela a dimensão do objeto como causa do desejo”⁴⁴⁸, pois o que se deseja “não é o sapatinho, nem o seio, nem seja o que for em que vocês encarnem o fetiche. O fetiche causa o desejo. O desejo, por sua vez, agarra-se onde puder.”⁴⁴⁹

Figura 14 - Helmut Newton, *Nude in Pumps*, c. 1975



Fonte: CORAND, 2010, n.p.

E agarra-se aos sapatos, “que desempenham aí um papel tão importante que podemos perguntar como é que não se presta mais atenção a eles”, e também às ligas, às meias ou aos sutiãs:

⁴⁴⁶ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 167.

⁴⁴⁷ LACAN, J. (1957). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, op. cit., p. 522.

⁴⁴⁸ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 116.

⁴⁴⁹ Ibid. p. 116.

“tudo muito chegado à pele”⁴⁵⁰, provoca Lacan. Afinal, o fetiche é “a veste, a borda, a franja, os frufus, a coisa que esconde, e não há nada mais indicado para a função de significante do desejo do Outro”, na medida em que o “desejo não tem outro objeto senão o significante de seu reconhecimento.”⁴⁵¹

Difícilmente uma imagem ilustrará tão bem essas formulações de Lacan quanto *Nude in Pumps*, de 1976 [Figura 14, p. 115]. Está tudo aí, e tudo a serviço de um movimento que é quase um passo de dança com os olhos. Os pontos de marcação do ritmo (a luva e o sapato) cobrem as extremidades do corpo, cuja nudez é ainda mais efetiva por essa razão. Desnecessário dizer que a luva faz as vezes da função háptica do olhar. Uma vez ele chega ali, no lugar apontado pelo indicador da mão que cobre o sexo, ele retorna pela perna que lhe serve de contorno, até chegar ao lugar onde se espera haver alguma coisa; de lá, o olhar desliza para a outra perna, tornada infinita pela continuidade com o torso que, projetando o quadril à frente, como um convite, por sua vez estende-se indefinidamente em direção ao rosto que, suprimido por um corte seco, dá a cena a impessoalidade necessária à sua sobrevivência no desejo.

Questão sem saída, diante da qual Hans fracassa justamente onde Porbus, e também Ernst Lehrs, podem ao menos dizer: há uma mulher aí embaixo. “Nua, mas de salto alto — porque é assim que uma mulher está efetivamente nua para [Helmut] Newton”.⁴⁵²

5.5 A saída como questão

Ou seja, para o fotógrafo, a nudez só é efetiva sob certas condições. E não é preciso ir muito longe para compreendê-lo. Basta imaginar o embaraço que não causaria um sujeito que, em um ambiente naturista, se fizesse presente de salto alto, lingerie ou qualquer adereço que, devolvendo à roupa sua função de véu, perturbasse aquela ordem concebida precisamente para neutralizar os efeitos da nudez.

⁴⁵⁰ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 41.

⁴⁵¹ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 511.

⁴⁵² LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

Não se trata, diante disso, de demarcar a linha em função da qual os caminhos da neurose e da perversão se separaram, e sim de sondar as suas afinidades geológicas. Uma saída a essa difícil questão teórica pode ser encontrada na escansão da fórmula que, segundo Freud, explica “com clareza do que o fetiche é capaz e como ele se mantém. Ele permanece como o signo do triunfo sobre a ameaça de castração e como a proteção contra ela.”⁴⁵³ É por isso que, “mesmo que o fetiche seja, de fato, reconhecido por seus adeptos como uma anormalidade”⁴⁵⁴, o sujeito orgulha-se de suas proezas, e dificilmente será visto queixando-se de suas preferências. “A mais antiga peça de nossa terminologia psicanalítica”, explica Freud,

[...] a palavra recalçamento [*Verdrängung*], já se refere a esse processo patológico. Se nele quisermos separar mais nitidamente o destino da representação [*Vorstellung*] do destino do afeto e reservar a expressão recalçamento para o afeto, então a palavra alemã correta para o destino da representação seria recusa [*Verleugnung*] da realidade.⁴⁵⁵

Não é essa a fortuna de um neurótico, que, nessa seara, mantém com o desejo e o objeto de sua causa uma relação atravessada por toda sorte de desencontros. Todavia, o que torna esse assunto tão proveitoso é o fato de que, seja qual for o caso, a nudez só é efetiva quando acompanhada de algo que, se não é feito de ouro, esteve “perto de algo realmente feito de ouro.”⁴⁵⁶ E nisso reside nosso interesse na fotografia de Newton, singular em sua capacidade de dar forma de imagem às promessas que a moda semeia no terreno comum entre a neurose e a perversão.

Ora, para Ernst Lehrs ou Murilo Mendes, ver coisas tão diferentes, variadas e intercambiáveis entre si é a única maneira de reaver a forma daquilo que o olho viu, mas precisou esquecer; pois, nesse caso, o fetichismo funciona como uma defesa contra a castração, mas não como um triunfo sobre ela. E, no lugar do orgulho, o medo - amiúde disfarçado das exibições as mais falaciosas - de que os olhos se abram, e a luz dissipe a escuridão necessária ao bom andamento de uma montagem tão estranha, infamiliar (*Unheimlich*) - isto é, sempre ameaçada pela retorno do recalçado.

⁴⁵³ FREUD, S. (1927). “Fetichismo”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 21, 149.

⁴⁵⁴ Ibid. 147.

⁴⁵⁵ FREUD, S. (1927). “Fetichismo”, op cit., 148.

⁴⁵⁶ FREUD, S (1899). “Lembranças encobridoras”, op. cit., p. 291, grifo do autor.

Como afirmamos anteriormente⁴⁵⁷, o que o perverso quer é acender a luz para olhar vendo, na mesma medida em que o neurótico só suporta o objeto quando as luzes se apagam. Ou, como diria Freud, “aquilo que os outros homens lutam por conquistar e para o qual precisam se esforçar não exige do fetichista nenhum esforço.”⁴⁵⁸ Ou seja, é no nível escópico, “essa grande forma de captura do desejo humano”⁴⁵⁹, que o “objeto *a* é mais mascarado e no qual, em vista disso, o sujeito está mais garantido quanto à sua angústia.”⁴⁶⁰ Garantia, ou “suspensão do dilaceramento do desejo”, no entanto, que é um recurso “tão frágil quanto uma cortina sempre pronta a se reabrir para desmascarar o mistério que oculta”⁴⁶¹, razão pela qual, no caso de uma neurose, o fetiche estará sempre “entregue ao risco de sua falha súbita.”⁴⁶²

Estamos, naturalmente, diante da questão sem saída, do mistério que se forma em torno do enigma do sexo, em relação ao qual Freud já dizia que, longe de ser uma coisa evidente, o interesse sexual de um homem pela mulher é um problema que deve ser esclarecido.⁴⁶³ Em vista disso, é inequívoco que, conquanto não represente uma condição absoluta, o fetichismo servirá de apoio necessário para que, no âmbito de uma neurose, o desejo encontre uma forma que viabilize seu exercício. O que não parece evidente é a maneira pela qual esse mesmo sujeito, arriscando a própria pele no negativo de sua fantasia, vai negociar com o olhar um objeto para o seu desejo, ao mesmo tempo em que se esforça para manter os olhos bem fechados.

Nossa hipótese é a de que, nesse caso, o fetichismo se realiza através de um arranjo semelhante ao efeito *dompte-regard*.

⁴⁵⁷ No Capítulo 4.

⁴⁵⁸ FREUD, S. (1927), "Fetichismo", op. cit., 149.

⁴⁵⁹ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 264.

⁴⁶⁰ Ibid. p. 353.

⁴⁶¹ Ibid. p. 264.

⁴⁶² DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 140.

⁴⁶³ FREUD, S. (1905), "Tres ensayos de teoría sexual", op. cit., p. 132 (nota acrescentada em 1915).

5.6 *Dompte-regard*

Em 1964, Lacan dedica algumas lições de seu seminário ao esclarecimento dos efeitos *dompte-regard* e *trompe-l'oeil* por meio dos quais a pintura, ao oferecer ao espectador algo que comporte “abandono, deposição do olhar”, exerce seu “efeito apolíneo, pacificador.”⁴⁶⁴ Os termos foram recuperados de um famoso episódio oriundo do mundo da arte. Da lavra de Plínio, o Velho (historiador que viveu no primeiro século da era cristã), a história dá conta de uma disputa entre Zeuxis e Parrásios, dois dos mais célebres pintores gregos do século V a.C. O primeiro artista,

[...] teve por contemporâneos e por êmulos Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Este último, segundo consta, desafiou Zeuxis. Ele [Zeuxis] apresentou uvas pintadas com tanta verdade que os pássaros vieram dar bicadas; o outro [Parrhasius] apresentou uma cortina tão naturalmente representada que Zeuxis, orgulhoso do veredito dos pássaros, pediu que a cortina fosse retirada para que ele pudesse ver o quadro. Então, ao reconhecer a ilusão, ele admitiu, com franqueza e modéstia, ter sido vencido, pois ele havia enganado apenas os pássaros, ao passo que Parrhasius havia enganado um artista, que era Zeuxis.⁴⁶⁵

De acordo com Lacan, essa anedota ilustra a função do quadro como um *dompte-regard*, evidente nas uvas pintadas por Zeuxis, e sua outra face⁴⁶⁶, o *trompe-l'oeil*, da qual a cortina de seu oponente forneceria o modelo.

Ora, se no fetichismo o significante não pode ser tomado por seu valor aparente⁴⁶⁷, e sim como puro signo⁴⁶⁸, por que não seguir a pista de um fetichismo de tipo *dompte-regard*, na medida em que, da parte de quem vê, o apetite do olho pelo olhar encontra um objeto-imagem cuja eficácia

⁴⁶⁴ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 102.

⁴⁶⁵ PLÍNIO, O VELHO (c. 77). *Histoire naturelle*. Paris: Dubochet, Le Chevalier et Cie, 2t, 1850, t2, p. 473.

⁴⁶⁶ “O *dompte-regard*, disse da última vez, também se apresenta com a face do *trompe-l'oeil*”. LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 111.

⁴⁶⁷ “... todas as perversões põem sempre em jogo, por algum lado, este objeto significativo na medida em que ele é, por sua natureza e por si mesmo, um verdadeiro significante, isto é, algo que não pode em caso algum ser tomado por seu valor aparente. Quando se o apreende, quando se o encontra e se fixa nele definitivamente, como é o caso da perversão das perversões, que chamamos de fetichismo — é ela realmente, que mostra não apenas aonde ele de fato está, mas o que ele é — o objeto é exatamente nada. É uma roupa velha usada, uma roupa que não serve mais”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 198.

⁴⁶⁸ “Temos aí uma espécie de objetivação dos significantes da situação. O que é aqui indicado no sentido de uma relação estruturante fundamental da história do sujeito no nível da perversão é ao mesmo tempo mantido, mas o é sob a forma de um puro signo”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 120-121.

deve-se não tanto a qualquer virtude do realismo, e sim à “algo de mais reduzido, de mais próximo do signo” que pôde, na querela Zeuxis x Parrásios, “constituir para os pássaros a uva como sua presa”⁴⁶⁹?

Vejamos como a questão se articula a partir de Porbus, nosso modelo literário; ele não apenas logrou domar o olhar, como o fez segundo um expediente tipicamente fetichista. Ali onde Frenhofer queima suas telas, e literalmente sucumbe⁴⁷⁰, Porbus apega-se ao detalhe, ao pedaço, àquilo que “justamente se destaca de um caos figurativo”⁴⁷¹ para dizer “desse pé que ele é *uma* mulher.”⁴⁷²

- Não vejo aí senão cores confusamente amontoadas e contidas por uma infinidade de linhas bizarras que formam um muro da pintura.
- Nós não nos enganamos, veja! - diz Porbus.
- Aproximando-se, perceberam em um canto da tela a ponta de um pé nu que saía daquele caos de cores, de tons, nuances indecisas, espécie de névoa sem forma; mas um pé delicioso, um pé vivo! Permaneceram petrificados de admiração diante daquele fragmento que escapou de uma inacreditável, de uma lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros que surgiria dentre os escombros de uma cidade incendiada.
- Há uma mulher aí embaixo! - exclamou Porbus, fazendo Poussin notar as diversas superposições de cores com as quais o velho pintor havia sucessivamente carregado todas as partes daquela figura ao desejar aperfeiçoá-la.⁴⁷³

A ponta de um pé feminino que Porbus distingue do borrão de cores e contornos esparramados sobre a tela é, em nosso argumento, o que o permite abordar a relação entre o fetichismo e o *dompte-regard* através da articulação entre dois termos. Diante das ruínas daquela cidade incendiada, Porbus reconhece uma mulher - e, no limite, vê um quadro, ali onde só havia um muro de pintura. Diante do muro da castração, um ponto no qual o sujeito possa fixar o olhar, seja ele um pedaço do corpo ou da vestimenta que o contorna, reduzindo a cena a uma forma que viabilize o exercício do desejo. Em ambos os casos, o mesmo princípio descrito por Didi-Huberman:

⁴⁶⁹ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 112.

⁴⁷⁰ BALZAC, H. (1845). *Le chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., pp. 59-60.

⁴⁷¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 107.

⁴⁷² Ibid. p. 104, grifo do autor.

⁴⁷³ BALZAC, H. (1845). *Le chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 55.

Aproximar significa pôr a visão em obstáculo. O próximo faz o jogo de algo como um cegamento na ordem mesma da visibilidade. Quiçá uma dilaceração. O olhar aproximado não sabe fazer a diferença, portanto o sentido. Ele tende a se esgotar, em sua própria fascinação, como um contato cego.⁴⁷⁴

Um princípio que, no caso da neurose, servirá como um perímetro de segurança, e fará do *dompte-regard* não apenas a condição que sustenta o fetichismo, mas também a maneira pela qual ele se manifesta.

Domar, palavra em cuja raiz encontra-se o latim *domitare*, tratamento dispensado aos povos bárbaros e também a ação depois da qual os animais selvagens tornam-se domésticos: um dos significados em que Freud esbarrou em sua abordagem indiscutivelmente linguística sobre o *Unheimlich*.⁴⁷⁵ No caso do fetichismo, domar o olhar seria então submetê-lo a uma regra tal que, fundando o “exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão”⁴⁷⁶, permita ao sujeito - que tem “olhos para não ver”⁴⁷⁷ - esgotar o olhar “em sua própria fascinação, como um contato cego.”⁴⁷⁸

A propósito, Didi-Huberman chega mesmo a afirmar que “a profusão de textos, sempre contraditórios, que a história da pintura suscita” não revela outra coisa senão o fato que “o visível é a área eletiva do processo de denegação”⁴⁷⁹; é como se a imagem, segue o teórico francês, fosse a “guardiã de um túmulo (o recalque) e de sua abertura mesma (autorizando o retorno luminoso do recalcado).”⁴⁸⁰ É nesse sentido que, sob a coerção de uma neurose, o fetichismo se manifesta como um *dompte-regard*. Ele concorre para manter “em segredo, escondido, em latência” o que não pode aparecer, mas precisa estar ali, garantindo a “tensão especular”⁴⁸¹ de onde parte o rastilho de

⁴⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 64.

⁴⁷⁵ Ver Capítulo 2, p. 79.

⁴⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 39.

⁴⁷⁷ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 360.

⁴⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 64.

⁴⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*, op. cit., p. 326, nota 47. A respeito do que chama de lógica visual da *Verleugnung*, o autor também recorre ao texto de Octave Mannoni, citado anteriormente (Capítulo 4); cf. MANNONI, O. “Je sais bien, mais quand même”, op. cit., pp. 9-33.

⁴⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., pp. 248-249.

⁴⁸¹ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 295.

pólvora que faz com o que, “nos casos que caem em nossa jurisdição, isto é, naqueles que geram uma neurose”⁴⁸², o sujeito sonhe “um pouco com a perversão.”⁴⁸³.

Ora, esse não é o caso de um perverso, que mantém com o objeto de sua escolha uma relação que, segundo Freud, é de veneração.⁴⁸⁴ E, se nesse particular, há uma fixação definitiva⁴⁸⁵, porque lhe sucederia domar aquilo que, por força do desmentido, ele já logrou fazer?

Logo, sua posição não se confunde com a de alguém como Ernst Lehrs. Consumido por seu ardente desejo de ver mulheres nuas, ele precisa diluir a cena, multiplicá-la; é por isso que ele assiste, entre o medo e a fascinação, o enigma representado pela mulher, para o qual concorre o jogo de passa anel promovido pela moda. Um fetichista perverso, de sua parte, não precisa mais do que de alguém em quem vestir o anel que ele já tem.

É o que veremos adiante.

⁴⁸² LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 312.

⁴⁸³ “... para sustentar o desejo, o que, quando se é neurótico, é muito necessário”. LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 247.

⁴⁸⁴ FREUD, S. (1927), "Fetichismo", op. cit. 151.

⁴⁸⁵ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 198.

6 NUA, NUA SOB SEUS CABELOS NEGROS

Todo ano, a revista *Forbes* publica sua tradicional lista com as dez pessoas mais ricas do mundo. E, sempre que vem a público, ela recebe tanta atenção na imprensa e nas mídias sociais que é quase impossível ignorar seu conteúdo. De fato, ao transformar montantes incalculáveis de dinheiro em nomes e rostos sorridentes, a lista enseja uma série de debates fundamentais sobre desigualdade social e concentração de renda. Mas, sem prejuízo desses aspectos, um detalhe sempre chamou a minha atenção: até onde eu me lembro - e uma breve pesquisa confirmou esta impressão -, na mesa em que se sentam apenas as 10 pessoas mais ricas do mundo há sempre uma cadeira para alguém egresso da indústria da moda.

É uma imagem interessante. De um lado, magnatas do setor de finanças convivem com bilionários que, em número cada vez maior nas listas mais recentes, amealharam seus haveres com empresas de tecnologia - a infraestrutura da quarta revolução industrial. Nada disso contrasta com a tradição das grandes fortunas da história, como a de John D. Rockefeller, resultado da propriedade ou usufruto das engrenagens da economia de seu tempo. De outro lado, porém, como uma mancha nesse horizonte de transações financeiras e algoritmos, alguém como Bernard Arnault⁴⁸⁶, que juntou a mesma quantidade de dinheiro de seus pares produzindo e vendendo roupas.

É claro que uma afirmação como essa serve a propósitos bem mais retóricos e estilísticos do que objetivos. Ela está aí apenas para lembrar que a moda, um fenômeno incompreensível sob qualquer ponto de vista pragmático ou utilitarista, alimenta, no chão da realidade mais concreta, uma das indústrias mais opulentas do mundo. E, assim como a lista da *Forbes*, a moda promove uma série de conversações fundamentais. Mais do que isso, não seria exagero dizer que, nos últimos anos, ela passou a ocupar o centro de muitos debates, como um aluvião para onde escorrem algumas das questões mais importantes da contemporaneidade; da sustentabilidade à exploração do

⁴⁸⁶ Bernard Arnault (n.1949) é o acionista majoritário e presidente-diretor do grupo LVMH Moët Hennessy Louis Vuitton, um conglomerado que controla, entre tantas outras, as grifes Christian Dior, Louis Vuitton e Givenchy, além de empresas com atuação nas diversas indústrias do luxo, como hotéis e marcas de bebida. Além do empresário francês, o espanhol Amancio Ortega (n.1936), fundador da Zara, é outro representante do mundo da moda que, nos últimos anos, costuma figurar na lista da Forbes.

trabalho, passando pelas estruturas de poder, as vanguardas artísticas e as relações de gênero: nada disso escapa da alçada da moda.⁴⁸⁷

Naturalmente, esses assuntos não estão ao alcance da nossa pesquisa. No entanto, é difícil não lembrar de tudo isso quando, diante do fascínio que a moda exerce sobre a subjetividade de nosso tempo, encontramos uma pequena janela aberta por Freud em 1909 - uma época, convém lembrar, em que a moda não era mais do que um esboço daquilo que se tornaria depois do desenvolvimento avassalador que ela experimentou no século porvir. Em *Sobre a gênese do fetichismo*, título de uma comunicação de teor essencialmente teórico e clínico, Freud afirma que “metade da humanidade [...] deve ser classificada na categoria de fetichistas do vestuário”; isto é, “todas as mulheres”⁴⁸⁸, com quem a roupa joga um papel enigmático. “Para dizer a verdade”, reitera Freud, “esta explicação do fetichismo do vestuário não é nova.”

No dia-a-dia, podemos observar que a metade da humanidade deve ser classificada na categoria de fetichistas do vestuário: realmente, todas as mulheres são fetichistas do vestuário. Trata-se, mais uma vez, do recalçamento da mesma pulsão, só que desta vez, em sua forma passiva: deixar-se olhar. Consequentemente, as vestimentas são fetichizadas. Entendemos, agora, por que até as mulheres mais inteligentes estão sem defesa frente às exigências da moda. Para uma mulher, as vestimentas substituem as formas do corpo. Vestir as mesmas roupas não significa nada mais do que ser capaz de mostrar o que os outros podem mostrar, e que se pode encontrar nela tudo o que se pode esperar de uma mulher. É a única maneira das mulheres darem uma garantia desta natureza. Caso contrário, não se poderia compreender por que várias mulheres, seguindo os ditames da moda, gostaria de usar - e usam efetivamente - roupas que não as favorecem e não lhes fica bem.⁴⁸⁹

“Única maneira das mulheres darem uma garantia dessa natureza”⁴⁹⁰, vale observar, é a típica enunciação freudiana que, depois de arder nas mãos de psicanalistas e de teóricos os mais variados⁴⁹¹, encontrou seu acabamento mais adequado no ensino de Lacan, nomeadamente nas

⁴⁸⁷ Ver Capítulo 1, p. 42, nota 75.

⁴⁸⁸ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 378.

⁴⁸⁹ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 378.

⁴⁹⁰ Ibid. p. 378.

⁴⁹¹ Por exemplo, nos inúmeros debates que o feminismo despertou no interior da psicanálise, e vice-versa. Ver, entre outros: BRENNAN, T. (org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record & Rosa dos Tempos, 1997.

fórmulas da sexuação; reconduzindo o falo à função daquilo que faz obstáculo à relação sexual⁴⁹², elas contêm “a lógica que resume tudo o que acontece no complexo de Édipo”⁴⁹³, isto é, “para o que quer que se encontre na posição de habitar a linguagem.”⁴⁹⁴

As fórmulas lacanianas “escrevem a distribuição dos sujeitos entre duas maneiras de se inscreverem na função fálica, que nada mais é que a função do gozo na medida em que, por obra da linguagem, ela fica no âmbito de uma castração.” Assim, “é homem o sujeito inteiramente submetido à função fálica”, aquele que tem por destino a castração e o gozo fálico, “ao qual ele tem acesso por intermédio da fantasia.” A mulher, ao contrário, é o “sujeito que não está todo submetido ao regime do gozo fálico e ao qual cabe um outro gozo, sem o suporte de nenhum objeto ou semblante.”⁴⁹⁵

Este não é o tema do nosso trabalho, mas convém lembrar que o termo sexuação “identifica o homem e a mulher, em última análise, por sua modalidade de gozo”, pois, “em se tratando de corpos sexuados”, nem a “ordem instaurada pelo discurso”, nem a loteria biológica revelam-se capazes “de corrigir a desnaturação do falasser, não tendo outra coisa a oferecer para substituí-la senão o semblante fálico.”⁴⁹⁶ Decerto, esclarece Lacan, “na psicanálise (porque também no inconsciente), o homem nada sabe da mulher, nem a mulher do homem.”⁴⁹⁷

E é justamente aí, na conformidade entre a roupa e o mistério que se forma em torno do enigma do sexo, que a moda vai desempenhar o seu papel.

Essa conformidade dá o tom de outra sequência memorável do filme *A garota dinamarquesa*. É o momento de virada do enredo. Einar, doravante Lili, encontra-se em um cenário que parece uma loja de roupas, ou o camarim de um teatro. A personagem atravessa um labirinto

⁴⁹² “É preciso distinguir o que sucede com essa intromissão do falo que alguns acreditam poder traduzir pela expressão *falta de significante*. Não é de falta de significante que se trata, mas do obstáculo feito a uma relação”. LACAN, J. (1971). *O seminário, livro 18*, op. cit., p. 62, grifo do autor.

⁴⁹³ LACAN, J. (1973). “O aturdido”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 458.

⁴⁹⁴ LACAN, J. (1972-1973). *Seminário, livro 20*, op. cit., p. 107.

⁴⁹⁵ SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 138, grifo do autor.

⁴⁹⁶ SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*, op. cit., p. 138.

⁴⁹⁷ E prossegue: “No falo se resume o ponto de mito em que o sexual se torna paixão do significante”. LACAN, J. (1970). “Radiofonia”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 410.

de araras de chão, impulsionada pelo contato entre suas mãos e os vestidos que estreitam um corredor que a conduz a um espelho de corpo inteiro.

A sequência então perde a velocidade que a fez irromper. Lili demora-se a acariciar, com a delicadeza de quem tateia um contorno imaginário, as concavidades do torso nu, depois que a roupa íntima transformou em hesitação a pressa com que ela se livrara de seu habitual traje masculino. Ela olha para trás, como se tivesse medo de ser surpreendida; em seguida, retorna ao espelho e, fitando resoluta a imagem ali refletida, finalmente deixa cair o incômodo pedaço de pano que vela o mistério que a consome. Ela curva o quadril levemente à esquerda, enquanto a mão direita, acompanhando o movimento em sentido contrário, favorece o enquadramento da ausência deixada pelo sexo que ela acabara de esconder entre as pernas. Com um semblante enigmático, Lili deixa-se confrontar por sua nudez mais íntima.

Na outra cena, Gerda, a esposa, pinta em frêmito um quadro, do qual, à contraluz, só vemos o fundo, o traçado deixado pelas pinceladas que a mulher despeja sobre uma tela em branco. A câmera se aproxima. E eis que Lili, cujo olhar aos poucos abandona a hesitação de outrora, coloca sobre o corpo um vestido azul-marinho, deixando-se caprichosamente acariciar pela delicada renda branca que dá o acabamento dos punhos e do colarinho. O plano se abre, e vemos Lili de corpo inteiro, literalmente abraçada ao vestido, inteiramente vestida por ele.

Questão sem saída, dissemos anteriormente: “objeto de uma levantada de véu”⁴⁹⁸, o pudor é, de acordo com Rey-Flaud, o próprio fundamento da moda.⁴⁹⁹ Ao testemunhar a entrada do sujeito no mundo da linguagem⁵⁰⁰, o que ela acaba por verificar é a própria “*Spaltung* originária do sujeito”⁵⁰¹, o desmentido fundamental que está na base do desejo humano.⁵⁰² Nesse sentido, a moda faz par com “indizível objeto” que o fetichismo das mulheres mantém em segredo⁵⁰³: o mesmo segredo que, cada uma à sua maneira, a fobia, a neurose e a perversão procuram (des)vendar.

Mas, afinal, o que seria o tal fetichismo do vestuário mencionado por Freud em 1909?

⁴⁹⁸ LACAN, J. (1974). “Prefácio a O despertar da primavera”, op. cit., p. 558.

⁴⁹⁹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*, op. cit., p. 147.

⁵⁰⁰ Ibid. p. 148.

⁵⁰¹ Ibid. p. 147.

⁵⁰² Cf. REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., pp. 147-148, nota 2; MANNONI, O. “Je sais bien, mais quand même”, op. cit., pp. 9-33.

⁵⁰³ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 147.

6.1 A forma do enigma

A palavra forma é muito cara para uma pesquisa que, diante da riqueza do material que a fotografia de Newton oferece aos olhos, arriscará, nos capítulos seguintes, uma leitura sobre a própria fruição estética; por esta razão, optamos por usá-la sempre que uma ocasião se apresenta. E, se falamos em mistério que se forma em torno do enigma sexo, é por dois motivos. Em primeiro lugar, para fazer referência, ainda que de maneira insatisfatória, às muitas formas que esse enigma pode assumir: 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”.

Em segundo lugar, porque o argumento que Freud defende em 1909 sustenta-se precisamente nessa ideia. De um lado, o fetichismo do vestuário é um destino da pulsão escópica, “só que desta vez, em sua forma passiva: deixar-se olhar”⁵⁰⁴; de outro, é uma via sempre aberta para que o sujeito, seja qual for o idioma materno de seu sexo, mantenha-se referido à outra mulher. Mas, fundamentalmente, o fetichismo do vestuário apoia-se no fato de que a roupa, esse artifício que a prudência humana criou contra a intermitência do olhar⁵⁰⁵, tem a vocação de substituir as formas⁵⁰⁶ - e não as partes - do corpo.

Assim como no capítulo anterior, a questão agora é encontrar, no âmbito dessa relação enigmática com a roupa, os meios (ou as formas) para pensar o fetichismo além do registro clínico da perversão.

6.2 Passa anel

Em *Comment Freud inventa le fétichisme et réinventa la psychanalyse*, o estudo mais completo que encontrei sobre o tema, Rey-Flaud explica de que maneira a roupa e o fetichismo se articulam, respectivamente, no âmbito da perversão, da cultura e da neurose.

⁵⁰⁴ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 378.

⁵⁰⁵ LEMOINE-LUCCIONI, E. *La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, pp. 81-82.

⁵⁰⁶ FREUD, S. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”, op. cit., p. 378.

O perverso submete a uma mulher o peso de encarnar a feminilidade, de sustentar, fora da representação, a figura indizível da falta, destino que lhe dá o status de fetiche propriamente dito. A moda, ao contrário, carrega o testemunho da introdução do sujeito no mundo da cultura organizado segundo as leis da linguagem, na qual o acesso desviado à Coisa é permitido através da mediação de um certo número de substitutos metafóricos. Graças à moda, a feminilidade é capturada no tecido das representações, onde ela se torna objeto de compartilhamentos, de trocas, de reflexos, de capturas. Particularidade esclarecida por um detalhe da análise freudiana, segundo a qual a moda se joga sempre em referência à outra mulher, que supostamente detém "tudo aquilo que se espera de uma mulher", ela sim capaz de encarnar verdadeiramente a feminilidade. Verdade que o obsessivo, uma vez mais, confirma *a contrario*, na medida em que, se ele não está verdadeiramente excluído do sistema de trocas (esse seria mais o caso do perverso), ele no entanto permanece à margem da rede de identificações onde a moda transmite, de mulher à mulher, como no *jeu du furet*, o engodo da Coisa. Ele persegue, solitário, fora do campo da cultura, a busca que o atormenta, aferrado ao "seu desejo ardente de ver mulheres nuas". No lado oposto, a neurose histérica vem subverter de outra forma o princípio da moda, quando a mulher, no lugar de se devotar ao desejo do Outro, *prétend arrêter le furet dans sa course pour se faire la maîtresse du jeu*.⁵⁰⁷

A expressão em francês que conclui a citação acima não teria o mesmo valor caso eu arriscasse uma tradução; ela diz respeito a um jogo (*le jeu du furet*) em que um dos participantes, no centro da roda e sem ver o que se passa ao redor, tem que adivinhar com quem está o objeto que os demais estão passando entre si.⁵⁰⁸ Na versão mais tradicional da brincadeira, os jogadores cantam *il court, il court, le furet*, expressão que também pode ser empregada para designar, de maneira muito significativa, que alguém está a procura de um objeto perdido, de uma nova ideia ou que se dedica a uma ação sem clara serventia.

O exemplo mais próximo da realidade do leitor brasileiro é o jogo do passa anel. Muito comum no país, a brincadeira é bem parecida com a sua congênere francesa, exceto por um detalhe que torna a versão brasileira do jogo ainda mais apropriada aos objetivos de nossa pesquisa. Ninguém sabe onde está o anel; mas, ainda assim, ele é passado, ardiloso e alegremente, de mão em mão, como se a imagem que se forma do encontro entre aquelas mãos dissimuladas importasse mais do que o fato de que elas nada escondem.

Em consequência desse gesto, no qual recai toda a ênfase da brincadeira, cada um dos participantes tem a oportunidade de fingir a posse do anel, expediente que concentra de tal modo

⁵⁰⁷ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 148-149.

⁵⁰⁸ Mais precisamente, uma echarpe é colocada atrás de uma pessoa sem que ela o saiba; assim, "*prétend arrêter le furet dans sa course pour se faire la maîtresse du jeu*", poderia ser traduzido da seguinte maneira: "pretende parar a corrida do furão (a echarpe) para se tornar a dona do jogo".

o prazer promovido pelo jogo que é difícil não pensar que divertido mesmo não é encontrar o objeto faltante, e sim desmentir a sua ausência.

A nosso ver, a analogia com o jogo de passa anel ajuda a esclarecer de que maneira “a análise do fenômeno da moda permite estabelecer a diferença que separa a mulher histórica do perverso fetichista.”⁵⁰⁹

Afinal, o que leva alguém a dizer, diante de um armário cheio de roupas, que simplesmente não tem nada para vestir?

6.3 Arrebatada

É uma cena mais do que cotidiana. O sujeito, geralmente uma mulher, entra em uma loja de roupas e, ainda que lhe sejam oferecidos vários produtos com os mais agressivos descontos de fim de estação, ele só demonstra interesse pela arara onde estão expostas as novidades - isto é, aquelas peças que a maioria ainda não tem. Eu nunca conheci alguém que ficasse indiferente ao prazer de vestir uma roupa nova, especialmente quando ela lhe cai bem. Por outro lado, entre as duas metades da humanidade, há aquelas pessoas para quem vestir uma roupa nova produz um prazer tão intenso, enigmático e particular que poderíamos nomeá-lo.

O germe de uma expressão que desse conta desse fenômeno me ocorreu quando presenciei a seguinte cena. Sentado na poltrona de uma bela loja de grife, vi uma pessoa que, recusando lindos itens com até 70% de desconto sobre o preço da etiqueta, não queria saber de outra coisa além de encontrar uma alternativa que se assemelhasse à determinada peça que, embora não lhe caísse tão bem, tudo mundo - menos ela - estava usando. Pelo menos foi isso que deu para apreender do verdadeiro colóquio que se estabeleceu entre a cliente e a vendedora, enquanto ambas iam e voltavam do provador com uma cumplicidade que parecia de outras vidas. Sacola em mãos, ela saiu da loja com um sorriso de rosto inteiro.

É uma cena cuja lógica se desdobra em várias outras, igualmente rotineiras. Uma segunda personagem dizia que, ao chegar em casa com uma sacola de roupas novas, experimentava-as outra vez, uma a uma, em frente ao espelho, um ritual que se tornava ainda mais prazeroso sempre que,

⁵⁰⁹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 151, nota 1.

além da própria imagem refletida no espelho, ela podia contar com olhar de alguém que testemunhasse o efeito daquela fascinação. “Eu vou todos os dias à loja tal”, ela acrescentou, referindo-se a uma dessas grandes lojas de departamento em que o cliente não costuma ser abordado por nenhum funcionário.

Todo dia, mas não compro nada. Todo dia, durante o meu intervalo de almoço, eu desço a rua entre meu trabalho e a tal loja, entro, e fico um bom tempo andando, passeando pelas araras; vejo tudo, mas não compro nada. Acho até que o segurança deve desconfiar de mim: ele deve achar que eu vou roubar alguma peça, pois todo dia eu vou lá e faço a mesma coisa... só esperando o momento em que uma roupa vai me arrebatá-lo!

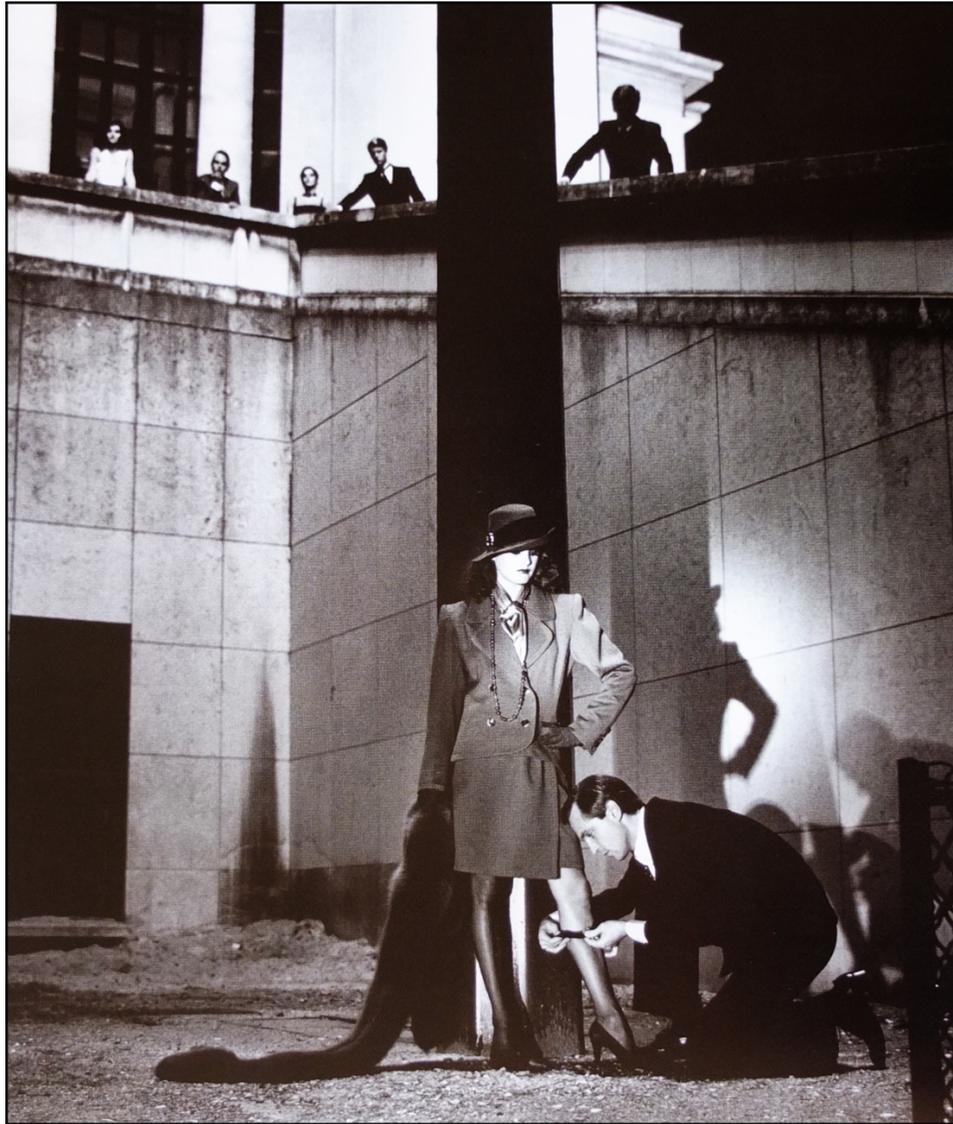
Pois foi justamente a palavra empregada pela segunda personagem, somada ao fato de que ela emendou uma cena à outra sem qualquer interferência de quem a escutava, que deu o apuro que faltava à expressão: arrebatamento de roupa nova. Como veremos a seguir, ela permite estabelecer os dois tempos em que se passa a relação enigmática com a roupa estabelecida por Freud em 1909: de um lado, o mistério que se forma em torno da própria imagem; de outro, o enigma do desejo de quem a vê.

Arrebatá-lo, isto é, enlevar-se, levar pelos ares: extasiar, encantar; e também arrancar, roubar ou tirar com violência, de súbito. O arrebatamento de roupa nova é um prazer que, mais do que repetido, precisa ser ativamente encontrado, que não pode ficar à mercê da causalidade de uma promoção ou de um evento fortuito, como uma data especial; um prazer que, uma vez reencontrado, logo se dissipa, para então organizar-se, outra vez mais, em torno do próximo item de uma *wishlist* tão indeterminada quanto o desejo em sua origem.

Assim como a exclusividade é o critério que torna inconfundíveis os destinos do fetichismo na perversão e na neurose, acreditamos que o arrebatamento de roupa nova pode ajudar a compreender, nos termos descritos por Freud, o que é uma fetichista do vestuário. Afinal, o fetichismo generalizado que a moda alimenta - e do qual ela se alimenta - não se confunde com a eleição, por parte de um perverso, do objeto de sua devoção. Nesse caso, ausente a falta que atíça a busca por um objeto que a contemple, a indústria perderia sua força de tração - e, no limite, simplesmente não existiria da maneira como a conhecemos. Tudo isso, naturalmente, sem prejuízo dos recursos identitários que a moda tem a oferecer, de sua “arbitrariedade

procustiana”⁵¹⁰, como dizia Lacan, e do fetichismo que, em última instância, dá à mercadoria o estatuto que lhe é próprio.⁵¹¹

Figura 15 - Helmut Newton, *Vogue France*, 1981



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

⁵¹⁰ LACAN, J. (1948). “A agressividade em Psicanálise”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p. 108.

⁵¹¹ Ou, como diria Georg Lukács, “a forma especificamente capitalista de alienação, ou seja, o que Marx chamará de fetichismo”. LUKÁCS, G. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México: Editorial Grijalbo, 1970, p. 519.

Figura 16 - Helmut Newton, *Amica*, 1982



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

De fato, é difícil ficar indiferente à importância teórica contida na relação enigmática, como dizia Freud, que certos sujeitos mantêm com o vestuário. O que nos leva de volta ao núcleo da questão que anima nossa pesquisa: se é verdade, como afirmamos anteriormente, que é no terreno comum entre a neurose e perversão que a moda semeia suas promessas, de que maneira o fetichismo, esse “exemplo particularmente fundamental da dinâmica do desejo”⁵¹², se acomoda ao que Rey-Flaud nomeou de “desvio histérico da feminilidade”⁵¹³?

Nesse particular, sustentamos a seguinte hipótese: o que a moda faz é promover menos o anel do que o jogo de trocá-lo de mãos, alimentando o prazer de ter entre os dedos o poder de simular a presença (ou desmentir a ausência) de um objeto cujo valor reside no fato de que ninguém

⁵¹² LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., 167.

⁵¹³ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 149.

sabe onde ele está. Ora, se o anel não está aqui, é porque ele está em outro lugar; e, se ele está em outro lugar, é porque alguém sabe escondê-lo melhor do que eu - ou melhor, é porque alguém sabe alguma coisa que eu não sei. E é também por isso que, depois de uma compra vem a outra: e assim, indefinidamente, até que armários abarrotados de roupa parecem sempre vazios.

Ou seja, ali onde o fetichista perverso procura na mulher alguém em quem vestir o anel que ele tem, um sujeito neurótico - para quem a saída vislumbrada permanece suspensa como questão - pode, segundo as coordenadas de sua fantasia, ao menos dizer: há uma mulher aí embaixo! Nua, nua sob seus cabelos negros, para aquelas bacantes de Dionísio⁵¹⁴ a quem Lacan não impunha “a obrigação de toesar pelo calçador da castração o estojinho encantador que elas não elevam ao significante.”⁵¹⁵

6.4 A nudez de Tatiana

Bacantes de Dionísio: seria o caso de perguntar, com Alain Didier-Weill, se a moda também serve, à sua maneira, ao propósito apolíneo de traduzir, “num movimento medido pela beleza da forma”, algo de “mais originário, de mais desmesurado.”⁵¹⁶ Em caso afirmativo, esbarraríamos na ideia, presente no texto de 1909, segundo a qual a roupa substitui as formas - e não as partes - do corpo: eixo em torno do qual Freud faz girar os dois termos que distinguem, entre as duas metades da humanidade, aquela que mantém com o vestuário uma relação fetichista.

Pois bem, esses três elementos encontram-se articulados em *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, a quem Lacan rendeu instrutiva e comovente homenagem. Mais precisamente, na cena do baile, da qual todo o enredo constitui “uma lembrança.”⁵¹⁷ É um romance complexo, cheio de nuances teóricas e pormenores narrativos, no interior do qual nos

⁵¹⁴ DIDIER-WEILL, A. *Invocações*: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999, Maxime: pp. 47-54.

⁵¹⁵ LACAN, J. (1973). “O aturdido”, op. cit., p. 465.

⁵¹⁶ DIDIER-WEILL, A. *Invocações*, op. cit., p. 58; p. 45.

⁵¹⁷ “A cena de que o romance inteiro não passa de uma lembrança é, propriamente, o arrebatamento de dois numa dança que os solda, sob o olhar de Lol, terceira, com todo o baile, sofrendo aí o rapto de seu noivo por aquela que só precisou aparecer subitamente”. LACAN, J. (1965). “Homenagem a Marguerite Duras, pelo êxtase de Lol. V. Stein”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 199.

interessa uma passagem do sexto item do esquema que, com a naturalidade de um especialista na matéria, João Peneda apresenta bem melhor do que poderíamos:

- 1) O narrador Jacques Hold (médico que fará mais tarde parte do enredo) relata a história de uma jovem mulher, Lol V. Stein, como se fosse um caso clínico misterioso. Pouco é dito sobre a sua infância: os pais morreram cedo e tinha no colégio uma amiga (Tatiana) com quem gostava de dançar.
- 2) Aos 19 anos, Lol fica noiva de Michael Richardson.
- 3) O acontecimento mais marcante de sua vida ocorre num baile realizado no casino T. Beach, quando Lol estava acompanhada pelo seu noivo (Tatiana estava igualmente presente): Lol ficou literalmente petrificada (Stein) com a chegada ao baile de Anne-Marie Stenner. Esta mulher fatal raptou-lhe (dérobe) o novo (M. Richardson). Porém, longe de ficar afectada pela negativa, Lol parece precisar deste casal recém-formado para dar continuidade ao fascínio iniciado com a entrada da estranha mulher (Stenner). Duras afirma que Lol não ficou a sofrer de amor, mas por ter sido separada do casal (couple). Este é sem dúvida o momento chave e mais enigmático de toda a obra.
- 4) Depois desse episódio, Lol isola-se na casa da família.
- 5) Quando dá sinais de recuperação, saindo de casa e passeando pela rua, ela encontra um homem, Jean Bedford (músico), com quem acabará por se casar e ter três filhas. Ocupada com os afazeres de esposa e mãe em U. Bridge, Lol passa 10 anos de relativa normalidade.
- 6) Depois, o casal resolve voltar para S. Tahla, à casa da família de Lol. Dessa vez, nos seus passeios, ela encontra outro homem (Jacques Hold, o narrador) e sua velha amiga Tatiana, descobrindo que esta é amante do primeiro. Será o par formado por Jacques Hold e Tatiana Karl que vem conferir uma suplência ao que ficou pendente na noite de T. Beach. Através desse arranjo fantasmático, Lol procura reparar o que não se completou no acontecimento arrebatador do baile.
- 7) No final, este relacionamento a três começa a vacilar. Quando J. Hold se declara a Lol, o resultado é a crise, especialmente, quando ambos resolvem voltar (ao local do crime ou trauma) ao salão do Casino T. Beach.⁵¹⁸

E eis que Lol, diante da cúmplice de outrora com quem agora dividia o amante, pronuncia as seguintes palavras: “Nua, nua sob seus cabelos negros”, diz a personagem, prolongando-se na oposição entre a nudez e o cabelo que a indica.⁵¹⁹ Redundância que denota a relação estrutural entre a cobertura - seja o vestido da rival ou o cabelo da cúmplice - e a nudez que ela manifesta.

Apesar de extensa, a explicação de Lacan é incontornável; ela se apoia na “conexão estabelecida, em francês, entre o amante roubado (*dérobé*) de Lol e o vestido (*robe*), suporte da

⁵¹⁸ PENEDA, J. "O arrebatamento de Lol V. Stein de Marguerite Duras". *Arte e género*. Lisboa, 2012, p. 38-55, p. 40.

⁵¹⁹ “Elle ne bouge pas, les yeux sur le jardin, elle attend. Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J’entends : « nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs ». Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité.” DURAS, M. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964, p. 74.

imagem do corpo em torno do qual todo o seu texto é articulado.”⁵²⁰ Todo o enredo, argumenta Lacan,

[...] deve ser captado na primeira cena, na qual Lol é propriamente desinvestida de seu amante, ou seja, deve ser seguido no tema do vestido, que sustenta aqui a fantasia a que Lol se prende posteriormente, a de um além para o qual não soube encontrar a palavra certa, essa palavra que, fechando as portas aos três, a teria conjugado no momento em que seu amante tivesse levantado o vestido, o vestido preto da mulher, e revelado sua nudez. Será que isso vai mais longe? Sim, até o indizível dessa nudez que se insinua substituindo seu próprio corpo. É aí que tudo se detém. Não bastaria isso para reconhecermos o que aconteceu com Lol, e que revela o que acontece com o amor, ou seja, com essa imagem, imagem de si de que o outro reveste você e que a veste, e que, quando desta é desinvestida, a deixa? O que ser embaixo dela? O que dizer disso, quando nessa noite, Lol totalmente entregue à sua paixão do dezenove anos, sua investidura [*prise de robe*]; sua nudez ficou por cima, a lhe dar seu brilho? O que lhe resta agora é o que dizem quando você era pequena, que você nunca estava exatamente ali. Mas, que vem a ser essa vacuidade? Ela adquire então um sentido: você foi - sim, por uma noite, até a aurora em que algo nesse lugar se rompeu - o centro dos olhares.⁵²¹

Como veremos adiante, não é fácil para um neurótico ser o centro dos olhares - por mais que o assim o deseje. E, diante da relação entre o vestido e uma nudez que se insinua substituindo o próprio corpo, resta saber de que maneira se efetiva esse laço enigmático com a roupa do qual nos ocupamos até aqui.

O que nos leva à seguinte questão: se “é pela existência das roupas que se materializa o objeto”⁵²², haveria então um fetichismo de tipo *dompte-regard*, que visa apaziguar o olhar com um objeto-pasto, e outro de tipo *trompe-l’oeil*, esse de quem veste e dá a ver, cujo segredo é participar o objeto enquanto ausência para enganar o que não se pode satisfazer?

⁵²⁰ LACAN, J. (1965). “Homenagem a Marguerite Duras, pelo êxtase de Lol. V. Stein”, op. cit., p. 200-201, nota 4 (N.E.).

⁵²¹ Ibid. pp. 200-201.

⁵²² LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 198.

6.5 *Trompe-l'oeil*

Vejam os como a questão se articula a partir da mascarada, expressão que dá título ao célebre caso clínico de Joan Rivère⁵²³ retomado por Lacan no *Seminário 11*.⁵²⁴ De acordo com Jean-Michel Vivès, este recurso pode ser “compreendido como a organização inconsciente de um *trompe-l'œil*”⁵²⁵, na medida em que permite ao sujeito ocupar o centro de duas ilusões concêntricas, que se retroalimentam. De um lado, a ilusão de que, “ocultando a falta”⁵²⁶, a máscara contém uma essência feminina. De outro, o conjunto de características que, reunidas desta ou daquela maneira, dão a ver igualmente uma ilusão; operação cujo sucesso, convém acrescentar, é confirmado a cada vez que essa *mise-en-forme* precipita, no olhar de quem deseja, o tiro que contornará o alvo - sem jamais acertá-lo. “O *trompe-l'oeil* feminino”, segue o autor, “seria, então, a revelação humorística do impossível enquanto tal: ele manifesta no jogo representativo o que a própria representação está encarregada de dissimular, a saber, o real da falta.”⁵²⁷

Mas a coisa não é tão simples assim. Em *Forma e figura da transferência*, Vivès diz claramente que, “ao introduzir a dimensão da falta na presença”, o *trompe-l'oeil* “distingue-se do

⁵²³ RIVIERE, J. (1929). "La féminité en tant que mascarade". In: HAMON, M.C. *Féminité mascarade*. Paris: Le Seuil, 1994, p. 197-213.

⁵²⁴ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., pp. 177-189; Maxime: p. 183.

⁵²⁵ VIVÈS, J.-M. "La vocation du féminin". *Cliniques méditerranéennes*, 2003/2, No 68, pp. 193-205, pp. 193-194. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-193.htm>. Acesso em 29 mar 2022.

⁵²⁶ VIVÈS, J.-M. "La vocation du féminin". *Cliniques méditerranéennes*, 2003/2, No 68, pp. 193-205, p. 194. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-193.htm>. Acesso em: 29 mar 2022.

⁵²⁷ Ibid. p. 194.

fetichismo”⁵²⁸, caracterizado, de acordo com Jean Clavreul, por “um fascínio, uma captura do olhar, ali onde a problemática sexual teria implicado uma presença num fundo de ausência ou uma ausência num fundo de presença.”⁵²⁹

Em todo caso, a explicação de Vivès permite, no contexto de um trabalho tão sinuoso como o nosso, não perder de vista o fio da meada. Levantar a hipótese de que uma certa relação fetichista com a roupa se manifesta como *trompe-l'oeil* não significa fazer deste último um critério para abordar a perversão, no sentido psicopatológico do termo. Do mesmo modo, a acomodação do fetichismo à neurose não se confunde com a saída que um perverso organiza, por exemplo, em torno de um sapato. Por outro lado, o que dizer dos incontáveis sapatos que, espalhando-se além de armários e cômodas, não raro acumulam-se em todo e qualquer vão disponível da casa? É realmente curioso que alguém junte tantas roupas e sapatos, uma cena concreta e intrigante demais para ser ignorada por um trabalho como o nosso. O que lhe interessa é o terreno comum entre neurose e perversão onde a moda semeia suas promessas, uma das quais diretamente endereçada a uma certa relação enigmática com a roupa que, em 1909, Freud qualificou de fetichismo do vestuário.

Pois bem: se, como sabemos desde 1905, um certo grau de fetichismo é esperado no âmbito da sexualidade dita “normal”, é razoável pensar que ele apresente variações em sua forma. Via de regra associado ao lado masculino das fórmulas da sexuação, a verdade é que não é tão difícil pensar o fetichismo além do registro clínico das perversões a partir de alguém como Ernst Lehrs, figura clínica do ardente desejo de ver mulheres nuas que, ante a coerção da neurose, encontra seu

⁵²⁸ O *trompe-l'oeil*, esclarece Jean-Michel Vivès, “mostra e dá forma ao vazio, permitindo ao sujeito experimentar, ao desistir e se desapegar dos signos e imagens aos quais ele se acredita reduzido, uma outra relação com os objetos e com o tempo”, expediente típico de quem quer engajar o outro pelo desejo. Assim, o *trompe-l'oeil* “parece trazer uma outra dimensão que nos arranca do campo imaginário”, na medida em que em seu cerne “existe um projeto ético, um mais-além da captura imaginária” que, desmanchando “a fascinação do engodo”, permite articulá-lo à transferência, razão da originalidade desse artigo imprescindível de Vivès. Em todo caso, não acredito que essa diferença entre engodo e *trompe-l'oeil*, “que aparentemente pouco atraiu a atenção dos psicanalistas”, obstrua o traçado que corre por baixo da presente argumentação. É justamente porque “o *trompe-l'oeil* é um engodo atravessado pela dimensão do desejo e se inscreve em um registro que excede a dimensão imaginária” que arrisquei articular, a partir da leitura que Lacan faz desse efeito, o papel enigmático da roupa, o “fetichismo do vestuário” de que falava Freud. VIVÈS, J.-M. “Forma e figura da transferência”. In: JORGE, M.A.C (org.) *Lacan e a formação do psicanalista*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006, p. 123.

⁵²⁹ ROSOLATO, G. “Estudo das perversões sexuais a partir do fetichismo”, op. cit., p. 65.

exercício sob a forma de um *dompte-regard*: um contato cego que permite ao sujeito - que tem olhos para não ver⁵³⁰ - proteger-se do risco de ver aquilo que olha.

Resta intocada, no entanto, a outra ponta desse liame, isto é, o lado quem veste e dá a ver. Como então abordar essa relação enigmática com a roupa sem a qual a indústria da moda provavelmente não existiria da maneira como a conhecemos?

6.6 Arrebatadora

Confirmada a cada vez que um simples pedaço de pano é capaz de arrebatá-lo quem nele afiança sua imagem, é desta relação enigmática com a roupa que parte o vetor em direção ao *trompe-l'oeil* - e não contrário.

Pois é disso que se trata no fetichismo do vestuário. De acordo com Rey-Flaud, a moda tem a função de “introduzir a feminilidade, enquanto tal irredutível à linguagem, no espaço da representação”; através da roupa, ela confia à mulher a “tarefa de suscitar, escondendo esta ou aquela parte do corpo, [...] o ponto irrepresentável da feminilidade.”⁵³¹ É por isso, esclarece Vivès, que o que está em jogo não é “o corpo anatômico da mulher”, e tampouco sua beleza “reside no inventário de seus atributos”⁵³²: os braços, ombros ou seios da mulher são, pela moda, elevados “à dignidade de significantes convocados para evocar a falta de um significante impossível.”⁵³³

O espelho diante do qual a mulher frequentemente “ri ao se ver tão bela”⁵³⁴, amiúde demorando-se nisso para além de qualquer prazo razoável, contém a promessa ardilosa de que “está em suas mãos o poder de revelar, no dia e na hora que lhe convém, o objeto de sua espera. Faltando à função que é a sua, a mulher designa então isto que ela esconde, fomentando o engodo de que ela é a guardiã do mistério.”⁵³⁵ E é por isso, em função do que Rey-Flaud chama de desvio histórico

⁵³⁰ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 360.

⁵³¹ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 147.

⁵³² VIVÈS, J.-M. “La vocation du féminin”, op. cit., p. 195.

⁵³³ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 147.

⁵³⁴ Ibid. p. 150.

⁵³⁵ Ibid. p. 150.

da feminilidade⁵³⁶, que seu espaço não é o da perversão, e sim o “da mascarada, onde o fetiche se degrada em postiço: razão pela qual a neurose histérica amiúde se apresenta como uma paródia da perversão.”⁵³⁷

Em *Subversão do sujeito e dialética do desejo*, Lacan recorre à palavra “postiço” para circunscrever, no contexto de uma situação emblemática, a relação entre ausência e presença promovida pelo cruzamento entre a roupa, o desejo e a forma do corpo.

Assim é a mulher por trás de seu véu: é a ausência do pênis que faz dela o falo, objeto do desejo. Evoquem essa ausência de maneira mais precisa, fazendo-a usar um mimoso postiço debaixo do (tra)vestido de baile a fantasia, e vocês, ou sobretudo ela, verão que tenho razão: o efeito é 100% garantido, como o ouvimos de homens sem rodeios.⁵³⁸

Postiço, isto é, falso, artificial: aquilo que, por contar com o benefício da facticidade, pode ser colocado e retirado sem maiores explicações. Como nos cabelos e unhas postiços, que não desempenham, em relação aos seus pares naturais, a mesma função de uma prótese. Exemplos que, uma vez mencionados, fazem pensar no que não seria postiço nesse universo de maquiagens, roupas, sapatos, colares e demais artificios que, combinados e recombinaados sem fim à vista, confirmam a vocação que a moda tem de substituir as formas - e não as partes - do corpo. 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.

A propósito, a referência de Rey-Flaud é a *Air des Bijoux*, da ópera de Charles Gounod, consagrada, em 1859, no Théâtre Lyrique de Paris. Inspirada no Fausto de Goethe, versão mais eminente da lenda (popular nos idos medievais) do cientista que vende a alma ao Diabo em troca do acesso à toda sorte de benefícios seculares, a ópera recupera as desventuras passadas entre o Dr. Fausto e Marguerite, a mais bela jovem da aldeia, por quem o cientista se apaixona. No terceiro ato da peça, depois de um breve encontro no mercado do lugarejo, Fausto segue o enredo de

⁵³⁶ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme*, op. cit., p. 149.

⁵³⁷ REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*, op. cit., p. 150.

⁵³⁸ LACAN, J. (1960). “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p. 840.

Mefistófeles e deposita, sem nada saber a respeito, um luxuoso estojo de jóias à porta da pretendente.

E eis que Marguerite (que, na cena do mercado, recusara a investida de Fausto por não ser nem bela, nem donzela) coloca os brincos, levanta-se e olha no espelho que encontrou junto à caixinha de jóias que Mefistófeles fizera aparecer entre os amantes. “*Ah! je ris de me voir, si belle en ce miroir!*”⁵³⁹, empenha sua voz a moça, depois de abrir o presente que (palavras Mefistófeles a Fausto) seria “um tesouro mais maravilhoso” e mais “rico” do que todos que “ela possa sonhar”. O monólogo prossegue num tom alegre a angustiante, como um lamento:

Est-ce toi, Marguerite?
Réponds-moi, réponds vite! –
Non! non! – ce n'est plus toi!
Non! non! – ce n'est plus ton visage!
C'est la fille d'un roi,
Qu'on salue au passage!⁵⁴⁰

Qu'on salue au passage, isto é, saudação e despedida simultâneos. Se a moda é uma forma de arte, um dos saberes que ela detém sobre o sujeito poderia ser resumido da seguinte maneira: a imagem refletida no espelho interessa na medida em que ela contém, como um ponto de fuga que a sustenta, a promessa de que ela é a solução para do enigma que ela mesma representa. É a essa promessa que uma fetichista do vestuário do vai aderir. É claro que, sob o peso do recalque, a saída vislumbrada vai permanecer como questão, e a solução entrevista vai multiplicar-se em tantas outras que, na presença de uma imagem que se forma à medida em que se esvai (*qu'on salue au passage*), não lhe restará outra alternativa: começar tudo de novo.

E aqui reencontramos a cena, tão concreta e representativa, em que o sujeito, diante de um armário abarrotado de roupas, não tem nada para vestir. Eis que nossa personagem, um pouco como

⁵³⁹ Ah! Eu rio de me ver / Tão linda nesse espelho! Cf. GOUNOD, C.; CARRÉ, M. & BARBIER, J. (1869) *Faust*. French and English text and music of the principal airs. Project Gutenberg, [s.n.]. Ebook, p. 48.

⁵⁴⁰ É você, Marguerite? / Responda-me, responda rapidamente! / Não! Não! - não é mais você! / Não! Não! - não é mais o seu rosto! / Ela é filha de um rei / a quem se faz reverência enquanto ela passa! Cf. GOUNOD, C. & CARRÉ, M. & BARBIER, J. (1869) *Faust*, op. cit., p. 48.

Lol, vai perambular pelas araras de uma loja, à espera de uma roupa que a arrebate, que refaça a promessa, recolocando-a no jogo - e o anel volte a circular.

Siderante e fugaz, essa conformidade entre o desejo e “o significante de seu reconhecimento”⁵⁴¹ justifica todo o esforço a cada vez que, interpelada pelo apetite de quem vê, um olhar confirma que, de arrebatada, ela passou à arrebatadora. Dito de outro modo, se o fetichismo do vestuário se apresenta como *trompe-l'oeil* é apenas na medida que a promessa que leva uma fetichista do vestuário a sentir-se arrebatada por uma roupa é a mesma que faz com que ela, oferecendo o próprio ser como garantia, encarne o mistério que se forma em torno do enigma do sexo. Em *A metafísica da moda feminina*, Murilo Mendes dá um acabamento poético a essa questão:

Tudo o que te rodeia e te serve
Aumenta a fascinação e o enigma
Teu véu se interpõe entre ti e o meu corpo
É a grade do meu cárcere⁵⁴²

6.7 Pista falsa

Ora, o que “nos seduz e nos satisfaz no *trompe-l'oeil*”, isto é, quando avançamos contra a cortina, é justamente esse momento em que ele “aparece como sendo essa coisa diferente daquilo pelo que se dava, ou melhor, ele se dá agora como sendo outra coisa”. Essa outra coisa, diz Lacan no Seminário 11, “é o *a* minúsculo, em torno do qual se trava um combate cuja alma é o *trompe-l'oeil*”⁵⁴³: o que o exemplo de Parrásios torna claro é que, “ao querer enganar um homem, o que lhe apresentamos é a pintura de um véu, isto é, de alguma coisa além da qual ele quer ver.”⁵⁴⁴

E aqui há um detalhe fundamental, que vai ao encontro da hipótese de que o fetichismo do vestuário se manifesta como *trompe-l'oeil*. Por mais que assim o desejo, não é fácil para um

⁵⁴¹ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 511.

⁵⁴² MENDES, M. (1937). “Metafísica da Moda feminina”. In: GUIMARÃES, J.C.; MOURA, M. M. (Org.) *Antologia poética: Murilo Mendes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 73.

⁵⁴³ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 112.

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 112.

neurótico ser o centro dos olhares. Do mesmo modo que, no caso do ardente desejo de ver mulheres nuas, o fetiche está sempre entregue ao risco de sua falha súbita, às vezes ocorre, da parte de quem veste e dá a ver, que o tiro acerte o alvo - e tudo termine em vergonha.

Se, nos termos descritos por Freud, o fetichismo do vestuário é um destino da pulsão escópica, é preciso que o sujeito encontre meios para oferecer-se ao olhar do outro e, ao mesmo tempo, sentir-se protegido dos perigos de uma tal aventura. Por esse ângulo, quanto mais intrigante for o arremate dessa *mise-en-forme*, maior o efeito de fascinação e, no limite, maior a segurança de quem assume o risco de oferecer a si mesmo como objeto ao desejo do outro. Ou seja, quanto maior o número de voltas que o olhar der em torno do alvo, menor o risco de acertá-lo.

Estamos, evidentemente, nesse instante em que o contato cego por meio do qual o fetichismo se acomoda à fantasia de alguém como Ernst Lehrs encontra o mistério que sói à uma fetichista do vestuário encarnar.

O que, finalmente, nos conduz à moça cega, de Paul Claudel, modelo de alguém cuja presença é comparável a uma cortina indevassável. De acordo com Lacan, ela está “protegida por uma espécie de figura sublime do pudor”, de um anteparo “que se apoia no seguinte: por não poder se ver, ser vista, ela parece estar ao abrigo do único olhar que desvela.”⁵⁴⁵ Em resumidas contas, “o que quer dizer Claudel com *Pensée cega* é que basta que a alma [...] feche os olhos ao mundo [...] para poder ser aquilo que falta ao mundo, e o objeto mais desejável do mundo”⁵⁴⁶; e é por isso que não se pode espia-la sem ser, “como Acteon, acometido de cegueira, e começar a se dilacerar com as mordidas da matilha de seus próprios desejos.”⁵⁴⁷

6.8 Moça cega

Em suma, uma “pista falsa”, para onde Newton gostava de “arrastar o espectador”⁵⁴⁸: é “abrir uma calça em dado momento”, diz Lacan, “e voltar a fechá-la”, pois, “se não existe calça,

⁵⁴⁵ LACAN, J. (1960-61). *O Seminário, livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 299.

⁵⁴⁶ Ibid. pp. 300-301.

⁵⁴⁷ Ibid. p. 300.

⁵⁴⁸ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

falta uma dimensão do exibicionismo”⁵⁴⁹; e talvez por isso o costureiro, solidário ao artista em sua vocação de vestir o mundo⁵⁵⁰, seja mesmo o sacerdote “de um Deus bem voraz, ao qual a mulher se devota primeiro.”⁵⁵¹ Afinal, “as roupas de uma bela dama não ficam velhas por serem usadas, mas por serem vistas.”⁵⁵²

Em um belíssimo ensaio sobre a moda no século XIX, Gilda de Mello e Souza explica que o jogo de “esconde-esconde com que a mulher” atraía a “atenção para os seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistérios através da reticência e do disfarce” - também porque contrastava com “a severidade do vestido de dia” - transformava-a numa “caixa de surpresas”: verdadeira “posse à distância, realizada pela vestimenta em geral e muito particularmente pelo decote.”⁵⁵³

Ora, o que é o decote senão paroxismo da visão aproximada, a dividir-se entre corpo e a roupa, entre a parte e o todo, entre a ausência e a presença, enfim, entre o cacho de uvas e a cortina?

Na campanha que fotografou para Givenchy e Bulgari [Figura 17, p. 144], Newton situa o voyeur no par de mãos que, com o pormenor familiar ao fetichista, arremata o decote do vestido, isto é, precisamente na altura em que termina a nudez e começa roupa, ou vice-versa. A modelo, de sua parte, nua sob sua joalheria, é um esplêndido objeto (causa) de desejo: sua altivez, garantida pela indiferença de quem fecha os olhos ao mundo para aí incluir-se como falta, parece alimentar-se justamente dos múltiplos olhares que, siderados, não logram sequer roçar sua galhardia.

“Vestir para baixar as pálpebras”⁵⁵⁴, dizia-se na Itália de Leonardo da Vinci.

⁵⁴⁹ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 199.

⁵⁵⁰ LEMOINE-LUCCIONI, E. *La Robe*, op. cit., p. 85.

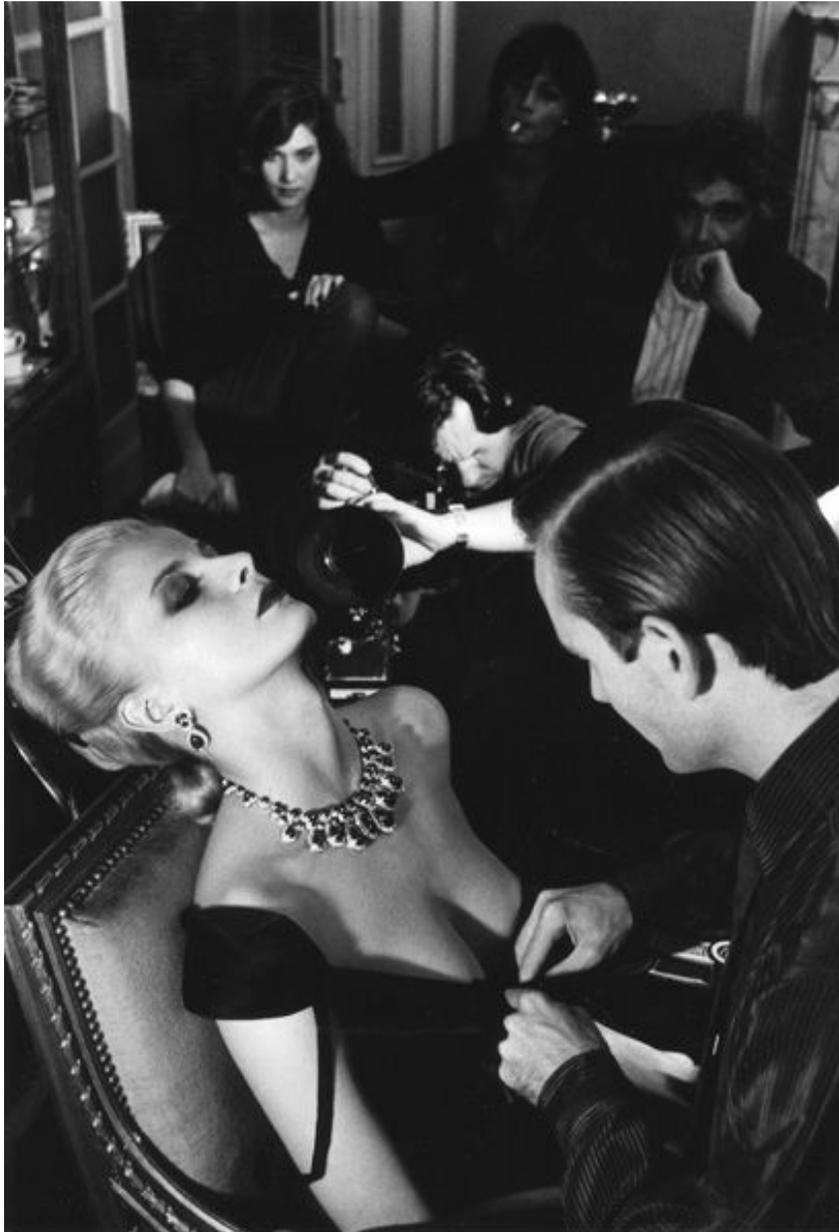
⁵⁵¹ LEMOINE-LUCCIONI, E. *La Robe*, op. cit., p. 92.

⁵⁵² STEELE, R. (1703). *The tender husband*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967, n.p. apud SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 29.

⁵⁵³ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas*, op. cit., pp. 94-95.

⁵⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 20.

Figura 17 - Helmut Newton, *Woman being filmed*, 1980



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

7 A POSE E A COR DO SER-OLHADO DE UM CORPO

Em *Sem Título (strip)* [Figura 18], Julião Sarmiento dá a ver um insólito e inverossímil *strip-tease*. Na sequência de imagens que aos poucos vai desnudando o corpo da mulher, ela “permanece imóvel, com o braço direito apoiado num roupeiro e o esquerdo sobre a anca”, de tal sorte que seu corpo, “petrificado em pose única”, é ele mesmo “esterilizado na pura indagação analítica” — que Bruno Sousa Marques qualifica de sadiana.⁵⁵⁵

Figura 18 - Julião Sarmiento, *Sem Título (Strip)*, 1975/2002



Fonte / Copyright: Cortesia Arquivo Julião Sarmiento / Julião Sarmiento Estate

É que sem a dança, sem “aquela ondulação levemente ritmada e sem os gestos de desocultação” que caracterizam o *strip-tease*, o que está em ato é “uma perversidade latente”, alheia a qualquer erotismo. O nu feminino a que se chega na última das dez fotografias da série “permanece ele mesmo irreal, liso e desapossado, como um manequim”⁵⁵⁶; afinal, “em nenhum momento a mulher agiu contra o medo da imobilidade que, para Barthes, dá ao espetáculo a caução da arte.”⁵⁵⁷ É justamente na contramão da imobilidade que vemos “as profissionais do *strip-tease* envolverem-se num desembaraço milagroso que as veste incessantemente, que as afasta e lhes dá a indiferença gelada de hábeis especialistas, desdenhosamente refugiadas na segurança da sua técnica”; a sua ciência, conclui Barthes, veste-as “como um traje.”⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 379.

⁵⁵⁶ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 380.

⁵⁵⁷ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 380.

⁵⁵⁸ BARTHES, R. *Mitologias*, op. cit., p. 150.

É por isso que “Sade não é erótico”⁵⁵⁹, pois não há ali qualquer “segredo do corpo a procurar, mas apenas uma prática a realizar.”⁵⁶⁰ Já o *strip-tease*, “esse apólogo essencial do erotismo moderno”⁵⁶¹, escora-se “numa contradição: dessexualiza a mulher no próprio instante em que a desnuda”⁵⁶²; sua finalidade não é a “de expor em plena luz uma profundidade secreta, mas sim, graças ao despojamento de vestes barrocas e artificiais, significar a nudez como uma veste natural da mulher.”⁵⁶³. De fato, *Sem Título (strip)* “acaba por inverter perversamente a lógica prescrita por Barthes”⁵⁶⁴: a “pose austera, quase gelada”⁵⁶⁵ não é senão pura imobilidade, retorno a um “estado perfeitamente pudico da carne.”⁵⁶⁶

E, como bem lembra Lacan, foi justamente essa a representação que Man Ray, um dos grandes da fotografia de moda, deu a Sade, “a saber, uma forma petrificada.”⁵⁶⁷

Mas quem quer que tenha passado os olhos pela iconografia de moda verá que a pose, esse artifício por meio do qual nos fabricamos em outro corpo tão logo uma objetiva nos ameaça, é precisamente o contrário da imobilidade. Se o *strip-tease* é uma narrativa tal que suspende a descoberta do segredo inicialmente prometido ao ponto de sua simultânea realização e retirada⁵⁶⁸, e se a ciência das praticantes hábeis, como dizia Barthes, veste-as como se fosse roupa, que lugar então para a pose, essência da fotografia, esse ato no corpo que, logrando o tempo e o movimento do olhar, envia-o de volta à metonímia do desejo?

⁵⁵⁹ BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 31.

⁵⁶⁰ BARTHES, R. *Mitologias*, op. cit., p. 154.

⁵⁶¹ BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*, op. cit., p. 31.

⁵⁶² BARTHES, R. *Mitologias*, op. cit., p. 148.

⁵⁶³ Ibid. p. 149.

⁵⁶⁴ MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 380.

⁵⁶⁵ LOPES, J. “O desejo é uma coisa política”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003, p. 2 apud MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto*, op. cit., p. 379.

⁵⁶⁶ BARTHES, R. *Mitologias*, op. cit., p. 149.

⁵⁶⁷ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 118.

⁵⁶⁸ BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*, op. cit., p. 154.

7.1 *Larvatus Prodeo*

Semioticista que era, Barthes retirou “os indumentos usados, ou, a rigor, fotografados”⁵⁶⁹ do alcance de seu *Sistema da Moda* exatamente em função da propriedade analógica da fotografia (sua adesão ao referente), ocupando-se da moda descrita, isto é, as legendas que acompanhavam os editoriais das revistas. Ele sabia que a fotografia de moda, ultrapassando a materialidade do indumento, participa mesmo é do conjunto da performance realizada, no corpo, entre o sujeito e a roupa; não por menos, é à pose que ele recorre para definir, em *A câmara clara*, a “natureza da fotografia”⁵⁷⁰, cuja filiação à arte, acrescenta, se dá não através da pintura, e sim pela via do teatro.”⁵⁷¹

É verdade que Barthes escreveu um bocado sobre teatro, mas eu não gostaria aqui de percorrer cada um desses caminhos; interessa, antes, aquilo que, segundo Christophe Bident, alçando suas reflexões acerca do teatro para “além das categorias, dos campos e dos objetos esperados”⁵⁷², poderia lançar alguma luz sobre o que a moda dá a ver na fruição estética de sua fotografia.

Em *O Teatro de Baudelaire*, Barthes definiu a teatralidade como o teatro menos o texto, isto é, “aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.”⁵⁷³ Já em *O grau zero da escritura*, esticou seu argumento ao campo ampliado da literatura, no qual a teatralidade ocuparia o lugar de um “gesto fatal pelo qual o escritor aponta, com o dedo, a máscara que usa.”⁵⁷⁴ “Toda a literatura”, conclui Barthes, “pode dizer: *Larvatus Prodeo*, caminho apontando minha máscara com as mãos.”⁵⁷⁵

⁵⁶⁹ BARTHES, R. *El sistema de la moda*, op. cit., p. 12.

⁵⁷⁰ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 117.

⁵⁷¹ Ibid. pp. 52-53.

⁵⁷² BIDENT, C. “O gesto teatral de Roland Barthes”. *Cult*, São Paulo, n. 100, v. 9, mar. 2006. pp. 47-49, p. 47.

⁵⁷³ BARTHES, R. “El teatro de Baudelaire”. *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seixl Barral, 1967, p. 50.

⁵⁷⁴ BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1973, p. 45.

⁵⁷⁵ Ibid. pp. 45-46.

Larvatus Prodeo; a expressão utilizada por René Descartes em seu *Cogitationes Privatae* (1619) é uma referência importante no conjunto da obra do filósofo, que, como se sabe, estabeleceu as bases do “eu” moderno. No *Seminário 20*, Lacan conta a história da periquita que estava enamorada de Picasso; enamorada, aliás, “do que é essencial para o homem, isto é, sua maneira bizarra de se vestir.” A periquita, segue Lacan, “era como Descartes, para quem os homens eram hábitos em... pró-movimento, de passeio. Os hábitos, eles promovem aquele movimento, quando se os tira.”⁵⁷⁶

A citação indireta a esse detalhe na obra de Descartes não só ajuda a esclarecer a ideia de Lacan segundo a qual “o encaminhamento de Freud é cartesiano”⁵⁷⁷ como também faz ressoar, no campo da moda, aquilo que Barthes desenvolve para a literatura, isto é, o fato de que o corpo que a moda dá a ver na fruição estética de sua fotografia não deixa de ser um caminhar “apontando minha máscara com as mãos.”

Figura 19 - Helmut Newton, *Veruschka*, 1975



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

⁵⁷⁶ LACAN, J. (1972-1973). *Seminário, livro 20*, op. cit., p. 13. Comparando as versões em português e em francês do *Seminário 20*, descobrimos que “periquita” traduz a palavra *perruche*, que, por sua vez, também pode ser usada, em sentido figurado, para designar uma *femme barvarde*, isto é, uma mulher tagarela.

⁵⁷⁷ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit. Maxime: pp. 36-47, citação à página 41.

7.2 Hóspedes invisíveis do ar

Máscara, cortina, pista falsa: expediente por meio do qual o voyeur e o exibicionista, posições “estritamente paralelas”, negociam com o olhar seu desejo. Em ambos os casos, “o sujeito é indicado na fantasia pelo que chamamos de fenda, de hiância, alguma coisa que é, no real, ao mesmo tempo buraco e lampejo.” Mais uma vez, seria difícil encontrar uma fotografia que ilustrasse tão bem essas considerações de Lacan quanto o retrato que Newton fez de Veruschka [Figura 19, p. 148]. Indicado pela mão direita da modelo, na altura de sua visada, “o voyeur espia por trás de sua persiana”, ao passo que “o exibicionista entreabre seu anteparo”, apontando, com a mão esquerda que (des)cobre o sexo, “seu lugar no ato.”⁵⁷⁸

Decerto, para o voyeur, “a criatura surpreendida será tanto mais erotizável [...] quanto mais algo em seus gestos puder revelá-la a nós como oferecendo-se” ao que Lacan maravilhosamente chamou de “os hóspedes invisíveis do ar.” Ou seja, “muitas vezes o objeto visto é visto sem que saiba disso”; contudo, na “satisfação do voyeur”, isto é, no que “sustenta seu desejo”, alguma coisa no objeto “se presta aí a essa função de espetáculo [...], participa em potência da dimensão de indiscrição.” Logo, “na medida em que algo nos gestos daquele que ele espia possa levar a supor que, por algum viés” ele “é capaz de se oferece a seu gozo”, é aí “que o gozo do voyeur atinge seu verdadeiro nível.”⁵⁷⁹

Ao contrário de Robert de la Cheyniest, o colecionador de *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939) que, “literalmente nesta posição que [...] devemos chamar de pudor”, cora e desaparece quando exhibe “perante um numeroso público seu último achado, uma caixa de música particularmente bonita”⁵⁸⁰, o exibicionista “nada mais é que esse lampejo do objeto [...] que é vivido, percebido pelo sujeito como a abertura de uma hiância que, por sua vez, o situa como aberto [...] para um outro desejo que não o seu”, mas que está “profundamente afetado, atingido, abalado pelo que é percebido no lampejo.” Trata-se da “emoção do outro para além de seu pudor”, diz

⁵⁷⁸ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 453.

⁵⁷⁹ Ibid. p. 449.

⁵⁸⁰ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 100.

Lacan, da “abertura do outro, sua expectativa virtual”, uma vez que ele, o exibicionista, “não se sente visto, e que contudo é percebido como oferecendo-se à visão.”⁵⁸¹

De fato, “a disponibilidade de um corpo exposto, tudo isso é artificial”, mas de modo algum “fictício.”⁵⁸²

7.3 Pausa do objeto

E aqui reencontramos o núcleo teórico de nossa pesquisa. De certa forma, todos esses elementos que garantem ao voyeur e ao exibicionista o manejo de seu gozo podem ser encontrados em uma pose, que Didi-Huberman define de maneira lapidar: “pausa do objeto”⁵⁸³ Artifício de um corpo olhado (vale dizer, desejado), a pose é, antes de tudo, um enquadramento do olhar: uma boa medida do que se passa entre a luz que o perverso quer acesa e a penumbra sem a qual o neurótico não suporta o objeto. A nosso ver, a pose é a maneira pela qual um sujeito neurótico dá forma ao exibicionismo, na medida em que permite que ele ofereça a si mesmo ao olhar do outro e, ao mesmo tempo, garanta a sombra necessária à manutenção dessa montagem sempre entregue ao risco que de que os olhares se cruzem - e a vergonha coloque tudo a descoberto.

O que o véu do pudor esconde, a vergonha escancara⁵⁸⁴, e talvez a pose esteja aí, em alguma região fronteira da qual o pudor dá notícia: “cor mesma do ser-olhado de um corpo, quando desejado”⁵⁸⁵, por um lado, e, de outro, a “qualidade melancólica” de quem, agarrando-se ao último fio de si mesmo, “resiste ao perverso desejo de ver.”⁵⁸⁶ Do contrário, a “ruborização chega à pele (o sangue vindo do fundo para a superfície) quando o olhar, como se diz, perfura, penetra a pele,

⁵⁸¹ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 453.

⁵⁸² BARTHES, R. “El teatro de Baudelaire”, op. cit., p. 52.

⁵⁸³ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 92.

⁵⁸⁴ Cf. QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, pp. 101-110.

⁵⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 86.

⁵⁸⁶ Ibid. p. 87.

deseja ir até os fundos”⁵⁸⁷; em outras palavras, o pudor, tão solidário ao desejo quanto a pose, “manifesta aquilo mesmo que gostaria de manter resguardado.”⁵⁸⁸

Mais uma vez, estamos na dimensão do anteparo, o “lugar da mediação”⁵⁸⁹, e, no caso da pose, de algo muito próximo ao que Lacan chamou de contorção barroca⁵⁹⁰:

como não ver que, utilizada por uma religião preocupada em retomar sua influência sobre as almas, num momento em que ela era contestada, a estátua barroca, seja qual for, qualquer que seja o santo ou santa que represente, até a Virgem Maria, é propriamente um olhar, feito para que diante dela a alma se abra?⁵⁹¹

Sem dúvida algo que, dado a ver, aparecerá enfim “como cena de batalha, quer dizer, como teatral, necessariamente feita para o gesto”⁵⁹², pois, no “campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro [...]; é pelo olhar que entro na luz [...], sou fotografado.”⁵⁹³ E um gesto, esclarece Lacan, “um gesto de ameaça, por exemplo”, não é um “golpe que se interrompe”; ao contrário, “é pura e simplesmente algo que é feito para se conter e se suspender”, segundo uma “temporalidade muito particular” que ele define “com o termo parada e que cria para trás de si mesma sua significação.” De fato, é “por esta dimensão que estamos na criação escópica — o gesto enquanto movimento dado a ver [...]. O olhar, em si, não apenas termina o movimento, mas o cristaliza.”⁵⁹⁴

Movimento: não é por outra razão que, nos sonhos embaraçosos por estar despido - em cujo núcleo encontra-se a satisfação de um desejo exibicionista⁵⁹⁵ - a angústia se faça acompanhar de uma “estranha inibição que impede os movimentos e faz o sujeito sentir-se incapaz de alterar sua

⁵⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 86.

⁵⁸⁸ Ibid. p. 86.

⁵⁸⁹ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 108.

⁵⁹⁰ O barroco que, de acordo com Lacan, “é a regulação da alma pela escopia corporal”. LACAN, J. (1972-1973). *Seminário, livro 20*, op. cit., p. 124.

⁵⁹¹ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 369.

⁵⁹² LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 115.

⁵⁹³ Ibid. p. 107.

⁵⁹⁴ Ibid. pp. 116-117.

⁵⁹⁵ Voltaremos a esse sonho, do qual Freud se ocupa em 1900, nos últimos parágrafos do Capítulo 11.

constrangedora situação.”⁵⁹⁶ No *strip-tease* - e também na pose - “o que põe termo à cena não é a descoberta da verdade (o sexo), é a fruição”⁵⁹⁷: ambos agem “como um cosmético de movimentos”, escondem a nudez, submergem “o espetáculo sob uma cobertura adocicada de gestos inúteis e, no entanto, essenciais”⁵⁹⁸ ao frágil equilíbrio entre o desejo de ser olhado e o horror de ser visto.

Figura 20 - Helmut Newton, *Chloé*, 1977



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

⁵⁹⁶ FREUD, S. (1900). “El sueño de turbación por desnudez”. In: La interpretación de los sueños. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 4, p. 253.

⁵⁹⁷ BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*, op. cit., p. 154.

⁵⁹⁸ BARTHES, R. *Mitologias*, op. cit., p. 150.

Figura 21 - Helmut Newton, *Vogue France (Smalto e Lesage)*, 1979



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

É justamente disso que se trata na campanha para a Chloé que Helmut Newton fotografou em 1977 [Figura 20, p. 152]. Ao arqueá-lo, é como se a pose fizesse do corpo da modelo um abrigo para que os olhos, seguros de agir na penumbra de uma clandestinidade mutuamente desejada, então percorram sua nudez-velamento, do quadril às mãos, que, escondidas por trás do cabelo em forma de coroa, apontam para as piedosas mãos acolhedoras da Madonna, aquela cujo olhar tanto fascinava Dora.⁵⁹⁹

Já em uma campanha para Smalto e Lesage [Figura 21, p. 153], a escada sinuosa faz com que o olhar, refém de um enquadramento trepidante, serpenteie pela cena, erre, vagueie, pulse e, contornando a lugente figura de centro, bamba e postiça, deságue na modelo sob um tecido lívido, fulgurante e quase líquido, nos braços e torso súplices, nas pernas e pelve nupciais de um corpo que, pura oferenda, só oferece de si uma pose.

“Queres me olhar? Pois bem, veja então isso!”⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Como observa Didi-Huberman, Dora falava da “admirável alvura do corpo da Senhora K. e, na mesma chave significante, confiava a Freud sua admiração, recolhida e sonhadora, pela Madona Sistina de Rafael”. Quando provocada a dizer “o que tanto lhe havia agradado naquele quadro, ela respondeu de uma maneira confusa. Enfim, disse: A Madona”. DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, op. cit., p. 98.

⁶⁰⁰ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 102.

PARTE IV - ESTÉTICA E PERVERSÃO

Se o mundo da arte me rejeita, só posso dizer: “Boa sorte para eles”. Se procuro um verdadeiro ponto de vista, não vou começar por olhar o que a arte aceita para me conformar a isso.

Helmut Newton, em entrevista a Bernard Lamarche-Vadel.

Em 1925, Freud dedica algumas páginas de seu *Estudo autobiográfico* ao esclarecimento da relação entre a arte e a psicanálise, um assunto que responde por tantas e tão variadas abordagens na literatura psicanalítica que seria impossível inventariá-las em nossa pesquisa. Nesse texto, que aprofunda alguns tópicos⁶⁰¹ desenvolvidos em *História do movimento psicanalítico*, de 1914, é como se Freud passasse a limpo a matéria, destacando os elementos que lhe servem de baliza.

E é realmente instrutivo acompanhar o encadeamento de suas ideias. A primeira delas diz respeito à entrada da psicanálise em território francês, carregada não por psiquiatras e demais cientistas; depois de muita resistência, lembra Freud, a psicanálise finalmente encontrou um endereço na França pelas mãos de “homens dedicados às belas letras.”⁶⁰² Na sequência, ele aborda o Complexo de Édipo, com especial atenção ao “efeito comovedor de sua figuração poética”, cujo esclarecimento, acrescenta, reside na “expressão correta da natureza inconsciente de suas aspirações criminais.”⁶⁰³ Nesse mesmo sentido, ele dedica o parágrafo seguinte à Hamlet, “peça que se admirava havia três séculos, mas sem poder indicar seu sentido nem inferir os motivos do dramaturgo.”⁶⁰⁴ Adiante, Freud menciona *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*, publicado em 1907⁶⁰⁵, para lembrar que “na produção do autor literário atuam os mesmos

⁶⁰¹ Cf. FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 20, p. 5 (nota introdutória).

⁶⁰² Ibid. p. 58.

⁶⁰³ Ibid. p. 59.

⁶⁰⁴ Ibid. p. 59.

⁶⁰⁵ FREUD, S (1906). "El delirio y los sueños el la 'Gradiva' de W. Jensen". *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 9.

mecanismos do inconsciente que se tornaram notórios a partir do trabalho do sonho.”⁶⁰⁶ Finalmente, esse raciocínio o leva em direção ao chiste, ao qual também recorreremos nos próximos capítulos para compreender a fruição estética de uma fotografia como a de Helmut Newton.

No meio do caminho, encontramos um extenso e detalhado comentário de Freud sobre o interesse que a psicanálise pode ter na arte, ao longo do qual ele coloca toda a ênfase no papel desempenhado pela fantasia inconsciente.

Era sugestivo abordar desde aqui a análise da criação literária e artística. Foi discernido que o âmbito da fantasia era uma reserva natural instituída durante a penosa transição do princípio de prazer ao princípio de realidade, a fim de prover um substituto à satisfação pulsional que teve de ser abandonada na vida real e efetiva. O artista, como o neurótico, havia se retirado da insatisfatória realidade efetiva para o âmbito da fantasia, mas, à diferença daquele, sabia encontrar o caminho de volta e voltar a colocar o pé solidamente na realidade fática. Suas criações, as obras de arte, eram satisfações fantasiadas de desejos inconscientes, em um todo como os sonhos, com os quais ainda tinham em comum o caráter de compromisso, pois também elas (as criações) deveriam esquivar do conflito aberto com os poderes do recalque. Mas, de forma diferente das produções oníricas, associadas e narcísicas, estavam calculadas para provocar a participação de outros seres humanos, em quem podia animar e satisfazer as mesmas moções inconscientes de desejo. Além disso, se serviam do prazer perceptivo da beleza da forma como uma *prima seducción*. O que a psicanálise podia era construir a constituição do artista e as moções pulsionais eficazes nele, ou seja, o humano universal nele, partindo da trama de suas impressões vitais, de seus destinos contingentes e de suas obras. Por exemplo, com esse propósito tomei Leonardo da Vinci como tema de um estudo baseado em uma única recordação de infância, comunicado por ele mesmo, e dirigido no essencial a explicar seu quadro 'Santa Ana, a Virgem e o Menino'. Meus amigos e discípulos empreenderam depois numerosas análises deste tipo acerca de artistas e suas obras. O gozo da obra de arte não se vê prejudicado pela compreensão analítica assim conseguida. No entanto, ao leigo, que acaso espere demasiado da análise, é preciso confessar-lhe que [a análise] não lança nenhuma luz sobre os problemas que, provavelmente, sejam os que mais interessem a ele. Não pode dizer nada para o esclarecimento do talento artístico, e tampouco compete [à análise] descobrir os meios com os quais o artista trabalha, ou seja, a técnica artística.⁶⁰⁷

Pois bem, se a psicanálise não tem nada a dizer sobre o talento de um artista, e muito menos lhe compete desvendar os mecanismos através dos quais ele leva adiante seu trabalho, o que restaria a uma investigação psicanalítica sobre o tema?

Uma resposta a essa pergunta pode ser encontrada na sessão da Sociedade das Quartas-Feiras que ocorreu no dia 11 de dezembro de 1907, ocasião em que Freud comenta uma exposição

⁶⁰⁶ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 61.

⁶⁰⁷ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

de Max Graf, o pai do pequeno Hans, sobre a psicologia dos escritores. A psicanálise, adverte Freud, “merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada de novo.”⁶⁰⁸ Encontramos outra resposta a essa questão em *O poeta e o fantasiar*, de 1908, em que Freud se dedica à compreensão do mistério subjacente à fruição estética. Marco Antonio Coutinho Jorge lembra que, de acordo com Peter Gay, esse texto, originalmente concebido como uma conferência, representa a primeira tentativa de Freud de articular a psicanálise ao campo da cultura.⁶⁰⁹ Além disso, é um artigo essencial aos desenvolvimentos teóricos ocorridos ao longo do que o psicanalista brasileiro denominou de “ciclo da fantasia”⁶¹⁰, um “período áureo da reflexão clínica freudiana.”⁶¹¹

Portanto, ao lado do processo de criação, cuja abordagem não consta entre os objetivos desta pesquisa, interessa à psicanálise o esclarecimento do próprio prazer estético, em relação ao qual a fotografia de Newton tem muito a oferecer. Ambos os elementos são abordados por Freud em *O poeta e o fantasiar*, “uma pequena joia em sua obra.”⁶¹² Pois bem, se o verbo *Phantasieren*, como consta no original⁶¹³, não carece de explicações⁶¹⁴, o mesmo não pode ser dito a respeito de *Dichter*. O termo é empregado por Freud em “seu sentido mais amplo e geral de poeta como ‘criador’, englobando o escritor, o romancista, o novelista, o contista, assim como aquele ‘que faz versos’”. Ou seja, Freud acompanha o “sentido dessa palavra que se impõe a partir de Herder e depois, pelos Primeiros Românticos.”⁶¹⁵

⁶⁰⁸ Apud CHAVES, E. “O paradigma estético de Freud”. In: FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 5. A citação original pode ser consultada em: NUNBERG, H.; FEDERN, E. *Minutes de la société psychanalytique de Vienne*. Paris: Gallimard [Les premiers psychanalystes, t. I], 1976.

⁶⁰⁹ JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, v. 2, p. 38.

⁶¹⁰ Ibid. pp. 38-61

⁶¹¹ Ibid. p. 38.

⁶¹² Ibid. p. 45.

⁶¹³ *O poeta e o fantasiar* é uma tradução de *Der Dichter und das Phantasieren*.

⁶¹⁴ De acordo com Jorge, “o substantivo alemão *Phantasie* designa, sem qualquer ambiguidade, 'fantasia'; e o verbo *phantasieren*, a atividade do fantasiar. Freud considera a fantasia que é feita pelo sujeito conscientemente, o devaneio diurno, como tendo a mesma estrutura da fantasia inconsciente e, mais do que isso, desempenhando a mesma função: a de satisfazer algum desejo insatisfeito no passado”. JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*, op. cit., p. 45.

⁶¹⁵ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 50 (N.T.).

Nesse particular, convém mencionar, ainda que brevemente, a explicação de Walter Benjamin; o filósofo esclarece que, aos olhos dos primeiros românticos, a condição de unidade da arte “assenta-se na Ideia de um *continuum* das formas”, o “órgão da reflexão artística.” Assim, “todas as formas de exposição” estão relacionadas entre si, “transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Ideia da arte.”⁶¹⁶ É por isso que, nesse contexto, a poesia “abarca tudo o que é poético, dos maiores sistemas da arte, que por sua vez englobam em si outros sistemas, até o suspiro, o beijo, que a criança poeta exala no canto sem arte.”⁶¹⁷ Em linhas gerais, para Friedrich Schlegel e os demais pensadores organizados em torno da revista *Athenaeum*, a poesia romântica é “a Ideia mesma da poesia”, isto é, “o *continuum* das formas artísticas.”⁶¹⁸

Diante de tudo isso, acompanhamos o pressuposto, igualmente observado por Gay, de que *O poeta e o fantasiar* representa uma importante contribuição à “estética psicanalítica.”⁶¹⁹ A propósito, não deixa de ser instrutivo pensar que Jean Cocteau, que se dedicou à literatura, ao cinema e à pintura, dizia-se, antes de tudo, um poeta.⁶²⁰ Seja como for, o fato é que é realmente difícil imaginar quem não se deixe levar pelo entusiasmo com que Freud se coloca diante do poeta, “esta extraordinária personalidade”, devotando-lhe, através de duas questões tão prosaicas quanto herméticas, o melhor de seu interesse⁶²¹:

a) afinal, de onde o poeta “extraí seus temas?”

b) e como ele, o poeta, “consegue nos comover tanto, despertar-nos emoções [*Erregungen*], que talvez julgássemos jamais fôssemos capazes de sentir?”⁶²²

⁶¹⁶ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 94.

⁶¹⁷ SCHLEGEL, F. (1794-1804). *Seine prosaischen Jugendschriften*. Viena: Ed. J. Minor. 2v, 1906 apud BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, op. cit., p. 95, nota 219, L 62.

⁶¹⁸ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, op. cit., p. 95.

⁶¹⁹ GAY, P. *Freud: Uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 286 apud JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*, op. cit., p. 45. A esse respeito, ver, entre outros: PONTALIS, J.B.; MANGO, E. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três estrelas, 2013.

⁶²⁰ JEMMA-JEJCIC, M. *Jean Cocteau ou l'énigme du désir: ce que le poète apprend au psychanalyste*. Ramonville Saint Agnes: Éditions Érès, 2006, p. 225.

⁶²¹ “Sempre foi muito atraente para nós, leigos, poder saber de onde o poeta [*Dichter*] esta extraordinária personalidade, extraí seus temas – algo no sentido da questão que o Cardeal dirigiu a Ariosto – e como ele consegue nos comover tanto, despertar-nos emoções [*Erregungen*], que talvez julgássemos jamais fôssemos capazes de sentir.” FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 41.

⁶²² FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 41.

A última pergunta nos oferece a ocasião de discernir o segundo elemento a partir do qual sustentaremos nossa hipótese sobre a fruição estética de uma fotografia como a de Helmut Newton. Em 1925, Freud coloca a ênfase no papel desempenhado pela fantasia inconsciente, destacando as “moções pulsionais” (*Triebregungen*⁶²³) eficazes no artista, isto é, “o humano universal nele”⁶²⁴; logo, mais do que a fantasia deste ou daquele artista, o que interessa é a ubiquidade dos elementos que a compõem. Já em 1908, sua leitura baseia-se no fato de que a arte é capaz de comover o espectador, franqueando-lhe, como veremos adiante, a possibilidade de gozar de suas fantasias sem censura e sem vergonha.

Mas qual seria o sentido dessa comoção?

No *Seminário 7*, ao longo de uma lição em que se dedica ao brilho de Antígona, Lacan faz um importante esclarecimento a respeito do termo:

Falava-lhes há pouco de comoção, *émoi*, e aproveito para detê-los nesse emprego intempestivo que é feito dessa palavra, na tradução corrente em francês, de *Triebregung* por *émoi pulsionnel*. Por que ter escolhido tão mal essa palavra? *Émoi* nada tem a ver com a emoção nem com o emocionar. *Émoi* é uma palavra francesa que está ligada a um verbo muito antigo, *emoyer*, ou *esmayer*, que quer dizer propriamente *faire perdre quelqu'un*, eu já ia dizendo, *ses moyens* se não fosse um jogo de palavras em francês, mas é justamente da potência que se trata. *Esmayer* se vincula ao velho gótico *magnan*, *mögen* em alemão moderno. Uma comoção, como todos sabem, é algo que se inscreve na ordem das relações potência entre vocês e, propriamente falando, o que faz com que vocês as percam.⁶²⁵

A frase “*faire perdre quelqu'un*” tem o mesmo sentido que a outra expressão idiomática que Lacan cita pela metade: “*perdre ses moyens*”, isto é, “perder o pé, a potência, o rebolado.” De tudo isso, portanto, importa destacar que, aos olhos de Lacan, o substantivo comoção deve ser compreendido como sinônimo de “perturbação, abalo e também o que aparece em segundo plano no termo *émoi* em francês, ou seja, revolta, motim; revolução, agitação popular.”⁶²⁶

⁶²³ Cf. FREUD, S. *Selbstdarstellung*. Leipzig, Vienna & Zurich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien, 1934, p. 47.

⁶²⁴ "O que a psicanálise podia era construir a constituição do artista e as moções pulsionais eficazes nele, ou seja, o humano universal nele, partindo da trama de suas impressões vitais, de seus destinos contingentes e de suas obras". FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

⁶²⁵ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 296.

⁶²⁶ “... *émoi* (cf. latim popular *exmagere*) - em sua acepção literária e antiga significa emoção, perturbação, agitação que se apodera de seres sensíveis, e é sinônimo de comoção, choque nervoso, abalo, excitação, efervescência. Em sua acepção mais especializada, significa emoção considerada em seu aspecto afetivo sob o ângulo do prazer ou da dor, sendo mais empregado como a emoção mesclada de inquietação, de tristeza, e que é sinônimo de contrariedade, aborrecimento, preocupação. Em seu emprego mais corrente em francês, significa uma perturbação agradável, sexual.

Eu reencontrei essa palavra em março de 2021, durante uma conferência de Georges Didi-Huberman intitulada *Clarice Lispector e a vertical das emoções*.⁶²⁷ Uma das maiores escritoras do século XX, Clarice Lispector é uma dessas flores raras que costuma brotar no solo da cultura brasileira; sua escrita é realmente inclassificável, e a ideia de vertical das emoções conduz, segundo Didi-Huberman, a uma poética do inconsciente: Clarice lida com a palavra em um nível absolutamente inédito, onde dores, afetos e amores encontram não o caminho da descrição, mas o da pura e simples forma. A vertical das emoções é, de acordo com Didi-Huberman, um “*émouvoir de la pensée*.”

Não que a fotografia de Newton guarde qualquer relação direta com a escrita de Clarice Lispector. Por outro lado, a sutileza com que o historiador e filósofo francês trata as palavras para articular por quais caminhos se perde quem se aventura na escrita de Clarice pode ser um ponto de partida metodológico para abordar uma imagem tão fascinante e tortuosa quanto a de Helmut Newton.

Se, de acordo com Didi-Huberman, a escritora promove uma comoção do próprio pensamento, e não de suas conquistas representacionais, que relação pode haver, na fotografia de Newton, entre a imagem, forma privilegiada da contemplação, e a sua impureza constitutiva?

Mais uma vez, encontramos os meios para abordar essa questão em *O poeta e o fantasiar*. A primeira metade do texto é dedicada às relações entre a fantasia, a brincadeira infantil e a criação artística - ou “os meios do poeta”⁶²⁸, como diz Freud. Na segunda parte, a que interessa mais de perto à nossa pesquisa, ele se ocupa do “efeito poético”⁶²⁹, isto é, a própria fruição de um objeto concebido para fins estéticos, ancorada na capacidade que a arte tem de capturar o espectador pela comoção de sua fantasia, despertando nele emoções que ele talvez nem imaginasse conhecer.

Ainda não tocamos no outro problema que visa, com os meios do poeta, os efeitos afetivos em nós despertados por suas criações. Gostaria ainda de pelo menos indicar o caminho

Em seu sentido poético e figurado, se refere a coisas cujo movimento é assimilável a uma emoção humana. Optamos pelo termo *comoção* em português que corresponde à aceção empregada aqui por Lacan, ou seja, estremelecimento causado no organismo, e especialmente no sistema nervoso; perturbação, abalo e também o que aparece em segundo plano no termo *émoi* em francês, ou seja, revolta, motim; revolução, agitação popular; significado que é aqui valorizado por Lacan. E a expressão *perdre ses moyens* significa *perder o pé, a potência, o rebolado* (ref. 11 p.296)”. LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 386, nota 5 (N.T.).

⁶²⁷ Informações sobre a conferência podem ser encontradas em: <http://cehta.ehess.fr/index.php?1632>.

⁶²⁸ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 49.

⁶²⁹ Ibid. p. 49.

que, a partir de nossas explicações sobre as fantasias, nos leva aos problemas do efeito poético [...]. Podemos supor dois meios para esta técnica: o poeta suaviza o caráter do sonho diurno egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos espicaça por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, o qual ele nos oferece na exposição de suas fantasias. Pode-se chamar este ganho de prazer, que nos é oferecido, para possibilitar, com ele, o nascimento de um prazer maior a partir de fontes psíquicas ricas e profundas, de um prêmio por sedução [*Verlockungsprämie*] ou de um prazer preliminar [*Vorlust*]. Sou da opinião de que todo prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique. Talvez, até mesmo não contribua pouco para este êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha.⁶³⁰

Esse trecho contém uma verdadeira fórmula da fruição estética em Freud. É uma fórmula de tal modo estruturada que, tendo em vista a tese que iremos sustentar nos próximos capítulos, propomos fracioná-la em dois termos, de cuja relação depende o efeito poético descrito por Freud.

- **Primeiro termo:** o ganho de prazer formal, estético, que Freud chama de ganho por sedução ou prazer preliminar, evocando uma ideia desenvolvida por Aristóteles em sua *Poética*; essa noção também está presente no texto *Personagens psicopáticos no palco*, de 1905, e no trecho de *Um estudo autobiográfico* destacado acima⁶³¹.
- **Segundo termo:** um prazer maior, que emana de fontes psíquicas ricas e profundas
- **Relação entre os termos:** alterações e ocultamentos; suavização.
- **Resultado:** o artista nos coloca na situação de gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha, de tal modo que a verdadeira fruição estética surge da libertação das tensões de nossa psique.

O que sem dúvida implica em uma participação. Mas, nesse caso, poderíamos falar em uma participação à distância, quase impessoal, como se o primeiro termo da fórmula, com o qual nasce “um prazer maior a partir de fontes psíquicas ricas e profundas”⁶³², ao mesmo tempo protegesse o sujeito dos riscos de uma aventura como essa.

⁶³⁰ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 50.

⁶³¹ Em *Dr. Phantasme*, o penúltimo Capítulo do presente trabalho, retomamos a continuidade entre os 3 textos: *Personagens psicopáticos no palco*, *O poeta e o fantasiar* e *Um estudo autobiográfico*.

⁶³² FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 50.

Figura 22 - Helmut Newton, *Vogue France (Ungaro e Chanel)*, 1980



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

Ora, não parece que este seja o caso desta campanha [Figura 22], fotografada por Newton em 1980, a qual retornaremos adiante. Como veremos ao longo dos próximos capítulos, não há trégua, suavização ou libertação de tensões na fotografia de Newton. Ao contrário, há uma busca constante por novas tensões visuais, cujo efeito poético não poupa o espectador dos riscos de se aventurar pelas camadas mais furtivas de sua fantasia. Uma espécie de morde-assopra, arriscaríamos dizer, por meio do qual a fotografia de Newton, como que reivindicando a mesma ambivalência que caracteriza o *Unheimlich*⁶³³, convoca o sujeito a reagrupar as fileiras da defesa em que se decide o rumo de sua fantasia e, ao ensejo, oferece-lhe uma imagem onde ele possa, ainda assim, “depor ali seu olhar, como se depõem as armas”.⁶³⁴

⁶³³ “O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador [...]. Toda a análise de Freud apóia-se no caráter ambivalente da palavra negada pelo prefixo Un-, que reduplica a ambivalência, mas que a conserva e evoca ao mesmo tempo”. IANNINI, G.; TAVARES, P. H. “Freud e o infamiliar”. In: FREUD, S. (1919). *O infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 8.

⁶³⁴ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 102.

Paradoxo, concorrência, antagonismo: essa ambivalência está presente em muitos títulos com os quais geralmente se descreve o trabalho do fotógrafo. Em um artigo publicado em 2001, o jornal *The Guardian* classificou Newton como um “romântico perverso”⁶³⁵ Outro exemplo é *The bad and the Beautiful*, título do documentário que Gero Von Boehm (2021) realizou sobre o fotógrafo. E, por fim, *Magnifier le desastre*, expressão que dá título ao livro que Dominique Baqué⁶³⁶ escreveu sobre Newton. A propósito, esses epítetos refletem o dilema da imagem proposto por Georges Didi-Huberman⁶³⁷, ao qual recorreremos para situar a maneira pela qual Newton submetia temas e mensagens ao que ele dizia ser o essencial de sua fotografia: a busca de novas relações de tensão visual. Dilema que, de certa forma, está contido no verdadeiro programa de estudos estabelecido por Lacan no *Seminário 16*.

Aliás, examinando de perto as observações sob esta luz, que faz do perverso um auxiliar singular de Deus, veremos se esclarecerem algumas esquisitices formuladas por penas que qualificarei de inocentes. Podemos ver, por exemplo, num tratado de psiquiatria muito bem feito, palavra de honra, no tocante às observações que coteja, que o exibicionista não se manifesta em seus folguedos apenas diante de meninhas, mas também lhe sucede fazê-lo diante de um tabernáculo. Decerto não é com base em detalhes semelhantes que se pode esclarecer alguma coisa. É preciso situar primeiro, o que já foi feito aqui há muito tempo, a função isolável do olhar em tudo o que concerne ao campo da visão, a partir do momento em que esses problemas se colocam no nível da obra de arte.⁶³⁸

É nessa via aberta no ensino de Lacan que encontramos os meios para elaborar uma leitura da fruição estética a partir da fotografia de Helmut Newton. De um lado, a arte, uma das vertentes da sublimação⁶³⁹, ao lado de quem a psicanálise (e também a moda) sempre caminhou, numa relação cuja importância Freud nunca deixou de observar. De outro, a perversão, em cujos feitos - a começar pelo mais célebre entre os prisioneiros da Bastilha - a literatura e o cinema não cessam de encontrar sua matéria-prima. Perversão e arte e, entre ambos, o olhar - e sua inquietante

⁶³⁵ BAKER, L. *Helmut Newton: a perverse romantic*. Londres: *The Guardian*. 5 maio 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/may/05/weekend.lindsaybaker>. Acesso em: 21 jan 2022.

⁶³⁶ BAQUÉ, D. *Helmut Newton*, op. cit.

⁶³⁷ Adiantamos esse dilema no texto que serve de Introdução ao nosso trabalho; ele diz respeito à dificuldade que a teoria tem de acomodar a impureza constitutiva da imagem à pureza apodítica das ideias. Voltaremos a esse assunto no Capítulo 9.

⁶³⁸ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 245.

⁶³⁹ *Ibid.* pp. 211-227.

capacidade de estar à serviço da beleza e do horror, dupla vocação da pulsão escópica que os versos de Murilo Mendes, um dos maiores poetas brasileiros, expressam melhor do que poderíamos:

Com um braço me indica o seio e o paraíso
Com o outro braço me convoca para o inferno⁶⁴⁰

É importante dizer, ainda que brevemente, que a relação entre perversão e arte não constitui uma novidade na literatura psicanalítica⁶⁴¹, assim como um eventual avanço teórico nesse sentido não se restringiria à fotografia de moda ou ao trabalho de Newton. Por outro lado, é impossível não reconhecer a particularidade da solução estética de uma fotografia como a sua, singular em sua capacidade de dar forma de imagem às promessas que a moda semeia no terreno comum entre a neurose e a perversão. Ou seja, o que nos interessa em Newton é a possibilidade de sublinhar o que há de perverso em sua fotografia sem que a análise corra o risco de se confundir com uma inócua e dispensável patografia, como advertia Freud em 1907.

Pois é aqui que uma obra como a sua adquire todo o seu valor para uma pesquisa em psicanálise, ainda mais quando levamos em consideração a ideia, que será defendida a posteriori, de que, mais do que um repositório de exemplos e analogias, a estética é um campo de demonstração teórica. Nossa aposta é de que a fotografia de Newton permite articular, como pretendia Lacan, a relação entre o olhar e as vias perversas do desejo ao mesmo tempo em que “esses problemas se colocam no nível da obra de arte.”⁶⁴²

À título introdutório, voltemos à campanha de 1980 [Figura 22, p. 162], dessa vez à luz dos dois termos da fórmula da fruição estética enunciada por Freud em *O poeta e o fantasiar*. É uma fotografia que se distribui em três planos, mas a torção entre eles é tão eficaz que fica difícil percorrê-los sem se perder no caminho. As duas figuras femininas se confundem, ou melhor, se articulam, embarçando o espectador naquilo que, por força da censura, ele não pode ver e olhar ao mesmo tempo.

⁶⁴⁰ MENDES, M. (1937). “Igreja-Mulher”. In: GUIMARÃES, J.C. & MOURA, M. M (Org.). *Antologia poética: Murilo Mendes*, op. cit., p. 77.

⁶⁴¹ Ver, entre outros: CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Ética e estética da perversão*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991; COTTET, S. “Perversão e sublimação”. Salvador. *Folha: Revista da Clínica Freudiana*, Ano 4. n. 31, Outubro-Dezembro, 1989.

⁶⁴² LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 245.

Sobre a mesa, as taças e o cinzeiro indicam que a fotografia é o recorte de uma cena mais ampla, provavelmente uma festa, cujo andamento se confirma no movimento fílmico da imagem projetada ao fundo. No plano intermediário, que Newton impõe ao espectador, os outros personagens dirigem sua atenção para a imagem projetada ao fundo, como se indicassem o negativo daquilo que, correndo por baixo da cena, é revelado por sua formalização estética.

Sobre a mesa, as mãos espalmadas fazem par com a mão que, na imagem projetada ao fundo, avança contra uma mulher rigorosamente nua; e aqui é impossível não lembrar que, em 1905, Freud já dizia que o olhar é um prolongamento do tato.⁶⁴³ Sobre a mesa, as mãos espalmadas reforçam o triunfo da imagem e, junto com ele, o triunfo da outra figura feminina, rigorosamente vestida, cuja roupa é arrematada com aquele pormenor tipicamente fetichista.

De acordo com Freud, o trabalho estético oculta, suaviza as fontes às quais ele dá acesso, nos permitindo gozar com nossas fantasias sem censura e sem vergonha. Quanto à Newton, sustentamos a hipótese de que ele opera uma verdadeira torção entre os termos, de modo que já não é mais possível diferenciar, com segurança, onde termina o ganho estético e onde começa o prazer que se agita nas camadas mais ricas e profundas da fantasia. Os dois vetores se confundem, ou melhor, se articulam, reduzindo o espectador a esta circulação fascinante do olhar, cuja força de atração só é proporcional ao risco de que vergonha denuncie os votos em sua origem.

Nos quatro Capítulos a seguir, que concluem nosso trabalho de pesquisa, o objetivo é demonstrar que, mais do que transgressiva, a fotografia de Newton torna sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui. Nesse sentido, ela reúne os elementos para pensar uma estética que captura o sujeito através da comoção de sua fantasia, mas que não o exime de seus custos de produção; e, se não seria o caso de considerá-la perversa, no sentido psicopatológico do termo, trata-se de uma visada estética que certamente compartilha com a perversão as coordenadas do desejo. Mais do que representar uma cena caracterizada pelo fetichismo e pelo exibicionismo, uma fotografia como a de Newton é capaz de engendrará-los no sujeito, promovendo, no limite, uma conformação entre a fruição estética e o prazer escópico em sua origem: gozar com nossas fantasias, como dizia Freud, mas além da censura - e, portanto, com vergonha.

Ou seja, os dois termos da fórmula freudiana permanecem os mesmos. O que muda é a relação entre ambos, em função da qual obtém-se um efeito poético diferente, talvez oposto,

⁶⁴³ FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 142.

daquele descrito por Freud. Em todo caso, na última frase de *O poeta e o fantasiar*, ele mesmo deixa a porta aberta para outras abordagens: “aqui estamos diante de uma entrada para investigações mais novas, mais interessantes e mais plausíveis.”⁶⁴⁴

É o que veremos adiante.

⁶⁴⁴ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 50.

8 NEWTON E A FOTOGRAFIA

Aos 16 anos, Helmut Neustädter tornou-se assistente de Else Simon, ou Yva, como era conhecida, um dos nomes mais promissores da fotografia do início do século XX. Egressa de uma família judia de poucos recursos, ela notabilizou-se pelo nu e pelo retrato, além de ter sido precursora no uso de fotomontagens; a partir do final dos anos 1920, seu trabalho começou a aparecer em algumas das revistas mais importantes da época, como a *Berliner Illustrirte Zeitung* e a *Die Dame*, o que, aos poucos, ajudou a impulsionar sua carreira na fotografia comercial - outra área na qual, segundo consta, também foi pioneira. Yva é considerada uma das primeiras fotógrafas de moda da história. Em 1942, ela foi levada pela Gestapo ao campo de Majdanek, no leste da Polônia, onde juntou-se às milhares de vidas exterminadas pelo terror nazista - o número exato de vítimas que morreram nesse campo ainda não é matéria consensual, variando de 80.000 a 360.000.

Helmut Neustädter, agora Newton, conseguiu deixar a Alemanha a tempo, levando nos olhos uma crença dogmática na beleza que só encontrava par no desalento testemunhado por eles. “A paixão por seu trabalho”, diz o amigo e biógrafo José Alvarez, “a descoberta do sexo e o horror da perseguição aos judeus reforçaram em Newton seu desejo absoluto.”⁶⁴⁵ Ele queria viver, ser um grande fotógrafo, e insistia com o pai para que a família deixasse Berlim. Ao 18 anos, disse adeus à mãe, Klara, mulher forte e elegante que tomou o destino dos Neustädter em suas mãos; ela partiria rumo à Argentina, onde se encontraria com Hans, seu outro filho; Max, o pai, um rico industrial judeu que se recusava a ver o que ninguém mais era capaz de negar, morreu no campo de Sachsenhausen.

A despedida ocorreu na estação Zoologischer Garten, que fica a 200 metros do prédio que hoje abriga a Fundação Helmut Newton⁶⁴⁶, criada por ele em outubro de 2003, alguns meses antes de sua morte.

Ele tinha 20 anos quando chegou à Austrália, onde conheceu a atriz June Browne, com quem ficaria casado por toda a vida. Lá, ele serviu ao Exército e trabalhou em lavouras de frutas na região de Melbourne, onde, em 1946, começou a atender os seus primeiros clientes do mundo

⁶⁴⁵ ALVAREZ, J. *Newton & June*, op. cit., p. 39.

⁶⁴⁶ Os dados biográficos foram recolhidos em: ALVAREZ, J. *Newton & June*, op. cit., pp. 24-59.

da moda. Porém, antes de chegar à Austrália, período mais obscuro de sua vida⁶⁴⁷, Newton foi repórter em um jornal de Singapura; o evento é bem interessante, e merece ser registrado:

Aos 18 anos, eu estava em Singapura sem um tostão e o *Singapour Straight Times* - que ainda existe - me ofereceu um emprego como repórter. Eu tinha uma *Rolleiflex*, mas sempre que havia alguma coisa para fotografar eu chegava tarde demais. Duas semanas depois, eles me demitiram, e passei um longo tempo sem dinheiro.⁶⁴⁸

Newton não apenas manteve uma genuína (e bem documentada) admiração pelo fotojornalismo, especialmente o trabalho dos *paparazzi*, como dizia que, ao decidir-se pela fotografia, ele queria mesmo era ser repórter – um dado importante, como veremos adiante. Contudo, como deixa claro o episódio de sua demissão em Singapura, para ele o tempo da fotografia era outro, ditado menos pela agilidade com que o evento deve ser registrado do que pela longa cogitação de uma imagem a ser produzida.

Em todo caso, mesmo depois da inquestionável notoriedade internacional alcançada através de seu trabalho como fotógrafo de moda, alguma coisa manteve o interesse de Newton ligado às fotografias publicadas diariamente na imprensa, as quais ele achava “inspiradoras”. Algumas vezes, “eu recorto essas fotografias e as mantenho comigo por muito tempo e olho para elas sem parar”⁶⁴⁹ O que, naturalmente, nos coloca uma questão importante: qual a natureza do interesse de Newton, um dos maiores fotógrafos do século XX, em imagens tão efêmeras e triviais quanto as que diariamente substituem-se umas às outras no interminável fluxo do noticiário?

A princípio, essa pergunta admite uma resposta simples. Seja através de campanhas publicitárias ou de editoriais de moda, a maior parte de seu trabalho circulou em publicações como *Marie Claire*, *Elle* e *Vogue* – revistas, aliás, que ele ajudou a transformar em verdadeiros impérios da imagem. No entanto, quando olhamos outra uma vez para o problema levantado pela pergunta, é possível qualificá-lo um pouco mais, isolando duas características, mais ou menos compartilhadas entre os *paparazzi* e os fotojornalistas, que ajudam a entender por quais caminhos ele saciava, através da fotografia, seu apetite pela imagem. Aproveitando as palavras do próprio Newton, chamei a primeira característica de “ousadia para apertar o botão”.

⁶⁴⁷ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

⁶⁴⁸ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁶⁴⁹ NEWTON, H. *World Without Men*. Munich: Schirmer Art Books, 1993, p. 24.

Admiro muito os repórteres de jornais. Na minha opinião, o jornalismo é um campo apaixonante para um fotógrafo. Estudei detidamente o trabalho dos paparazzi. Para mim, a fotografia deles é muito poderosa. Penso que transformaram a fotografia em numa coisa muito intelectual: principalmente os jovens ou os que estudam a fotografia, mas não ousam apertar o botão.⁶⁵⁰

Hesitação que sem dúvida não pode ser a de um fotojornalista, ou ele corre o risco de voltar para a redação de mãos vazias, isto é, sem o registro fotográfico do evento que ele foi escalado para cobrir. Ou seja, entre o risco de tirar uma foto ruim ou ficar sem foto alguma, a natureza do trabalho costuma prevalecer sobre quaisquer inibições. O fotojornalismo, como se sabe, documenta um episódio; o registro pode ser mais ou menos importante - algumas vezes até emblemático - e o documento pode ser produzido com maior ou menor grau de expressividade, como a célebre fotografia de Eddie Adams [Figura 23, p. 170] que incendiou os já inflamados protestos contra a Guerra do Vietnã. Mas, via de regra, nada disso modifica suficientemente o fato de que, nesse caso, a fotografia está ali apenas para dar o suporte da imagem ao evento - à descoberta ou à notícia -, transferindo-lhe a autoridade de seu poder referencial.

Uma imagem vale mais do que mil palavras, diz o ditado – e é difícil questioná-lo quando estamos diante de um documento fotojornalístico tão persuasivo quanto este da lavra de Adams. Atribuído ora à Confúcio, o grande pensador chinês, ora a campanhas publicitárias que circulavam nos Estados Unidos anos 1910⁶⁵¹, o fato é que o axioma, independentemente de sua origem, teve de esperar pela consolidação das sociedades de massa para conhecer toda a extensão de seu significado. Seja através de seus usos pela ciência⁶⁵², pela publicidade ou pela política, a imagem tornou-se, em detrimento da palavra, o grande indexador daquilo que é bom, verdadeiro ou desejável.

⁶⁵⁰ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁶⁵¹ TERRAR, D. *The myth and reality of “a picture is worth a thousand words?”*. Disponível em: <https://medium.com/@dt/the-myth-and-reality-of-a-picture-is-worth-a-thousand-words-a4ea985f8932>. Acesso em: 23 nov. 2021.

⁶⁵² Desenvolvemos algumas reflexões nesse sentido em: GREGGIO, T.; JORGE, M.A.C. “A histeria e o sexual como espetáculo: reflexões sobre psicanálise e fotografia a partir de Georges Didi-Huberman”. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 24(3), 685-703, set. 2021.

Figura 23 - Eddie Adams, *Saigon execution*, 1968



Fonte / **Copyright:** Associated Press / *Creative Commons*

Mas aqui há um detalhe importante. Se, na maior parte dos casos, um fotojornalista não tem muito o que fazer com sua câmera a não ser registrar este ou aquele evento, cujos determinantes são alheios a sua vontade de apertar o botão, o mesmo não pode ser dito sobre o trabalho de um *paparazzo*. Disfarçada no fluxo do noticiário, a fotografia dos *paparazzi* visa bem mais do que ao direito à informação, um dos fundamentos das democracias ocidentais; na verdade, ela alimenta o inescrupuloso apetite do público por algo que, reservado à alcova da intimidade alheia, não deveria ser visto.

Em linhas gerais, a fotografia dos *paparazzi* também é uma imagem para o olhar, e deve ser por isso que Newton tinha tanto interesse na matéria. A propósito, para ele a “série clandestina de fotografias coloridas de Jackie Onassis nua, na ilha de Skorprios”, foi provavelmente o “grande golpe fotográfico da década.”⁶⁵³ Afinal, dizia Newton, “todo fotógrafo é um voyeur, quer ele faça

⁶⁵³ NEWTON, H. *World Without Men*. Munich, op. cit., p. 30.

fotografia erótica ou qualquer outra, é sempre um voyeur. Passa-se a vida toda a olhar por um buraco de fechadura. Se um fotógrafo diz que não é um voyeur, é um idiota.”⁶⁵⁴

O que nos leva em direção à segunda característica, que chamei de “cálculo da imagem”, isto é, o fato de que a fotografia efetivamente obtida não é, digamos, produto do acaso. Um *paparazzo*, por exemplo, não apenas calcula cada detalhe da imagem a ser obtida como também - literalmente - cria a cena necessária à sua realização. O interesse de Newton pelo trabalho dos *paparazzi* era tão genuíno que, em 1970, ele foi ao epicentro do fenômeno, Roma, para conhecer de perto essa nova “espécie de fotógrafos de imprensa.”

Desde que eu assisti *La Dolce Vita* eu me interessei pelo fenômeno dos paparazzi, uma espécie de fotógrafos de imprensa totalmente nova. É por isso que agora estou em Roma. É apenas em Roma que alguém pode encontrá-los. (Mais tarde, é claro, a ideia de fotografia paparazzi se espalhou pelo mundo). Eu pedi à *Linea Italiana*, para quem estou trabalhando, para me colocar em contato com algumas dessas pessoas, pois eu quero contratar uma dúzia deles para posar com a minha modelo; e eu quero a coisa real. Então, um encontro foi combinado para que eu conhecesse o chefe no *Caffè Grecco*, que é o seu quartel-general.⁶⁵⁵

Portanto, Helmut Newton estava em Roma à serviço da *Linea Italiana*. Ele já havia decidido que construiria a *mise-en-scène* do ensaio a partir do olhar inescrupuloso com o qual os *paparazzi* geralmente acoossam suas vítimas. No entanto, como ele queria “*the real thing*”, e não apenas conhecer os aspectos formais de um gênero fotográfico vizinho ao seu, é fundamental extrair um pouco mais das lições que Newton tomou na capital italiana.

Às 5 da tarde eu estou no bar, tomando uma xícara de café com ele. Na frente dele, próximo à sua xícara de café, está um maço de cigarros. Ele diz pra mim: “Está vendo o homem do outro lado do bar? Ele é um alto funcionário do Serviço de Inteligência. Ele está enrolado em um grande escândalo político no momento; eu estou tentando fazer uma foto dele e acabei de conseguir”. O maço de cigarro continha uma pequena câmera e ele estava tirando fotos enquanto tomávamos café. Ele explicou pra mim que os paparazzi sempre trabalham em duplas. Eles irão esperar do lado de fora do restaurante onde eles sabem que uma certa celebridade está jantando, então, quando o homem sair, um dos fotógrafos criará a cena – talvez ele provoque o homem, empurre-o um pouco. A vítima ficará nervosa, e protegerá sua companhia, geralmente uma mulher glamorosa. O

⁶⁵⁴ NEWTON, H. *New Images*. Bolonha: Grafis, 1989, p. 15 apud MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., p. 166.

⁶⁵⁵ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 24.

paparazzo irá sair do caminho, deixando o campo claro para que seu parceiro tire as fotos rapidamente com um flash. Muito engenhoso e efetivo!⁶⁵⁶

Ora, não basta registrar a presença do alto funcionário envolvido em um grande escândalo político, do outro lado do Caffé Greco, sem que ele nada soubesse a respeito. Além do simples registro em imagem, é preciso envolver a vítima, criar uma cena para que a lente, vencendo o decoro de seu operador, subitamente apanhe o sujeito no momento em que ele que vê a si mesmo sendo visto. “*Very ingenious and effective*”, exclama Newton, como se reconhecesse ali uma virtude que também era sua.

Figura 24 - Helmut Newton, *Linea Italiana*, 1970



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

⁶⁵⁶ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 24; 30.

8.1 *Paparazzi*

Pois bem, a cena fotografada a partir desse episódio em Roma encontrou os olhos do mundo em 1970. Sem dúvida, o ensaio reproduz com o talento de um grande diretor o ambiente peculiar desse tipo de fotografia - o qual, aliás, Newton conheceu através do cinema, outra referência importante no conjunto de sua obra.⁶⁵⁷ Entretanto, se o recuperamos aqui, é porque esse episódio é exemplar quanto às duas características que identificamos na relação de Newton com sua fotografia, bem diferente do eterno compasso de espera em que ficam suspensos muitos fotógrafos.

O que o trabalho de um *paparazzo* deixa claro é que a recompensa pela espera (isto é, a obtenção da fotografia longamente cogitada) não é um derivado das virtudes da paciência; e é aqui que o cálculo da imagem e a ousadia requerida para obtê-la concorrem para o disparo do botão - uma ação teoricamente simples, sobretudo aos olhos de quem jamais se arriscou nesse ou em outro domínio da criação. Mas a verdade é que a espera pela imagem (ou por quaisquer produtos da criação) pode prolongar-se indefinidamente e jamais sair do papel (ou da imaginação) se, entre a imagem calculada e sua obtenção, o sujeito permanece retido no fluxo incontinente de suas objeções internas - sempre a um passo da voz da crítica, especialmente no caso daqueles fotógrafos que esperam pelo reconhecimento artístico de seu trabalho.

O fato é que, quanto à Newton, sua relação com a imagem era bem diferente da “constipação” que caracteriza a relação de tantos fotógrafos com seu ofício:

Com todo o questionamento intelectual sobre a fotografia que tem acontecido nos últimos anos, muitos fotógrafos hesitam tanto antes de tirar uma fotografia que eles parecem jamais disparar o obturador. Uma espécie de constipação foi estabelecida; vai chegar o dia, talvez, em que os únicos fotógrafos que restarão serão os da imprensa; os demais irão apenas filosofar.⁶⁵⁸

De sua parte, Newton permaneceu indiferente às expectativas da crítica, de cujos representantes esperava apenas que soletrassem seu nome corretamente⁶⁵⁹: “tudo o que posso dizer

⁶⁵⁷ “O cinema vai desempenhar um papel fundamental na obra de Newton, tanto que suas fotografias poderiam ser cenas de filmes”. ALVAREZ, J. *Helmut & June*, op. cit., p. 30.

⁶⁵⁸ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 24.

⁶⁵⁹ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

é que detenho o controle absoluto do meu trabalho. Chamo a isso driblar o sistema”⁶⁶⁰ E ele diz mais: “Não guardo o que faço no fundo das gavetas. Ao contrário, procuro mostrar para todo mundo e por toda a parte”⁶⁶¹ - um ímpeto mais do que suficiente para que Newton simplesmente apertasse o botão. O que é mais interessante, no entanto, é o fato de que essa vontade de “ser visto”, que ele colocava no nível de uma “fascinação”⁶⁶², trabalhava a favor de uma imagem longamente cogitada, efetivamente “calculada”, como diria Freud, “para provocar a participação de outros seres humanos, em quem podia animar e satisfazer as mesmas moções inconscientes de desejo.”⁶⁶³

Voltaremos a esse assunto adiante. Importa aqui sublinhar esse processo de “recriação visual” durante o qual “os fatos mais comuns se transformavam”, no trabalho de Newton, “em imagens estéticas.”⁶⁶⁴ E o processo era longo, detidamente calculado (insisto):

Todo o meu trabalho é previamente escrito, o que todos ignoram. Sempre carrego comigo uma caderneta a fim de registrar as fotografias que farei, em seus menores detalhes. Não desenho. Registro, então, sob forma de anotações, os objetos, a luz, os componentes da minha fotografia. Suor nas axilas, lábios inchados, beijo, ombro de homem, mão de mulher, concavidade do cotovelo, interação dos músculos, homens e mulheres nus meio torso, um homem.⁶⁶⁵

A “famosa caderneta⁶⁶⁶” de Newton, quase um livro de contabilidade, onde ele registrava, por escrito, “tudo o que pretendia inserir em suas novas fotos, utilizando um estilo telegráfico que ninguém além dele era capaz de decifrar, em páginas onde já constavam números de telefone, endereços de hotéis e locais de compromissos.” Essas anotações, conclui Lagerfeld, “eram o suporte de sua disciplina de trabalho.”⁶⁶⁷

E, entre a imagem calculada e seu resultado, o dia do ensaio, momento em que o fotógrafo costumava entrar em ebulição: “É a *mise-en-scène* que me interessa”⁶⁶⁸, dizia Newton. Para a

⁶⁶⁰ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

⁶⁶¹ Ibid. n.p.

⁶⁶² Ibid. n.p.

⁶⁶³ FREUD, S. (1925), “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

⁶⁶⁴ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

⁶⁶⁵ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁶⁶⁶ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

⁶⁶⁷ Ibid. n.p.

⁶⁶⁸ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

modelo Jenny Captain, trabalhar com ele era tão “impessoal” quanto um “*setting* de filmagem”; Franceline Prat, editora da *Vogue*, dizia que se alguma coisa precisasse ser modificada durante o ensaio, ela mesmo tinha de fazê-lo: “*with him, it was never with the hands. All in the head.*”⁶⁶⁹

Com o tempo, a fotografia de Newton tornou-se tão “perigosa”, passou a contaminar de forma “tão insidiosa e definitiva o imaginário de seus detratores”, que ele arrastou consigo uma verdadeira legião de críticos. “Tenho a impressão”, diz Karl Lagerfeld, “de que os antinewtonianos são cada vez menos numerosos. Julgar suas fotos vulgares ou pornográficas beira o ridículo.”⁶⁷⁰

Era o que se dizia antigamente dos impressionistas e, mais tarde, dos expressionistas. Hoje em dia, as obras de Manet, Renoir, Toulouse-Lautrec, Beckmann e Dix, tão depreciadas quando vistas pela primeira vez, acham-se expostas nos museus, e eu sei que Newton ocupará um lugar de honra num futuro museu ideal da fotografia.⁶⁷¹

Não deixa de ser irônico que justamente ele receba, hoje em dia, tanta atenção da crítica especializada. Se a fotografia de Newton sobreviveu é porque, no lugar de leituras e interpretações (em função das quais tantos artistas alienam seu trabalho às expectativas da crítica), sua busca era outra.

8.2 Entre imagens e palavras

“Não há nenhuma mensagem nas minhas fotos”, diz Helmut Newton, sem meias palavras, talvez em resposta ao que ele chamava de um excesso de intelectualismo⁶⁷² que fazia com que tantos fotógrafos, cada vez mais reféns das expectativas da crítica, simplesmente deixassem de fotografar. Minhas fotografias “são todas simples e não precisam de explicações. Se porventura parecem um pouco complicadas, basta um certo tempo para compreendê-las.”⁶⁷³

Ele disse essas palavras em uma conferência na Áustria, em 1984, mesmo ano em que publicou *World Without Men*, seu quinto livro, cujo título bastou para que ele tivesse de dar,

⁶⁶⁹ MENDES, L. D. *Helmut Newton: a shift in femininity portrayal in fashion photography*. (Dissertação de mestrado). Paris: Paris College of Art, 2019, p. 17.

⁶⁷⁰ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

⁶⁷¹ Ibid. n.p.

⁶⁷² NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 24

⁶⁷³ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

naquela altura, incontáveis explicações aos que diziam que sua fotografia não era mais do que misógina e sexista. Uma acusação, aliás, com a qual Newton teve de conviver durante boa parte de sua carreira.

Foi assim, por exemplo, em uma participação no programa *Apostrophes*, em 1979⁶⁷⁴. Como mulher, diz uma das convidadas do programa, “eu sinto que suas fotografias são muito misóginas ... muito desagradáveis! Muito desagradáveis!” “Eu adoro as mulheres”, respondeu Newton: “Não há nada que eu ame mais do que as mulheres.” “A maior parte dos homens misóginos diz isso”, insistiu a convidada:

- Eu não aceito isso como verdade. Há uma verdade objetiva: o mestre adora seu escravo; o carrasco adora sua vítima. Muitos homens misóginos dizem que adoram as mulheres, e eles mostram as mulheres em imagens humilhantes.
- Elas não são humilhantes.⁶⁷⁵

Curiosamente, a convidada que interpelou Newton em 1979 era a filósofa norte-americana Susan Sontag, uma das principais teóricas que o feminismo conheceu na segunda metade do século XX. Autora de *Sobre a fotografia*, uma referência incontornável sobre o assunto, Sontag tinha boas razões para ver na fotografia de Newton a reprodução de um olhar masculino, predador e voyeur, apontado para o corpo da mulher.⁶⁷⁶ Por sinal, o uso espontâneo da língua aproxima os vocabulários bélico e fotográfico de forma tão inequívoca (apontar, disparar) que Sontag chega a dizer que “a câmera é uma sublimação da arma”: verdade que Michael Powell leva ao pé da letra em *Peeping Tom* (1960), e que sem dúvida é importante no conjunto de uma reflexão que, já na escolha do título, procura afastar o conceito de sublimação das idealizações que se arrastam em boa parte da literatura sobre o tema.

Mas voltaremos a esse assunto mais adiante. Se recorremos aqui a esta ambivalência entre a ameaça que vem do cano de uma arma ou da lente de uma câmera é apenas para dar o primeiro passo nessa direção, suspendendo as camadas discursivas que, atribuindo à fotografia mil e uma mensagens e intenções, trabalham sempre no sentido de conciliá-la com o falante mundo dos

⁶⁷⁴ O trecho da entrevista ao qual nos referimos pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=JJ3TI_W0FK0.

⁶⁷⁵ O programa pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=JJ3TI_W0FK0.

⁶⁷⁶ Fizemos um longo comentário bibliográfico sobre esse assunto no Capítulo 2 (notas 146 e 147, página 58).

viventes. Não é de hoje que a “sociedade procura tornar a fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no olho de quem olha.”⁶⁷⁷

Conhecemos bem o conteúdo de muitos documentos coevos à invenção de Louis Daguerre, primeiro processo fotográfico a ser anunciado ao grande público. Naquela altura, observa Dauthendey, as pessoas

[...] não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todas a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos.⁶⁷⁸

Apesar de sua recente proliferação e banalização, o que sem dúvida concorreu para a diluição dos efeitos inquietantes da fotografia, ela não deixou de ser perigosa⁶⁷⁹, não perdeu, em absoluto, seu caráter predatório, perverso e cruel.⁶⁸⁰ Qualificações contundentes, sem dúvida, mas de forma alguma exageradas: ou ainda não faríamos, hoje como há 160 anos, uma pose, esse artifício por meio do qual fabricamos nosso corpo em outro tão logo uma objetiva nos ameaça com a desmedida do olhar. Enfim, “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter”⁶⁸¹, o que é muito evidente em um trabalho como *Heads*, de Philip-Lorca diCorcia [Figura 25, p. 178].

A série foi produzida no início dos anos 2000, na Times Square, em Nova Iorque, e reúne um conjunto de fotografias aparentemente iguais a tantas outras, exceto por um detalhe que logo salta aos olhos: os retratos de diCorcia apresentam uma carga expressiva, uma densidade subjetiva absolutamente incomum e ainda mais intrigante quando conhecemos as condições de sua produção. Se é verdade que “fotografar alguém é um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada”⁶⁸² como a que parece ser a nossa - podemos dizer que diCorcia comporta-se como um verdadeiro *sniper*. Ele se posicionou a alguns metros de suas

⁶⁷⁷ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 172.

⁶⁷⁸ BENJAMIN, W. (1931). “Pequena história da fotografia”, op. cit., p. 95.

⁶⁷⁹ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 48

⁶⁸⁰ SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., pp. 13-14.

⁶⁸¹ Ibid. p. 14.

⁶⁸² SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 15.

vítimas e, munido de uma 500mm, alvejou suas cabeças com um disparo certo, recolhendo junto com elas aquele semblante entreaberto, típico de quem caminha, distraído e absorto em seus pensamentos, em meio à multidão.

Figura 25 - Philip-Lorca diCorcia, *W, November 2004, #4*, 2004



Fonte: DESBENOIT, 2020, n.p.

O resultado que diCorcia obtém de sua emboscada é no mínimo expressivo, e tanto mais inquietante quanto maior o silêncio desse limiar em que uma fotografia, uma simples e banal fotografia, mais parece um sumidouro, pouco importando a familiaridade do objeto fotografado. Pelo menos é assim que eu entendo o raciocínio de Sontag, quando ela afirma que, “se fotos são mensagens, a mensagem é, a um só tempo, transparente e misteriosa.”⁶⁸³ Transparente, na medida de sua capacidade inicial, de atestar aquilo que representa; e misteriosa, pois, refém de “suas

⁶⁸³ SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 65.

pretensões de aquisição visual ilimitada”⁶⁸⁴, a fotografia é sempre “um segredo sobre um segredo”⁶⁸⁵, razão pela qual ela não demorou a encontrar o caminho da arte.⁶⁸⁶

Na verdade, essa dialética entre os méritos documentais (ou indiciais) e os atributos expressivos (e artísticos) da fotografia, sistematizada por André Rouillé em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*⁶⁸⁷, está presente não apenas na argumentação de Sontag, mas também em outros ensaios clássicos sobre o assunto⁶⁸⁸. Entretanto, acredito que a melhor maneira de compreender esse dualismo, essa verdadeira tensão antitética que faz vibrar as fibras (ou *pixels*) de uma fotografia, é através das categorias de *studium* e *punctum*, enunciadas por Barthes em seu clássico e imperecível *A câmara clara*, publicado em 1980.

Figura 26 - Koen Wessing, *Nicarágua: o exército em patrulha nas ruas*, 1979



Fonte / **Copyright:** Cortesia Nederlands Fotomuseum / Koen Wessing

⁶⁸⁴ SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 74.

⁶⁸⁵ Diane Arbus dizia que “uma foto é um segredo sobre um segredo”. Cf. SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 65.

⁶⁸⁶ Fizemos um longo comentário bibliográfico sobre esse assunto no Capítulo 2 (nota 115, página 51).

⁶⁸⁷ ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea: entre documento e arte contemporânea* São Paulo: Editora Senac, 2009.

⁶⁸⁸ Ver Capítulo 2 (nota 113, página 51).

8.3 O *punctum* é

Barthes folheava uma revista quando demorou um pouco mais em uma fotografia do repórter Koen Wessing [Figura 26, p. 179]. Na falta de uma palavra em francês que expressasse o que lhe ocorria ao apreciá-la, recorreu ao termo latino *studium*, que diz respeito ao senso geral de interesse que temos por livros, roupas, peças de teatro e demais objetos dos quais simplesmente gostamos ou não gostamos⁶⁸⁹, sem nenhuma “acuidade particular”⁶⁹⁰. É pelo *studium*, esse complexo mais ou menos organizado de unidades discursivas, “que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos”⁶⁹¹, o que fica muito claro no comentário que Barthes faz à margem da fotografia de Wessing:

[...] ele [o *studium*] tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade, em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios.⁶⁹²

A via aberta pelo *studium* geralmente faz com que eu, que apenas recebo a fotografia em meus olhos, converse com seu autor: reconheça suas “intenções” e entre em “harmonia com elas”, seja para a “aprová-las” ou “reprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo.”⁶⁹³ Sem dúvida, os elementos que conformam o *studium* de uma fotografia podem ser comoventes. Mas aqui há um detalhe importante: essa emoção, por mais genuína que seja, é sempre caudatária do que Barthes chama de “revezamento judicioso de uma cultura moral e política”⁶⁹⁴, geralmente a primeira camada de proteção que oferecemos frente o impacto de uma informação, visual ou não.

⁶⁸⁹ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 47-48.

⁶⁹⁰ Ibid. p. 45.

⁶⁹¹ Ibid. p. 46.

⁶⁹² Ibid. pp. 44-45.

⁶⁹³ Ibid. pp. 48.

⁶⁹⁴ Ibid. p. 44.

Ora, é justamente a esse aspecto que Helmut Newton não queria ver reduzida a sua fotografia. Ou melhor, talvez não a sua fotografia, uma entre milhares no inabarcável terreno da publicidade de moda, mas a busca visual que orientava a *mise-en-scène* que ele alvejava com seus disparos, como veremos adiante. Afinal, se é através desse campo, o *studium*, que uma fotografia ingressa na cultivada e distinta economia política dos discursos, é em função de outra coisa que ela insiste em viver em nossos olhos, que ela resiste à ação do tempo.

A essa outra coisa Barthes dá o nome de *punctum*, palavra latina cujo sentido, por sinal, é bem aparentado ao vocabulário psicanalítico com o qual estamos acostumados. Geralmente usada para designar “pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e lance de dados”⁶⁹⁵, o *punctum* é aquilo que, contrariando as unidades culturais de uma fotografia, me faz querer olhar de novo. “Dessa vez”, esclarece Barthes, “não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar.”⁶⁹⁶

É claro que, apesar de serem elementos descontínuos e heterogêneos⁶⁹⁷, *studium* e *punctum* podem conviver na superfície de uma mesma fotografia, e que, no limite, sua capacidade de pungir vai sempre depender dos olhos de quem vê. Mas não deixa de ser interessante observar que talvez esteja aí, na escansão do *studium* pelo *punctum*, a razão pela qual algumas fotografias - e objetos de arte, em geral - sobrevivem além do interesse de uma época.

A propósito, tudo isso nos remete ao fato de que as fotografias de Newton, que hoje parecem espécies nativas do ecossistema da arte que tanto as rechaçou, foram, em sua maioria, originalmente concebidas como mera publicidade de moda. E, se nosso leitor desconfia de um critério como esse, basta lembrar que o objetivo de Enrico Scrovegni, comitente de Giotto, era expiar os pecados do pai, um célebre agiota local, quando encomendou ao mestre florentino os afrescos da *Cappella degli Scrovegni* - construída junto à antiga arena romana de Pádua para uso familiar.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 46.

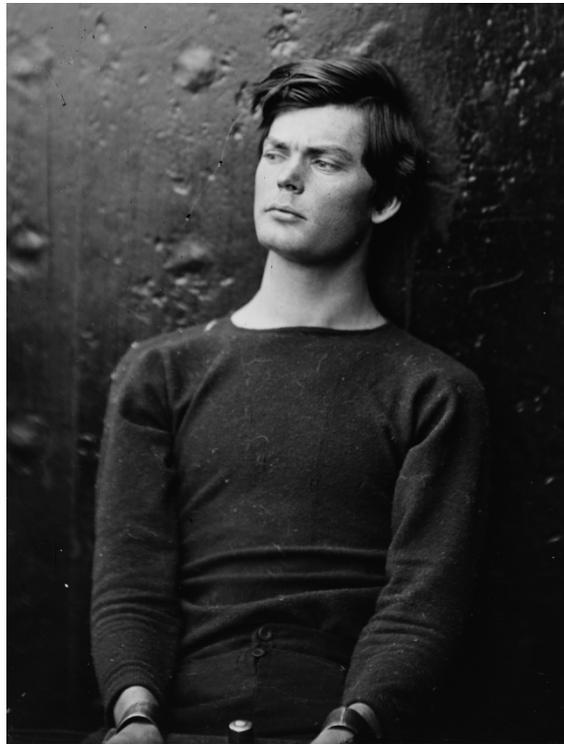
⁶⁹⁶ Ibid. p. 46.

⁶⁹⁷ Ibid. pp. 40-49.

⁶⁹⁸ LEONI, G.D. “Giotto e o valor histórico-estético do pré-renascimento”. *Revista de História*, [S. l.], v. 13, n. 28, pp. 289-313, 1956, p. 299. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/38157> Acesso em: 1 ago. 2022.

Voltaremos a essa questão mais adiante. Por enquanto, basta dizer há algo que se passa entre o que vemos e o que olhamos que não se encontra em histórias contadas, por mais amplo e sofisticado que seja o repertório cultural em questão, e menos ainda nos dados biográficos do sujeito por trás do ato que enforma o vazio a que a arte dá lugar. Isso que resiste à plena ciência da representação é outra maneira de entender o que Roland Barthes chamou de *punctum* da fotografia. E o exemplo que aparece nas páginas de *A Câmara Clara* é tão lapidar que dispensa mais delongas teóricas [Figura 27].

Figura 27 - Alexander Gardner, *Lewis Payne*, 1865



Fonte / **Copyright:** Biblioteca do Congresso dos EUA
/ *Creative Commons*

O sujeito da foto é Lewis Payne, preso pela tentativa de assassinato de W. H. Seward, secretário de Estado norte-americano entre 1861 e 1869. Seward era um dos alvos da conspiração que levou à morte de Abraham Lincoln, abatido por um disparo na cabeça enquanto assistia a uma peça de teatro, em 15 de abril de 1865. Guerra de Secessão, nacionalismo, escravidão: tudo isso está aí, disponível à leitura. Mas a história ao redor da imagem não esgota suas consequências. Mais do que documentar o sujeito condenado, a fotografia de Alexander Gardner registra Payne

em sua cela, à espera da execução. É isso que Barthes chamou de *punctum* da fotografia, algo que tem relação menos com a forma (e a informação) do que com a intensidade e com a própria experiência do Tempo: “Ele está morto e vai morrer.”⁶⁹⁹

“Ao me dar o passado absoluto da pose”, essa construção tão intrigante e que só existe diante do olhar do outro, “a fotografia me diz a morte no futuro.”⁷⁰⁰ O que me punge, me conturba, diz Barthes, é a certeza de “um futuro anterior cuja aposta é a morte”, mais do que evidente no retrato de Payne. No entanto, qualquer fotografia, “ainda que aparentemente a mais ligada ao mundo excitado dos vivos, vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda a generalidade”⁷⁰¹, com o peso do fato de que nossos dias estão contados.

A propósito, em sua “interrogação apaixonada”⁷⁰² a respeito da eternidade divina, Santo Agostinho chega a dizer que o tempo não tem outra dimensão além do presente, e que as experiências do passado e do futuro são meras desinências do instante: a espera (ou o presente do futuro, segundo o Bispo de Hipona) e a lembrança (o presente do passado). Essa equivalência, diz Jacques-Alain Miller, nos introduz de “supetão no paradoxo do agora”⁷⁰³, rasgando a linearidade sob a qual abrigamos nossa esperança ilusória de que o tempo não passará.

Mas ele passa. E não há linguagem - sino, ponteiro, calendário ou apito de fábrica - capaz de deter o curso de seus efeitos. “Mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos da atualidade” - e Barthes escrevia em 1979! -, o *punctum* costuma ser evidente em nossos álbuns de família, com suas imagens carregadas de um afeto sempre presente, que embaralham esperas e lembranças em mil e uma badaladas descontínuas. Além disso, o *punctum* também “pode ser lido abertamente na fotografia histórica”⁷⁰⁴, como no retrato de Gardner, e, naturalmente, não está restrito ao domínio do tempo.

Barthes também fala em intensidade. E, por certo, é difícil conceber algo mais intenso do que o sexo, cujo parentesco com a morte mais uma vez o uso espontâneo da língua não deixa esquecer. Os franceses falam em “pequena morte” (*petite mort*) quando se referem ao orgasmo, ao

⁶⁹⁹ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 143.

⁷⁰⁰ Ibid. p. 142.

⁷⁰¹ Ibid. p. 144.

⁷⁰² MILLER, J.-A. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2000, p. 65.

⁷⁰³ MILLER, J.-A. *A erótica do tempo*, op. cit., p. 62.

⁷⁰⁴ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 142.

passo que, na língua que falamos no Brasil, morrer costuma ser o verbo que designa uma vontade ou um sentimento maior do que a nossa capacidade de representá-lo: morrer de saudade, de amor, de desejo.

Seja como for, o *studium* é aquilo que eu vejo, aquilo que eu ganho; ele corresponde, em nosso argumento, ao que há de transparente em uma fotografia, segundo a descrição de Sontag. Já o *punctum* é isso que me punge, e que me faz, depois de ver alguma coisa, olhar mais de uma vez. E talvez a força de uma fotografia esteja no que resta da escansão de um pelo outro: quando ver é perder, tudo está aí, diria Georges Didi-Huberman.⁷⁰⁵ Portanto, “a partir do momento em há *punctum*, cria-se (advinha-se) um campo cego”⁷⁰⁶, cuja dinâmica é o que diferencia, por exemplo, as fotografias erótica e a pornográfica.

A pornografia representa, costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (um fetiche), incensado como um deus que não sai de seu nicho; para mim, não há *punctum* algum na imagem pornográfica; quando muito ela me diverte (e ainda: o tédio surge rapidamente). A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver.⁷⁰⁷

8.4 Ela está nua

É possível ver muitas coisas na fotografia de diCorcia escolhida para ilustrar a série *Heads* [Figura 25, p. 178], cuja inspiração na violência é tão expressiva que não poderíamos ignorá-la.⁷⁰⁸ De um lado, inspira-se em *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer (1928), um dos filmes mais importantes da história do cinema, quase todo conduzido por planos fechados, e que chegou a ser banido na Inglaterra em função de algumas cenas. De outro, na iconografia advinda da ação crua e simples do Baader-Meinhoff, grupo guerrilheiro alemão que, durante os anos 1970, foi alvo de uma cobertura midiática inédita à época.

⁷⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 34.

⁷⁰⁶ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 86.

⁷⁰⁷ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 88-89.

⁷⁰⁸ RUFINO, T. *Do forjado ao espontâneo: a pose no retrato contemporâneo*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018, p. 82.

No que interessa mais de perto ao campo da fotografia, a série ajuda a promover alguns debates técnicos e formais. Para Michael Kimmelman, o trabalho de luz empregado por diCorcia em *Heads* lança seus retratados em “uma súbita gravidade barroca”⁷⁰⁹, como se eles fossem elementos pictóricos, um resultado fotográfico que marcou época no documentarismo urbano ao qual o trabalho de diCorcia geralmente está associado. Do ponto de vista mais histórico ou sociológico, poderíamos ainda dizer, com Luc Sante, que o realismo que diCorcia obtém nesses retratos, “tão acentuados e melodramáticos”, nos encaminha à seguinte conclusão: “Esses rostos, planetas envoltos em suas próprias atmosferas impenetráveis, girando sem fim em torno de uma estrela sombria e distante, são os verdadeiros rostos de nosso tempo.”⁷¹⁰

“Girando sem fim em torno de uma estrela sombria e distante” é uma bela sentença, que encoraja a nossa reflexão a ir um pouco além dos já mapeados caminhos percorridos pelo *studium*. Além de todas as coisas adquiridas com uma fotografia, muitas das quais inventariadas em inúmeros tratados sociológicos e estéticos sobre o tema, à psicanálise importa mesmo são todas as outras que uma fotografia pode subtrair. Se no *punctum*, como diz Barthes, o referente está sempre alhures, eu arriscaria dizer que, na fotografia em tela, o *punctum* é: a moça está nua e não sabe disso!

Não a nudez do corpo, naturalmente, a mais que habitual imagem da “nua corporeidade”, mas aquilo que, da nudez, revela-se no rosto, a única parte do corpo que carregamos exposta por aí. Em seu belíssimo ensaio sobre o assunto, Agamben observa que o corpo humano, “singularmente desprovido de traços expressivos”⁷¹¹, conta sempre com o rosto para que, mesmo nas situações em que o corpo está mais exposto, ele possa mostrar-se por inteiro, isto é, revelar suas intenções. A propósito, essa coordenação (ou descoordenação) entre o rosto e o corpo, entre a intenção e o gesto, é um recurso amplamente explorado na fotografia de Newton, como dissemos anteriormente a respeito de *After Velásquez in my Apartment* [Figura 7, p. 65]. Mas aqui importa

⁷⁰⁹ KIMMELMAN, M. “Philip-Lorca diCorcia – Heads”. Nova Iorque: *New York Times online*, 2001 apud RUFINO, T. *Do forjado ao espontâneo*, op. cit., p. 95.

⁷¹⁰ Apud CAMPBELL, H. “Heads. Philip-Lorca diCorcia and the Paradox of Urban Portraiture”. In: PALMA, V. D. et al (Org.). *Intimate Metropolis. Urban Subjects in the Modern City*. Nova Iorque: Routledge, 2009, pp. 41-57, p. 42 apud RUFINO, T. *Do forjado ao espontâneo*, op. cit., p. 97.

⁷¹¹ AGAMBEN, G. *Nudez*, op. cit., p. 16.

destacar o rosto como o lugar que, nas representações clássicas da Queda do Homem, o “artista manifesta a dor, a vergonha e o espanto dos caídos.”⁷¹²

Sabe-se lá o que a moça da foto estava pensando, mas aí está seu rosto, alvejado no instante em que, protegida pelo anonimato da multidão, ela pode vagar com segurança, “girando sem fim em torno de uma estrela sombria e distante” que, mais do que qualquer atributo, particulariza-a como sujeito. De tal modo que, se por um revés viesse a público qualquer detalhe desse itinerário privado - talvez o mais íntimo de seus segredos! -, restar-lhe-ia apenas cobrir-se da mesma “vermelhidão incontrolável em que se atesta a vergonha da nudez.”⁷¹³ Afinal, como diz Freud em *O poeta e o fantasiar*, o adulto “se envergonha de suas fantasias e as esconde dos outros, as guarda como o que lhe é mais íntimo”, e, “em geral, prefere responder por seus delitos” do que deixá-las conhecer a luz do dia.⁷¹⁴

Voltaremos a esse assunto - e a esta fotografia de diCorcia- ao final de nosso trabalho. Por enquanto, basta dizer que não deve ser por acaso que chamamos de descarado aquele sujeito impertinente, despudorado e atrevido que, à semelhança dos *paparazzi* em cujo trabalho Newton via tantas virtudes, teima em saber o que se passa depois da alcova alheia.

8.5 A imagem e seu assoalho

Segredo sobre um segredo, a fotografia é, a um só tempo, transparente e misteriosa: outra maneira de dizer, convenhamos, que ela não começa e nem termina nas mensagens que faz circular. Ou seja, é evidente que, sendo a fotografia uma linguagem como qualquer outra, o mesmo vale para o trabalho de Helmut Newton. Aliás, a regra talvez se aplique duplamente para alguém como ele, uma vez que a moda, que vive nas propriedades estéticas de sua fotografia⁷¹⁵, é ela própria uma linguagem. Ou um sistema, como dizia Barthes⁷¹⁶. E, sempre que uma fotografia de moda circula, faz circular tantas mensagens quantas leituras são possíveis. Códigos estéticos, políticos,

⁷¹² AGAMBEN, G. *Nudez*, op. cit., p. 116.

⁷¹³ Ibid. p. 126.

⁷¹⁴ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 43.

⁷¹⁵ Desenvolvemos esse argumento no Capítulo 1.

⁷¹⁶ BARTHES, R. *El sistema de la moda*, op. cit.

culturais, econômicos: enfim, toda a vozeria (escrita, falada ou documentada em imagem) que faz da *polis* a cidade dos discursos - e da fotografia de moda um documento tão importante nesse supermercado do visível⁷¹⁷ em que se orienta a subjetividade de nossa época.⁷¹⁸

Portanto, há mensagens, e Newton as conhecia muito bem:

O mundo que eu fotografo é um mundo particular: trata-se sempre, ou quase sempre, do mesmo estilo de personagens; mulheres, sempre, e mulheres aparentemente ricas. Fotografo a alta burguesia porque a conheço bem. E quando me perguntam por que nunca mostro o outro lado da moeda, respondo que não o conheço direito, mas que há outros fotógrafos que fazem isso admiravelmente. Prefiro limitar-me ao que conheço. Se eu fotografasse manequins num ambiente miserável, seria completamente falso. Dizem que minhas fotos não têm nada a ver com a realidade. Isso não é verdade: tudo é baseado na realidade.⁷¹⁹

E é aqui que o assunto começa a ficar ainda mais interessante. Pois não foi a capacidade de dar a esta ou aquela mensagem o suporte da fotografia que fez de Newton um dos maiores fotógrafos do século XX. O trecho abaixo, recolhido junto a uma entrevista concedida por Newton em 1981, ajuda a entender um pouco melhor a relação tão singular que ele mantinha com a fotografia. Publicada na revista *Artistes*, a conversa também pode ser vista como um registro do encontro entre esses dois mundos curiosamente tão distantes entre si: o mundo da arte, representado aqui pelo crítico e historiador Bernard Lamarche-Vadel - que aliás formula a pergunta de maneira muito precisa, apesar do tom professoral que não convinha tanto ao entrevistado; e Newton, cuja resposta, curta, seletiva e direto ao ponto, denota a presença de um sujeito mais interessado em seu ofício do que em toda a pompa e circunstância que o acompanha.

Bernard Lamarche-Vadel: O senhor é um fotógrafo antiformalista. Sua posição ante as artes atuais sugere que a fotografia deve ser antes de tudo a singularidade de um olhar sobre um tema e não apenas sobre a forma na qual o tema se acha disposto.

Helmut Newton: Perfeito. O tema, eis a grande questão, eis o que me toca.⁷²⁰

À semelhança de Guy Bourdin e de Richard Avedon, dois dos maiores representantes da fotografia de moda, Newton também explorou inúmeros temas ao longo de seus quase 60 anos de

⁷¹⁷ SZENDY, P. *The supermarket of the visible*, op. cit.

⁷¹⁸ Desenvolvemos esse argumento no Capítulo 2.

⁷¹⁹ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁷²⁰ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

serviços prestados à moda. A começar pela desconcertante semelhança entre os manequins e as modelos (entre a beleza e a morte?⁷²¹), frequente em seus trabalhos: “Essa é uma confusão que me diverte e gosto de jogar com essa ambiguidade em minhas fotos”.⁷²² Ou a inquietante ambivalência produzida por mulheres vestidas de homem, ainda mais interessante do ponto de vista da psicanálise, que dá o tom de uma das séries mais emblemáticas que Newton já produziu [Figura 28, p. 189].

Eu tive essa ideia na cabeça por algum tempo; fotos de homens e mulheres juntos, com o detalhe de que os homens são mulheres vestidas como homens. Mas a ilusão precisa ser tão perfeita quanto possível, para tentar confundir o leitor. Essa ambiguidade homem-mulher sempre me fascinou, então eu submeti a ideia à Kargère, o diretor de arte da Vogue França, e ele gostou. Então, aqui estamos no porão da George V, os homens-mulheres estão maravilhosos, seus espartilhos tão apertados em seus elegantes ternos que eles mal podiam respirar, seus cabelos curtos com pomada e a única parte realmente feminina que era revelada eram suas belas mãos.⁷²³

Mais uma vez, no entanto, não foi o bom uso da técnica fotográfica aplicada à representação deste ou daquele tema que fez de Newton um mestre do erotismo moderno, como dizia Karl Lagerfeld.⁷²⁴ A série em questão é de 1979, uma época em que alguém como Francine Crescent, editora da *Vogue*, tinha de arriscar o próprio emprego para publicar o trabalho de Newton, já que “nenhuma outra revista de moda teria ousado fazê-lo.”⁷²⁵

Contudo, se ainda hoje - e cada vez mais⁷²⁶ - o trabalho de Newton desperta tanto interesse, é porque suas fotografias “sobreviveram às modas” - temas e mensagens – “por elas ilustradas”. Um destino bem diferente dos “*enfants terribles* dessa época”, fotógrafos de moda tão ‘ousados’ quanto Newton, cujos trabalhos, entretanto, confundindo-se uns com os outros, “perderam-se no anonimato.”⁷²⁷ Essa não é, de maneira alguma, a fortuna das imagens

⁷²¹ A relação entre a beleza e a morte é parcialmente desenvolvida ao longo do Capítulo 10.

⁷²² NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁷²³ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 128.

⁷²⁴ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”. In: NEWTON, H. *Helmut Newton*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, n.p.

⁷²⁵ Ibid. n.p.

⁷²⁶ Só no período em que esta tese foi produzida, foram lançados 3 livros sobre Newton, além do documentário *The bad and the Beautiful* (2020), de Gero Von Boehm, e das inúmeras exposições sobre o trabalho do fotógrafo. Cf. ALVAREZ, J. *Helmut & June*, op. cit.; ARDENNE, P. *Newton, le masculin photographique*, op. cit.; BAQUÉ, D. *Helmut Newton*, op. cit.

⁷²⁷ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

absolutamente inconfundíveis de Newton, depois de quem a fotografia de moda tornou-se “erótica” e - talvez por isso – “irresistivelmente magnética.”⁷²⁸

Figura 28 - Helmut Newton, *Woman into men (Yves Saint Laurent)*, 1979



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

⁷²⁸ GARRIGUES, M. “Helmut Newton’s iconic photos will be displayed in a must-see exhibition in Berlin”. Paris. *Vogue France*, 11 mar 2019. Disponível em: <https://www.vogue.fr/fashion-culture/article/helmut-newtons-iconic-photos-will-be-displayed-in-a-must-see-exhibition-in-berlin>. Acesso em: 27 nov 2021.

9 A FOTOGRAFIA DE NEWTON

Voltemos à abertura de nosso comentário sobre a dualidade da fotografia: seu caráter ambivalente e antitético, a respeito do qual o parentesco entre armas e câmeras forneceu as linhas gerais. Digressão longa e necessária, na medida em que permite suspender as camadas discursivas que envolvem uma fotografia para ali indicar seu assoalho, o *objeto a olhar*, cujos “efeitos”, diz Lacan, “se manifestam como exibição e voyeurismo.”⁷²⁹ E isso Helmut Newton fazia passar à fotografia melhor do que ninguém.

De todo modo, a pergunta que nos acompanha desde o início dessa reflexão permanece em aberto: o que fez com que com a fotografia de Newton, uma entre as milhares disponíveis nesse interminável mercado de imagens e de signos⁷³⁰ que é o universo da moda, encontrasse um lugar tão proeminente, singular e ilustre como o que o tempo lhe reservou?

A resposta, como era de se esperar, está menos do lado da arte e de seus representantes do que com o próprio Newton, apesar de sua reconhecida discrição quanto ao seu ofício - e à fotografia em geral. Aliás, esse é um detalhe interessante. No clássico livro de Sontag sobre a fotografia há uma seção intitulada “Evangelhos fotográficos.” Com base em exemplos extraídos da história, a autora sustenta que, pelo menos até aquele momento, “quase todo fotógrafo importante [...] redigiu manifestos e profissões de fé em que expõe a missão moral e estética da fotografia”, alimentando uma “atitude defensiva e exortatória” quanto ao “tipo de conhecimento que possuem” e ao “tipo de arte que praticam.”⁷³¹

Newton nunca respondeu muito desse lugar. Suas opiniões e comentários sobre seu trabalho, um hábito comum entre tantos artistas, resumem-se a algumas palestras e a poucas entrevistas; sem prejuízo, é claro, daquilo que me parece a principal fonte para o estudo de sua obra: a famosa caderneta, onde “todo seu trabalho” era “previamente escrito.”⁷³² Depois de dizer, em resposta à Bernard Lamarche-Vadel, que o tema era o elemento que o interessava em uma fotografia, Newton acrescenta um detalhe fundamental:

⁷²⁹ LACAN, J. (1965-1966). *O seminário, livro 13*, op. cit., p. 445.

⁷³⁰ EVANS, C. "A shop of images and signs". In: SHINKLE, E. (Org.). *Fashion as Photograph*, op. cit.

⁷³¹ SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 67.

⁷³² LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

Gosto e procuro reações. [...] Alguns temas me são necessários para descobrir novos efeitos fotográficos e sobretudo descobrir novas tensões visuais que a escolha desses temas me permite. Se afofo uma mulher num cenário e a disponho como um signo, se oponho a nudez à roupa, se peço um sutiã preto sob uma blusa clara, obtenho ou procuro novas relações de tensão que surpreendem à primeira vista, mas depois são aceitas.⁷³³

Pois bem: não o tema, e sim a tensão visual que o acompanha, pouco importando a mensagem que ele faz circular, suas leituras e interpretações, e menos ainda as expectativas da crítica, em função das quais tantos fotógrafos “não ousam apertar o botão.”⁷³⁴ Por sinal, Newton era, nesse sentido, quase um iconoclasta, o que representa bem mais do que um simples detalhe anedótico.

Sinto grande atração pelo mau gosto, muito mais estimulante do que o pretendo bom gosto, que não passa de uma padronização do olhar [...]. Não faço fotografia nem por mim, nem pela arte. Se o mundo da arte me rejeita, só posso dizer: Boa sorte para eles. Se procuro um verdadeiro ponto de vista, não vou começar por olhar o que a arte aceita para me conformar a isso.⁷³⁵

Uma maneira de compreender a busca de Newton por “novas tensões visuais” é através da ideia, mencionada por Lacan no Seminário 10, de que há imagens que são “de uma eroticopropedeutica”.⁷³⁶ Ele não cita exemplos, mas diz que não “seria difícil encontrar em nossa cultura uma porção de imagens como essa.”⁷³⁷; Lacan também não entra em detalhes, limitando-se a afirmar que são imagens de uma “erótica propriamente dita”, que tornam de “acesso fácil” o “jorro intermitente da força sexual.”⁷³⁸ A concepção quase materializável de que a força sexual se distribui por ondas descontínuas nos levou a acrescentar, à descrição de Lacan, o seguinte elemento: uma imagem é eroticopropedeutica na medida em que é capaz de manter a “tensão especular”⁷³⁹ de onde parte o rastilho de pólvora que faz com o que, “nos casos que caem em nossa

⁷³³ Idem. n.p.

⁷³⁴ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 24.

⁷³⁵ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁷³⁶ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 226.

⁷³⁷ Ibid. p. 226.

⁷³⁸ Ibid. p. 226.

⁷³⁹ Ibid. p. 295.

jurisdição, isto é, naqueles que geram uma neurose”, o sujeito sonhe “um pouco com a perversão.”⁷⁴⁰

Outra forma de entender o expediente por meio do qual Newton colocava temas e mensagens a serviço de sua busca por novas relações de tensão visual é através do estatuto que a imagem adquire na obra de Gilles Deleuze a partir de textos mais tardios, como *Francis Bacon: A lógica da sensação*⁷⁴¹, *Cinema 1*⁷⁴² e *Cinema 2*⁷⁴³. Aliás, o pensamento de Deleuze é muito valorizado por Lacan em “As vias da sublimação”, décima quarta lição do *Seminário 16*⁷⁴⁴, que tem sido, até aqui, nossa referência mais segura.

Em *O esgotado*, Deleuze diz que o que conta na imagem não é o “pobre conteúdo, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir⁷⁴⁵”. Fundamentalmente, segue o filósofo,

[...] a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna” ou pela força que ela mobiliza para fazer o vazio ou furar buracos, desfazer as ligações das palavras, secar o suor das vozes, para se liberar da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, tanto permanecendo no vazio, tanto tremendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um *processus*.⁷⁴⁶

É de fato promissor que, no momento em que se dedica ao que há de essencial na imagem, Deleuze aponte para sua tensão interna, assim como Lacan e o próprio Helmut Newton. Ele nunca quis “fazer arte”, e parece jamais ter se preocupado muito com o “sublime conteúdo” daquilo que realizava. Quando, ainda na adolescência, Newton se decidiu pela fotografia, ele queria ser repórter: interessava-lhe pura e simplesmente tirar fotografias, fazer imagens. E, a serviço da moda e sua indústria, encontrou pelo menos quatro elementos fundamentais para que, no curso de uma carreira de mais de meio século dedicado à criação fotográfica, ele pudesse saciar seu apetite pela imagem.

⁷⁴⁰ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 295.

⁷⁴¹ DELEUZE, G. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu negro, 2011.

⁷⁴² DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Cinema 1. Barcelona: Paidós, 1984.

⁷⁴³ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Cinema 2. Barcelona: Paidós, 1986.

⁷⁴⁴ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 211-ss.

⁷⁴⁵ BECKETT, S.; DELEUZE, G. *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: Les éditions du minuit, 1992, p. 76.

⁷⁴⁶ Idem. p. 72.

Em primeiro lugar, um ofício que “me permite viver do jeito que gosto”⁷⁴⁷, como ele dizia com uma franqueza exemplar, além de uma “disciplina” de trabalho e um “*definitive framework*”; ou seja, uma certa relação com a imagem bem diferente do eterno compasso de espera em que se encontram, de acordo com Newton, os “*fine art photographers*, que trabalham apenas para si mesmos, na esperança de uma bolsa [*grant*] ou de uma venda para um museu.”⁷⁴⁸ Ele encontrou ainda “os melhores modelos, cabeleireiros e maquiadores que o mundo tem a oferecer”⁷⁴⁹, um suporte imprescindível para quem sempre compreendeu a imagem como um processo a ser finalizado. E, principalmente, o costureiro, cujas “criações, as obras de arte”⁷⁵⁰, trabalham a favor da “ocultação do corpo que progride junto com a cultura humana”, mantendo desperta a curiosidade sexual” e sua aspiração de “completar o objeto sexual mediante o desnudamento das partes ocultas.”⁷⁵¹

E é desse lugar que Newton pôde fazer uma imagem tão fascinante quanto a que se produz do encontro entre o costureiro, solidário ao artista em sua vocação de vestir o mundo⁷⁵², e o fotógrafo, com sua capacidade de “desligar o corpo da imagem, isto é, sua imagem especular, a imagem do corpo, e de reduzi-la ao estado cedível, sob a forma de fotografias.”⁷⁵³

9.1 Os humores do sexo e os da época

Pois foi de um encontro como esse que surgiu a série de 1979 [Figura 28, p. 189], fotografada a partir do *Le Smoking*, de Yves Saint Laurent, peça de vestuário que simplesmente dividiu a história da moda em antes e depois de seu surgimento. Ela fez sua estreia na Alta Costura na coleção outono/inverno *Pop Art Collection*, de 1966 e, pelo menos até 2002, foi objeto de inúmeras releituras pela *Maison*. Depois de seu *début*, no entanto, Saint Laurent vendeu apenas um

⁷⁴⁷ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

⁷⁴⁸ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 174.

⁷⁴⁹ Idem. p. 174.

⁷⁵⁰ FREUD, S. (1925), “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

⁷⁵¹ Freud diz uma coisa ainda mais interessante na frase seguinte: “a curiosidade sexual pode ser desviada (sublimada) no âmbito da arte, se alguém pode deixar de lado seu interesse nos órgãos genitais para dirigi-lo à forma do corpo como um todo”. FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 142.

⁷⁵² LEMOINE-LUCCIONI, E. *La Robe*, op. cit., p. 85.

⁷⁵³ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 343.

exemplar da peça que seria adotada por algumas das mulheres mais emblemáticas da época, como Catherine Deneuve, Bianca Jagger, Lauren Bacall e Liza Minelli, e protagonizaria um evento que se tornou célebre no mundo da moda. Conta-se que Nan Kempner foi impedida de entrar no La Côte Basque, em Nova Iorque, porque estava usando um *Le Smoking*. Ela então despiu-se da calça, fez do blazer um vestido curto e finalmente foi admitida no restaurante.⁷⁵⁴

Figura 29 – J.-C. Sauer, *Catherine Deneuve Le Smoking Par YSL*, 1966



Fonte / Copyright: Creative Commons

É que ao olhar masculino, acostumado a reinar sobre o corpo das mulheres, convinha mais a pele que saias e vestidos deixam descoberta do que o confronto com uma peça de vestuário tão exclusiva do guarda-roupa masculino quanto o poder e o acesso ao mercado de bens que ela costuma representar. É essa a sedição que o *Le Smoking* de Saint Laurent ajudou, senão a desencadear, a materializar, em um contexto em que a revolução sexual ecoava em outras vozes que, espalhando-se pelas ruas de praticamente toda a Europa, se levantavam contra a instrumentalização do saber pelos aparelhos de poder.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ OLIVEIRA, M. M. A. “Yves Saint Laurent: Coleção Pop Art e a criação do Le Smoking para o outono inverno de 1996”. Curitiba. *Cadernos de Clio*, v. 11, no. 1, 2020, pp. 118-143, p. 136.

⁷⁵⁵ THIOLENT, M. “Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante”. São Paulo. *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, 10(2); 63-100, outubro de 1998.

Figura 30 - Helmut Newton, *Vogue France (Yves Saint Laurent)*, 1975



Fonte / Copyright: Cortesia Helmut Newton Foundation

Mas, antes de ganhar efetivamente os corpos das mulheres, Saint Laurent também teve de fazer sua criação descer às ruas. Em entrevista à Bernadine Morris, publicada no *New York Times* em 1968, o costureiro faz a seguinte declaração:

Eu primeiro criei o *le smoking* para a coleção de alta-costura [...], mas ninguém comprou. Então, eu o trouxe para o *ready-to-wear* e foi um grande sucesso. Foi uma boa experiência para mim. Vi que o espírito de quem compra no *ready-to-wear* está mais adaptado à vida de hoje, mais receptivo às mudanças.⁷⁵⁶

Em 1975, a *Vogue Paris* publicou um ensaio que, segundo consta, foi o primeiro a levar as modelos para a rua.⁷⁵⁷ Trata-se da “série de fotografias preto e branco” de Helmut Newton depois da qual o *Le Smoking* tornou-se, finalmente, icônico, transformando-o em “uma das peças mais importantes e influentes do século XX.”⁷⁵⁸ O mero contraste entre a fotografia de Newton e um registro fotojornalístico da época do lançamento é suficiente para entender o porquê [figuras 30 e 29, pp. 195 e 194 respectivamente].

Aliás, o *Le Smoking* passou a viver de forma tão definitiva no trabalho de Newton que, em 2008, uma equipe da BBC tentou repetir o feito, reproduzindo as mesmas condições em que o ensaio foi produzido, na Rua Aubriot, em frente ao apartamento do fotógrafo em Paris.⁷⁵⁹ Mais de 30 anos de progressos técnicos separam as duas fotografias. E o rematado insucesso da equipe em reeditar a energia que se distribui sob a superfície da original também ajuda a entender por que Saint Laurent teve de esperar pelo olhar de Newton para que sua criação conhecesse tudo aquilo que o costureiro certamente calculou enquanto rascunhava seus croquis.

O que fica ainda mais claro quando voltamos à série de 1979 [Figura 28, p. 189], também publicada na *Vogue Paris*, a cujos bastidores temos acesso através das anotações do próprio Newton. Elas revelam que, de certa forma, fotógrafo e costureiro tinham mais ou menos a mesma ideia das reações que um traje como o *Le Smoking* poderia precipitar quando em contato com o

⁷⁵⁶ MORRIS, B. “Saint Laurent has a new name for Madison Ave. – Rive Gauche”. Nova Iorque. *The New York Times*, 16 set de 1968 apud OLIVEIRA, M. M. A. Yves Saint Laurent: Coleção Pop Art e a criação do Le Smoking para o outono inverno de 1996, op. cit., p. 135.

⁷⁵⁷ SOUSA, S. N. P. P. *O viajante imóvel: estudo sobre a vida e a obra de Yves Saint Laurent*. (Relatório de Estágio no Museu Nacional do Traje Segundo ciclo em História da Arte Portuguesa). Porto: Universidade do Porto, 2010, p. 79.

⁷⁵⁸ FOGG, M. *Tudo sobre moda*. São Paulo: Sextante, 2013, p. 385.

⁷⁵⁹ O programa pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=m2iyIS7lfeY>

corpo da mulher. “Já faz 35 anos que eu não cesso de dar voltas em torno do corpo da mulher para captar seu mistério”⁷⁶⁰, dizia Saint Laurent, cuja inspiração para a peça surgiu depois que ele ficou “profundamente impressionado com uma fotografia de Marlene Dietrich vestindo roupas masculinas.” Uma mulher que se veste com trajes masculinos, pensou o costureiro, quer seja “um *smoking*, um blazer ou um uniforme da marinha”, deve ser “terrivelmente feminina para usar uma roupa que não lhe é destinada. Ele deve ser bela [*jolie*] e refinada até nos mínimos detalhes.”⁷⁶¹

Ora, foi justamente a energia dessa luta entre os humores do sexo e os da época que, dissipando-se pela sessão de fotos, o engenho de Newton tratou de levar ao filme fotográfico.

Eu me diverti tirando as fotografias, mas o prazer não foi compartilhado. À medida que o ensaio progredia, através do segundo dia, as garotas começaram a ficar mais e mais deprimidas, elas estavam odiando os papéis em que estavam atuando. Ao final do segundo dia, elas disseram: Hoje nós vamos colocar nossos melhores vestidos e uma tonelada de maquiagem e sair para dançar com os rapazes.⁷⁶²

O resultado não poderia ser outro além de uma imagem que há muito já não se confunde com suas origens comerciais e publicitárias, instalando-se além dos temas e mensagens, leituras e interpretações que qualquer fotografia suscita, e que hoje é acolhida com precedência nas galerias e na recepção erudita da arte. Para Newton, tudo isso era secundário em sua busca por “novas tensões visuais”: e esse é o ponto mais importante, pois ele indica a verdadeira arquitetura pulsional de uma imagem que se diferencia das demais pela capacidade de distribuir o “jorro intermitente da força sexual”⁷⁶³ pela superfície de uma fotografia, de uma simples e banal fotografia.

9.2 O jogo com o outro

É claro que uma fotografia de moda como a de Newton é um trabalho feito a muitas mãos (cabeleireiros, produtores, maquiadores, modelos, etc.); todas elas, no entanto, a serviço de uma imagem singular, cujo cálculo prolongava-se indefinidamente na imaginação do fotógrafo, até que

⁷⁶⁰ SOUSA, S. N. P. P. *O viajante imóvel*: estudo sobre a vida e a obra de Yves Saint Laurent, op. cit., p. 74.

⁷⁶¹ Cf. OLIVEIRA, M. M. A. “Yves Saint Laurent: Coleção Pop Art e a criação do Le Smoking para o outono inverno de 1996”, op. cit., p. 133; SOUSA, S. N. P. P. *O viajante imóvel*: estudo sobre a vida e a obra de Yves Saint Laurent, op. cit., p. 104.

⁷⁶² NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 128.

⁷⁶³ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 226.

a situação, enfim, se apresentasse. “A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar”⁷⁶⁴, assevera Deleuze, e deve ser por isso que Newton “entrava em transe”⁷⁶⁵ durante os ensaios, marcados pela impessoalidade de um *setting* de filmagem, como se a imagem já estivesse pronta, restando apenas a tarefa de desobstruir seu curso natural em direção ao filme fotográfico.

Newton dirigia suas vítimas com determinadas palavras em alemão ou inglês; raramente falava em francês, embora tivesse morado na França mais tempo do que em qualquer outro lugar. Mas o francês era sem dúvida uma língua que não combinava com seu universo. Valia a pena ouvir a maneira como ele pronunciava as palavras alemãs *Arsch e Brust* para descrever as nádegas e os seios das modelos que estava fotografando. A língua francesa parecia subitamente muito frágil, e tínhamos a impressão de que as palavras descreviam uma coisa completamente diferente.⁷⁶⁶

Realmente, é bem provável que as palavras empregadas por Newton estivessem descrevendo uma coisa diversa da que Lagerfeld via com os próprios olhos. Como se sabe, o universo da moda se confunde com a história e a cultura da França, cujo idioma é quase de curso forçado em seus domínios. No entanto, apesar de ter vivido na França mais tempo do que em qualquer outro lugar, Newton privilegiava a língua materna para concluir, no dia do ensaio, a travessia entre a imagem calculada e seu produto artístico. Ora, no âmbito de uma pesquisa que busca compreender os destinos da pulsão escópica a partir de uma fotografia tão indiferenciável de suas raízes perversas, o comentário de Lagerfeld constitui um convite quase irrecusável para seguir adiante.

Mas isso seria assunto para outra pesquisa. No que interessa mais de perto ao nosso trabalho, não acredito que seja necessário buscar outra definição para a fotografia de Newton quando temos sobre a mesa o adjetivo empregado por Lacan. Uma fotografia eroticopropedeutica, isto é, de uma erótica propriamente dita, tão eletrizante quanto a imagem escolhida para concluir essa longa reflexão sobre os caminhos pelos dos quais Newton saciava, através da fotografia de moda, seu apetite pela imagem.

⁷⁶⁴ BECKETT, S.; DELEUZE, G. *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*, op. cit., p. 76.

⁷⁶⁵ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

⁷⁶⁶ LAGERFELD, K. “Nordfleisch”, op. cit., n.p.

E aqui, ao invés de simplesmente de sacar mais um item do portfólio do artista, vamos assumir o risco de pedir licença ao leitor para propor um breve exercício colaborativo. Desde o início da pesquisa que resultou nesse capítulo, um detalhe chamou nossa atenção - e justamente o detalhe, como o próprio Newton diz, “que todos ignoram”. Ao que tudo indica, ele era um sujeito econômico nas palavras, que vivia da e para a imagem; todo seu trabalho, no entanto, era previamente escrito em suas famosas cadernetas. O que, de imediato, precipitou a seguinte questão: seria então legítimo pensar, no contexto de uma criação artística que tanto se confunde com o erotismo, no contraste entre as propriedades metafóricas da palavra e a vocação metonímica da imagem?

Eu procurei incorporar essa ambivalência ao longo do texto que nos trouxe até aqui, localizando a fotografia entre seus polos discursivo e pulsional, para enfim demonstrar que, para Newton, temas, leituras e interpretações eram meios a serviço de um fim muito claro e resoluto: a obtenção de novas tensões visuais. Em todo caso, a questão permanece em aberto, até seja possível interrogar porque ao olho amiúde basta um par de traços para que ele veja nisso mil e uma situações eróticas.

A título introdutório, vamos pedir para que o leitor construa, com os recursos de sua própria imaginação, a fotografia que se forma a partir das linhas a seguir. Trata-se de uma passagem absolutamente fascinante e conclusiva, em que Newton registra, por escrito, os bastidores de um ensaio. Vamos chamá-la, por motivos que ficarão claros na conclusão do presente trabalho, de “o jogo de Newton com o outro”.

Nós estamos aqui nessa ilha vulcânica para fotografar um novo catálogo. O hotel é [...]. Na nossa primeira noite, enquanto entrávamos no restaurante, nós passamos por uma mesa com três pessoas, dois homens e uma mulher, que certamente não eram turistas. Durante o jantar, um dos homens não parava de olhar para a minha modelo. Ele estava obviamente interessado nela. Mais tarde, no bar, os três vieram e se sentaram conosco. Eles eram um diretor de cinema francês, um roteirista húngaro e sua esposa. Eles estavam preparando um filme que seria filmado na ilha. Os dias foram passando e o interesse do roteirista na minha modelo parecia aumentar. A sua esposa parecia não se importar, e eles encontraram uma maneira de ficar perto da gente sempre que possível. Como o trabalho estava me deixando com tédio, eu decidi entrar no jogo com eles. 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; o que eu não encontrava nas roupas que tínhamos para o ensaio, eu pegava emprestado de uma boutique próxima ao hotel. Suas saias foram ficando mais curtas e seus decotes mais reveladores. A excitação do roteirista aumentava e eu ficava cada vez mais interessado no meu experimento de moda: a atitude da modelo não mudava, ela permanecia tranquila, mas não desinteressada. 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, ela pode ser muito efetiva. Logo após o jantar eu fui me deitar. Na manhã seguinte, no aeródromo, nós estamos esperando pela modelo. Ela aparece 3 minutos antes da decolagem. Ela parecia absolutamente *drained*. Ela me disse que nunca teve uma noite de sexo como aquela: nem um segundo de descanso.⁷⁶⁷

9.3 Uma imagem e aquilo que nem mil palavras podem dizer

Nem um segundo de descanso! Sentença que mais parece a unidade de medida apropriada para determinar a equidistância entre a voragem do olhar e a roupa, com sua função primeira de obstruir - e assim indicar o objeto. Entediado, e ele deve ter ficado assim em muitos de seus trabalhos, Newton também não conseguiu descansar de seu apetite pela imagem. Ele resolveu endereçá-lo de outra forma, tão logo se deu conta da energia “prestes a explodir”⁷⁶⁸ que se agitava sob aquelas quatro máscaras.

A modelo, cada vez mais *daring* e *risqué*, impassível mas não desinteressada, não poderia estar menos do que irresistível; o roteirista húngaro comendo-a com os olhos, expressão que dispensa maiores esclarecimentos sobre o desencontro fundamental entre o objeto e a satisfação; sua esposa, que também comparece com o olhar, a observar tudo tranquila e cuidadosamente; e Newton, fascinado com o resultado de seu experimento.

Daí ao “entendimento na cama”⁷⁶⁹, segundo a expressão de Lacan. Ora, se a modelo comparece ao aeródromo absolutamente *drained* depois que o fotógrafo, feito um músico animando o baile, esticou as linhas daquele jogo até seu limite tensional, é porque esse entendimento está mais para uma corda que arrebenta do que para um nó que se ata. Talvez um desentendimento consentido, mais ou menos às claras, ali onde os sujeitos, entregues à própria ignorância, têm de trabalhar em dobro: não era ele, não era ela, mas era isso!

Não há nada de natural no sexo, nem mesmo durante o ato que conjumina a reprodução da espécie, ou ele não seria revestido por mil e uma embalagens amorosas ou simplesmente eróticas.⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ NEWTON, H. *World Without Men*, op. cit., p. 24.

⁷⁶⁸ BECKETT, S.; DELEUZE, G. *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*, op. cit., p. 76.

⁷⁶⁹ LACAN, J. (1971). *O Seminário, livro 18*, op. cit., p. 135.

⁷⁷⁰ Voltaremos a esse assunto no Capítulo 10.

E é justamente o olho, não por acaso a “grande forma de captura do desejo humano”⁷⁷¹, que se encarrega desse fardo.

Que ironia! Logo “o olho, o mais intelectual dos cinco sentidos, símbolo quase universal do conhecimento, emblema do processo mental da elucidação”⁷⁷², vai ser o fiel depositário desse impenetrável enigma que, recobrando a diferença entre os sexos, abre as portas para o baile de máscaras em que o sujeito alardeia seu desconhecimento sobre o desejo e o objeto que lhe causa.

É assim (a ironia) pelo menos desde a Queda do Homem, evento escopicamente estruturado e do qual a moda, diz Agamben, é “a herdeira profana.”⁷⁷³ De um lado, a árvore, “agradável ao paladar”, “atraente aos olhos” e “desejável para dela se obter discernimento”⁷⁷⁴; de outro, a lei do Criador, que retorna sob a forma de uma pergunta (onde está você?), perturbando uma ordem natural calculada para deixar de sê-lo, para enfim reduzir aqueles dois ao olhar. Nem um segundo de descanso, arriscaríamos dizer, salvo pela introdução de uma singela folha de figueira, protótipo da roupa, a fazer do “não” a condição de presença do objeto e da fruta nada mais do que um traço entre a Queda e o desejo de saber que a precipita.

Em outras palavras, o olho é “este índice anatômico que, no corpo humano, sela o destino biológico do indivíduo”, recordando (ou não deixando esquecer) “a verdade do corpo como sexo, corpo separado de uma unidade primeira.”⁷⁷⁵ Apenas uma maneira de lembrar, com as belíssimas palavras de Jean Clair, o que está em jogo na verdade que Freud, equilibrando-se entre a arte e a ciência, conquistou para o campo do saber⁷⁷⁶.

A psicanálise pode ser colocada ao lado dos inúmeros esforços empreendidos no sentido de domar o sexo pela razão, mas ela em nada se confunde com os usos, origens e consequências de tais enunciados sobre a matéria. Acumulando-se desde os primeiros séculos do cristianismo, esses discursos ganharam tração e variedade ao longo da história e, entre parâmetros morais e científicos,

⁷⁷¹ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 264.

⁷⁷² CLAIR, J. *Méduse*. Contribution à une anthropologie des arts du visuel. Paris: Gallimard, 1989, p. 26.

⁷⁷³ AGAMBEN, G. *Nudez*, op. cit., p. 116.

⁷⁷⁴ BÍBLIA. “Gênesis”. *Nova Versão Internacional*. Tradução de Luiz Sayão, 2011, Cap. 3, vers. 3. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/3>. Acesso em: 7 out 2021.

⁷⁷⁵ CLAIR, J. *Méduse*, op. cit., p. 26.

⁷⁷⁶ Sobre a relação entre psicanálise e ciência, ver: JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: O laboratório do analista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022, v. 4, pp. 255-318.

encontraram o esplendor de sua formalização no século de Freud.⁷⁷⁷ Sua multiplicação, no entanto, evidencia bem mais o espaço a ser preenchido do que as tentativas de fazê-lo, confirmando, pelo avesso, o que Lacan sustenta em pelo menos uma ocasião⁷⁷⁸: pouco ou nada sabemos sobre o sexo, exceto que é em torno dessa falta que o sujeito, dramatizando a angústia que a materializa, encontra, à sua maneira, a via do desejo.

É curioso, como observa Foucault, que essa “superprodução de saber social e cultural”⁷⁷⁹ sobre o sexo cumpra a função de velar o desconhecimento em seu esteio. O que é muito diferente do que se observa em algumas culturas orientais, e igualmente na Roma e na Grécia antigas, bem mais interessadas na pulsão sexual, como lembra Freud nos *Três Ensaio*s, do que nos méritos do objeto.

A diferença mais marcante entre a vida sexual da Antiguidade e a nossa decerto reside no fato de que os antigos punham a ênfase na própria pulsão, ao passo que nós a colocamos no seu objeto. Os antigos celebravam a pulsão e se dispunham a enobrecer com ela até mesmo um objeto inferior, enquanto nós menosprezamos a atividade pulsional em si e só permitimos que seja desculpada pelos méritos do objeto.⁷⁸⁰

É por isso que, nessas culturas, a vontade de saber sobre o sexo deu lugar a um saber-fazer com o sexual, alimentando, no correr do tempo, uma riquíssima tradição de arte erótica que apenas clandestinamente encontra lugar nas sociedades ocidentais.⁷⁸¹ Ora, a psicanálise é um saber-fazer não com o sexo, mas com a falta que o fundamenta, razão pela qual seu exercício, para escândalo e protestos epistemologicamente frívolos, se assemelha à organização em torno do vazio que dá o tom do fazer artístico.

O fato é que, no curso da história, a sexualidade tombou sob um silêncio paradoxalmente mantido por um verdadeiro palavrório sobre o assunto, que, um pouco como a pletora de serpentes

⁷⁷⁷ FOUCAULT, M. “Sexualidade e poder”. *Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012, v. 5, p. 60.

⁷⁷⁸ Cf. LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 216.

⁷⁷⁹ FOUCAULT, M. “Sexualidade e poder”, op. cit., p. 60.

⁷⁸⁰ FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., nota 14, p. 136.

⁷⁸¹ FOUCAULT, M. “Sexualidade e poder”, op. cit., p. 61.

sobre a cabeça da Medusa⁷⁸², reproduz a falta pelo excesso. Mas talvez isso não seja tão contraditório assim. Basta lembrar, com Lacan, que o chiste, o sonho e o ato falho - três eventos linguageiros desconcertantes - estão na origem da “exploração freudiana” sobre o que “se passa no inconsciente.”

Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai buscar o inconsciente. Ali, alguma coisa quer se realizar - algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo produzir-se, se apresenta como um achado.⁷⁸³

O chiste é um exemplo didático de como a linguagem, apesar de todo o poder encadeador da palavra, pode tapear a si mesma. Tropeço da língua, o chiste funciona como uma âncora, estabelecendo um limite de dentro para fora, ali onde o simples manejo da linguagem cria a ilusão de que ela é um fim em si mesmo. Ele provoca o riso, ou a gargalhada (e o que pode ser mais eloquente do que isso?), em função de seu conteúdo impróprio, quase sempre sexual ou escatológico, não deixando esquecer que, “por intermédio do inconsciente [...], tudo o que é da ordem da linguagem tem a ver com o sexo, mantém uma certa relação com o sexo.”⁷⁸⁴

Voltaremos ao “efeito prazeroso”⁷⁸⁵ provocado pelo chiste no último Capítulo desta tese. Por ora, gostaríamos apenas de salientar que o contraste é muito evidente - e profícuo para quem de fato tem interesse na aventura proposta pela episteme platônica, e seu objetivo imperecível (e talvez inatingível) de reduzir a “horizontalidade dos acontecimentos à verticalidade do conhecimento.”⁷⁸⁶ Se, em seu conjunto, a *Scientia Sexualis* quer dizer tudo sobre seu objeto, como quem se apressa para encerrar um assunto tão incômodo, Freud segue a direção inversa, deixando-se levar pela cadência com que o sujeito tropeça na própria fala.

⁷⁸² Cf. FREUD, S. (1920/1940). “La cabeza de medusa”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 18.

⁷⁸³ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 32.

⁷⁸⁴ LACAN, J. (1971). *O seminário, livro 18*, op. cit., p. 122.

⁷⁸⁵ LACAN, Jacques (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 112.

⁷⁸⁶ GARCIA-ROZA, L.A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 10.

“Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela”⁷⁸⁷, diz Lacan, que partiu do chiste para construir seu grafo do desejo⁷⁸⁸, operador teórico fundamental ao manejo da clínica psicanalítica. Afinal, é pela via do equívoco que Freud pôde, restituindo o domínio das palavras, colocá-las para trabalhar e, no limite, enunciar um novo saber sobre o sexo cujo valor discursivo⁷⁸⁹ o tempo encarregou-se de demonstrar.

9.4 Penoso resíduo da Terra

Monumento ético, estético, clínico e político feito de tudo aquilo que a pureza apodítica das ideias não costuma admitir em seu seio, a psicanálise foi erguida justamente ali, onde o homem se acredita protegido do “penoso resíduo da Terra”, na belíssima expressão que Freud tomou emprestado de Goethe para designar o fosso que se abriu entre o vivente e seu destino no dia em que ele “ergueu-se da Mãe Terra.”⁷⁹⁰ De acordo com Lacan,

[...] foi esse abismo aberto ao pensamento de que um pensamento se fizesse ouvir no abismo que provocou, desde o início, a resistência à análise. E não, como se costuma dizer, a promoção da sexualidade no homem. Esta é o objeto que mais predomina na literatura através dos séculos.⁷⁹¹

Ou seja, o escândalo foi Freud ter feito do sexo algo tão intelectual, rigorosamente lógico, elevando-o, por que não dizer, à dignidade da Razão.

Pois bem, a referência ao aforismo lacaniano, em torno do qual gira boa parte dos estudos dedicados à sublimação, não é por acaso. É curioso que a simples aproximação dos conceitos de sublimação e perversão em um texto que documenta a sinuosidade com que progride uma pesquisa psicanalítica sobre o olhar torne o assunto mais interessante - ou temerária a sua análise. Por outro

⁷⁸⁷ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 32.

⁷⁸⁸ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 243.

⁷⁸⁹ Cf. FOUCAULT, M. “O que é um autor?”. *Ditos e Escritos*. Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2015, v. 3.

⁷⁹⁰ FREUD, S. (1913). "Prólogo a la traducción al alemán de J. G. Bourke, Scatologic Rites of All Nations". *Obras completas: Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 12, p. 360.

⁷⁹¹ LACAN, J. (1957). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, op. cit., p. 527.

lado, ao longo do *Seminário 16*, é mesmo Lacan⁷⁹² quem faz aos analistas o convite para que perversos e artistas dividam a mesa em torno do “ponto de irradiação que nos permite questionar o que a função do desejo nos revela no campo visual”⁷⁹³, e sua inquietante capacidade estar a serviço da beleza e do horror: dupla vocação da pulsão escópica a que Lacan se dedica nesse que talvez tenha sido seu último esforço sistemático nesse sentido⁷⁹⁴ - e que nosso trabalho retoma a partir de uma arte tão imprópria como a de Helmut Newton.

Ao propor esse inusitado encontro, Lacan de certa forma antecipa algumas dificuldades teóricas, epistemológicas e ideológicas que se arrastam em boa parte da literatura psicanalítica sobre a sublimação. Em alguns trabalhos dedicados ao tema, tudo se passa como se, ao menos quando o homem se dedica a algo tão “elevado” e “sublime” quanto a arte, ele pudesse “emular os anjos mais aperfeiçoados da última cena de Fausto”⁷⁹⁵ - não sem o cuidado, às vezes artesanal, de elidir dessa ideia sua queixa, em cuja formulação Freud viu nada menos do que o “núcleo das funções sexuais”⁷⁹⁶:

Ainda temos um resíduo da Terra,
que é penoso de portar;
e ainda que fosse de asbesto,
não seria limpo e puro.⁷⁹⁷

A referência aqui é um pequeno texto de 1913, publicado como prefácio ao livro *Ritos Escatológicos de todas as nações*, de J.G. Bourke, que mereceu o melhor da atenção de Freud. De forma muito significativa, ele se dedica à “afinidade natural, estabelecida pela anatomia do corpo humano”, entre os “instintos excrementais e sexuais”, cujo divórcio, que só aparece no correr da infância, “permanece incompleto.”⁷⁹⁸

⁷⁹² Adiantamos esse assunto no texto que serve de introdução aos quatro Capítulos que compõem a Parte IV deste trabalho; máxime: p. 163.

⁷⁹³ J. Lacan (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 264.

⁷⁹⁴ Até onde nossa pesquisa pôde avançar, parece que o Seminário 16 é a última abordagem sistemática que Lacan faz a respeito do olhar em seu ensino.

⁷⁹⁵ FREUD, S. (1913). “Prólogo a la traducción al alemán de J. G. Bourke, *Scatologic Rites of All Nations*”, op. cit., p. 359.

⁷⁹⁶ Idem. p. 360.

⁷⁹⁷ Idem. p. 359.

⁷⁹⁸ Idem. pp. 360-361.

Contudo, há um detalhe que deixa o texto ainda mais interessante. Além de não recuar diante desse dilema, ali onde tantos outros se detiveram, Freud enfrenta um assunto tão impróprio através de uma exposição precisamente delimitada pela arte, que comparece por meio de Goethe, e da ciência, evocada por uma lembrança da época em que ele era aluno de Charcot.

O que principalmente me atraía, à parte das próprias conferências do grande homem, eram as demonstrações e preleções dadas por Brouardel. Ele nos costumava mostrar, de material *post-mortem* do necrotério, quanto havia que merecia ser reconhecido por médicos, mas que a ciência preferia fazer caso. Certa ocasião, ele estava discutindo as indicações que permitiam imaginar a categoria social, o caráter e a origem de um corpo não identificado, e ouvi-o dizer: *Les genoux sales sont le signe d'une fille honnête*. Utilizava os joelhos sujos de uma moça como prova de sua virtude.⁷⁹⁹

E o que chama a atenção de Freud é a ideia, que lhe ocorreu apenas posteriormente, de que a “limpeza corporal é muito mais prontamente associada ao vício do que à virtude”, e o fato de que a ciência parece “proibida de lidar com estes aspectos proscritos da vida humana, de maneira que quem quer que estude tais coisas é encarado como pouco menos impróprio do que alguém que realmente faz coisas impróprias.”⁸⁰⁰

É um pouco o que se passa com parte da literatura psicanalítica dedicada ao conjunto de problemas teóricos levantados pela sublimação - ou a criação artística, em sentido amplo. Ao admitir como única uma certa tradição historiográfica mais conservadora, que literalmente idealiza a obra de arte, esses trabalhos acabam por esmaecer o registro pulsional da montagem sublimatória, rejeitando este “inconveniente resíduo da Terra”, isto é, o que há de impróprio - e talvez fundamental - em seu âmago. Com efeito, algumas vezes essa escolha é tão eloquente que fica a dúvida se ela é o produto de uma tomada de posição ideológica (o que é bem mais perigoso), ou apenas o reflexo de uma dificuldade epistemológica, a fazer com que a ideia de sublimação muitas vezes se comporte como um antídoto contra essa contaminação da razão pelo sexo - que, como afirmamos acima, está no fundamento do próprio discurso psicanalítico.

⁷⁹⁹ FREUD, S. (1913). “Prólogo a la traducción al alemán de J. G. Bourke, Scatologic Rites of All Nations”, op. cit., p. 359.

⁸⁰⁰ Idem. p. 360.

9.5 Dilema da imagem

Em uma importante conferência apresentada em 2011, e publicada no Brasil como posfácio ao livro *A invenção da histeria*, Didi-Huberman endereça essas questões através de uma pergunta que, apesar de retórica (ou talvez por isso), vai direto ao ponto:

E se as obras de arte, inclusive as mais "sublimes", mais fizessem exteriorizar paradoxos do que sínteses? E se o olhar que Freud voltou para o sintoma histérico não nos dissesse mais sobre a arte do Renascimento [...] do que todas as "sínteses" humanistas e as "formas simbólicas" pelas quais o historiador e o esteta, ou mesmo o psicanalista, tantas vezes superpõem a impureza constitutiva das imagens à pureza apodítica das ideias?⁸⁰¹

De um lado, a imagem, forma privilegiada da contemplação; de outro, sua impureza constitutiva, difícil de acomodar às idealizações que geralmente cercam a criação artística. O que, por fim, nos faz pensar em uma formulação de Sontag cujas consequências ainda começamos a tatear: “Quando temos medo, atiramos, mas quando ficamos nostálgicos, tiramos fotos.”⁸⁰²

Sentimento comum entre os expatriados, acredito que a nostalgia pode ser definida como uma espécie de saudade idealizada, sem objeto específico, exceto a ameaça de que, apesar de todos os encontros, a vida sempre escapa entre os dedos. Estranha temporalidade, que talvez seja a mesma que interessa à psicanálise, que nos convida, como diz Betty Milan, a reconhecer o momento oportuno.⁸⁰³ Realmente, qualquer um pode confirmar, com um pequeno esforço de memória, que há momentos cujo valor só se mede quando alguém, represando o curso dos acontecimentos, se levanta e diz: isso merece uma foto!

Aliás, Barthes diz que a fúria tamponadora das imagens que o cinema dispõe em fluxo concorre para a domesticação⁸⁰⁴ do que há de perturbador na fotografia, seu caráter predatório e ameaçador, confirmado toda vez que, diante de uma objetiva, oferecemos o enquadramento de uma pose.⁸⁰⁵ Para Barthes, o mundo fílmico é semelhante ao mundo real, à medida em que é “sustentado

⁸⁰¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A invenção da histeria*, op. cit., pp. 398-399.

⁸⁰² SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 14.

⁸⁰³ MILAN, B. *Lacan, ainda*. Testemunho de uma análise. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. Edição Kindle, p. 9.

⁸⁰⁴ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 172.

⁸⁰⁵ O tema ao qual nos dedicamos no Capítulo 7.

pela presunção de que a experiência continuará constantemente a fluir.”⁸⁰⁶ Na fotografia, por outro lado, há “como que um ponto enigmático de inaturalidade, uma estase estranha, a própria essência de uma interrupção.”⁸⁰⁷ Portanto, ao contrário do cinema, que substitui o intervalo pelo encadeamento de cenas, a fotografia obstrui o tempo⁸⁰⁸, coloca-o em suspensão⁸⁰⁹, fazendo com que o sentido (que no cinema sempre conta com o próximo *frame*) só apareça sob a forma de interrogação.

Ora, a ideia de fúria tamponadora das imagens e de um saber que, colocado entre parênteses pela dúvida, obstrui o devir, nos conduz em direção a outro momento, absolutamente decisivo do ponto de vista da psicanálise, cujo destino, como ameaça ou nostalgia, se confunde com o olhar: a castração, na qual o desejo humano está irremediavelmente baseado.⁸¹⁰ Pois bem: impureza constitutiva da imagem é uma expressão tão bem acabada que, de fato, parece autoevidente. Mas o que poderíamos dizer em relação a esse verdadeiro dilema da imagem formulado por Didi-Huberman? No *Seminário 16*, ao longo de uma lição em que se dedica a esclarecer “como o campo da visão se insere no desejo”⁸¹¹, Lacan oferece elementos para abordar a questão.

Afinal, por que não haveria modo de admitir isso? Admitir que o que faz com que haja visão, contemplação, todas essas relações visuais que retêm o ser falante, que tudo isso só encontra realmente a sua inserção, só encontra sua raiz no próprio nível do que, por ser mancha nesse campo, pode servir para tamponar, para suprir o que se dá com a falta, com a falta perfeitamente articulada, e articulada como falta, ou seja, com aquilo que é o único termo graças ao qual o ser falante pode situar-se em relação ao que acontece com sua pertença sexual.⁸¹²

Em *A significação do falo*, um escrito de difícil acesso, o autor também aproxima os dois termos. Ele cita “a ameaça ou a nostalgia da falta-a-ter” para designar, creio eu, a maneira pela qual o significante fálico determina “as estruturas a que serão submetidas as relações entre os sexos”,

⁸⁰⁶ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p.134.

⁸⁰⁷ Idem. p. 136.

⁸⁰⁸ Idem. p. 135.

⁸⁰⁹ Idem. p. 101

⁸¹⁰ LACAN, J. (1964). *Seminário, livro 11*, op. cit., p. 118.

⁸¹¹ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 282.

⁸¹² Idem. p. 282.

incluindo aí o “limite” representado pelo “ato da copulação.”⁸¹³ Nem um segundo de descanso, dissemos anteriormente, para introduzir o fato de que a natureza não comparece nem no momento em que ela é mais esperada, deixando ao olhar a tarefa de tornar essa ignorância estrutural apropriada ao desejo.

Ameaça e nostalgia, pureza e impureza, tirar e atirar. Jogo de contrastes que, ao lado da dualidade entre o *studium* e o *punctum* - tão útil para demonstrar a força que uma fotografia pode ter -, também permite localizá-la entre as pastagens em que o olho costuma depositar o olhar, como se depõem as armas. “A história da fotografia”, diz Sontag

[...] é marcada por uma serie de controvérsias dualistas — como a da cópia direta contra a cópia modificada, ou a da fotografia pictórica contra a fotografia documental —, cada uma delas uma forma distinta do debate sobre a relação entre a fotografia e a arte: até que ponto pode a fotografia se aproximar da arte sem abrir mão de suas pretensões de aquisição visual ilimitada?⁸¹⁴

Ora, é justamente quando não abre mão de suas pretensões de aquisição visual ilimitada que a fotografia se aproxima da arte, e não o contrário. A propósito, não é também por essa via que um exibicionista pode ter sucesso nesse faustoso empreendimento de restituir o *objeto a* olhar ao campo do Outro⁸¹⁵, ali onde o neurótico, retido no caminho de ida, não faz mais do que organizar o seu menu?⁸¹⁶ Seja como for, essa promessa de aquisição visual ilimitada permite compreender o que da imagem interessa ao olhar, fazendo com que, em contraste com a bem acabada superfície de uma fotografia, o olho se desprenda das conversações (mensagens e interpretações) que a rodeiam para seguir adiante em sua órbita pulsional, cujas coordenadas Newton conhecia como poucos.

Se os “modelos visuais [...] dão o tom de nossa vida desejanter⁸¹⁷”, isso se deve menos ao poder representacional da imagem do que ao seu pendor de articular aquilo que o olho viu - mas

⁸¹³ LACAN, J. (1958). "A significação do falo". *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 701.

⁸¹⁴ SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 74.

⁸¹⁵ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 245; p. 284.

⁸¹⁶ “Mas o que é que o sujeito pede? Aí está toda a questão, pois o sujeito bem sabe que, quaisquer que sejam seus apetites, quaisquer que sejam as suas necessidades, nenhum encontrará satisfação ali, senão, no máximo, a de *organizar seu menu*”. LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 261, grifo nosso.

⁸¹⁷ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 276.

precisou esquecer. Uma imagem vale mais do que mil palavras, o que é inquestionável do ponto de vista de seu poder indexador da realidade, ou, como dizia Barthes, da capacidade que uma fotografia tem de autenticar aquilo que representa.⁸¹⁸ Mas a verdade, na qual Freud alicerçou seus achados clínicos, é que nem tudo se faz representar, pelo menos não com a mesma convicção que dá ao homem a ilusão de possuir o mundo ao simplesmente nomeá-lo.

No *Seminário 4*, em uma lição abrigada sob o título “As vias perversas do desejo”⁸¹⁹, Lacan oferece uma definição do estatuto da imagem que se aproxima da ideia de “energia captada, prestes a explodir” defendida por Deleuze. Além de todo seu valor clínico, ela permite demonstrar esse instante em que a fantasia torna o prazer apto ao desejo e, se a neurose é mesmo o negativo da perversão, justificar o interesse que um estudo sobre a fotografia de moda pode ter para a psicanálise.

Será outra coisa, o que encontramos no nível da perversão? Imaginem agora o que vocês sabem, por exemplo, sobre o fetiche, do qual lhe disseram que é explicável por esse mais-além nunca visto, e com razão: o pênis da mãe fálica. Verifica-se, na maioria das vezes depois de um breve esforço analítico, que isso está ligado para o sujeito, ao menos nas lembranças que ainda lhe são acessíveis, a uma situação precisa - a criança se detém na sua observação, pelo menos esta é a sua lembrança, na barra do vestido da mãe. Vão observar aqui um notável concurso com a estrutura daquilo a que se pode chamar de lembrança encobridora, isto é, o momento em que a cadeia de memória se interrompe. Ela se interrompe, com efeito, na barra do vestido, não acima do tornozelo, ali onde se encontra o sapato, e é por isso mesmo que esse último pode, ao menos em alguns casos particulares, mas exemplares, assumir a função de substituto daquilo que não é visto, mas que é articulado, formulado como sendo verdadeiramente para o sujeito o que a mãe possui, a saber, o falo, imaginário sem dúvida, mas essencial à sua fundação simbólica como mãe fálica. Com a fantasia, encontramos-nos diante de algo da mesma ordem, que fixa, reduz ao estado de instantaneidade, o fluxo da memória, detendo-o nesse ponto que se chama lembrança encobridora. Pensem na maneira como uma sequência cinematográfica que se desenvolvesse rapidamente fosse parar de repente num ponto, imobilizando todos os personagens. Essa instantaneidade é característica da redução da cena plena, significativa, articulada de sujeito a sujeito, ao que se imobiliza na fantasia, a qual fica carregada de todos os valores eróticos incluídos naquilo que ela exprimiu e de que ela é a testemunha e o suporte, o último suporte restante. Constatamos aqui como se forma o que se pode chamar o molde da perversão, a saber, a valorização da imagem. Trata-se da imagem na medida em que ela permanece a testemunha privilegiada de algo que no inconsciente deve ser articulado.⁸²⁰

⁸¹⁸ BARTHES, R. *A Câmara Clara*, op. cit., p. 128.

⁸¹⁹ A propósito, Lacan faz um longo comentário sobre o texto *Bate-se numa criança: Contribuição ao estudo da gênese das perversões sexuais*, em relação ao qual observa o seguinte detalhe: “Freud nos diz centrar seu estudo em seis casos, que são todos de neuroses obsessivas, quatro de mulheres e dois de homens”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 115.

⁸²⁰ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 121.

Eis a maneira como olhar se engaja, ou mesmo se confunde, nessa danação em que o sujeito pode, ao menos, desfrutar um pouco de seu desconhecimento sobre o desejo e o objeto que lhe causa. Essa é a matéria-prima com a qual a moda, “secularização mercantil da condição edênica”⁸²¹, produz os trilhões de dólares que ela faz circular todos os anos. Enfim, há na imagem coisas que nem mil palavras podem dizer, restando ao sujeito apenas repetir - como sintoma, criação ou montagem pulsional - a nostalgia que dá o tom de sua relação com o objeto.

Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, nem poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se o procura.⁸²²

Talvez seja arriscado levar a reflexão por esse caminho, mas é impossível ignorar o fato de que a moda também avança por retornos. Um “vir e tornar a vir”⁸²³, segundo a definição que Lacan dá para a nostalgia, por meio da qual, a cada nova estação ou lançamento, ela faz com que armários abarrotados de roupas pareçam vazios.

Seja como for, com sua busca por novas tensões visuais, Newton não apenas ajudou a renovar o ilimitado estoque de fotografias sem o qual a moda não faz girar sua engrenagem, como tornou-se, nas palavras de um dos maiores costureiros da história, um mestre do erotismo moderno. Entre imagens detidamente calculadas, a ousadia requerida para obtê-las e uma ditosa rebeldia contra o mundo da arte e suas expectativas inibitórias, ele fez de seu ofício um “caminho de volta”⁸²⁴, na belíssima - e talvez mais fecunda - definição que Freud ofereceu sobre a criação artística.

⁸²¹ AGAMBEN, G. *Nudez*, op. cit., p. 116.

⁸²² LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 13.

⁸²³ Idem. p. 328.

⁸²⁴ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

10 DR. PHANTASME

Em 1976, época em que Newton ainda lutava contra muitas resistências para ver seu trabalho publicado, a revista *Time* cunhou o termo pelo qual o fotógrafo ficaria para sempre conhecido: *The King of Kink*.⁸²⁵ *Kink* pode ser traduzido por “dobra” ou “torção” e, quando recebe o “y” (*kinky*), passa a significar não apenas “retorcido, enroscado, cheio de dobras” como também descreve tudo aquilo que é excitante por representar um desvio em relação à norma. Enquanto gíria, *kinky* pode designar preferências fetichistas, masoquistas, etc.; do mesmo modo, uma roupa também pode ser *kinky*, isto é, sexualmente provocante.

Portanto, *kink* é uma palavra que orbita o campo das perversões, mas não no sentido psicopatológico do termo, e ainda mantém uma certa abertura à dimensão estética, ou pelo menos formal, daquilo que designa. Ao contrário do mundo tradicional da arte, cujo valor não se mede pela quantidade de pessoas que decidem pintar um quadro depois de frequentar uma exposição, a moda, esse universo tão familiar e desconhecido, carece de uma estética que leve o sujeito a correr alguns riscos. Familiar, em função dos recursos identitários que oferece; o que, convenhamos, não é um privilégio da moda: afinal, o mundo da arte também pode ser uma grande feira de vaidades. E desconhecido, na medida em que a moda não apenas alimenta, mas se alimenta dos efeitos da pulsão que se manifestam sob a forma do fetichismo, do voyeurismo e do exibicionismo, cujas coordenadas Newton conhecia como poucos.

Realmente, o termo é bastante apropriado para descrever o trabalho de um dos maiores fotógrafos da história da moda, cuja indústria sempre dependeu do talento de artistas como ele para que suas promessas, semeadas no terreno comum entre a neurose e a perversão, encontrassem a forma de uma imagem. E, quanto a isso, a fotografia de Newton é, de fato, absolutamente singular. E é justamente porque sua fotografia é bastante *sui generis*, quase didática em sua capacidade de fazer da impureza constitutiva da imagem uma razão estética, que outras questões se colocam.

⁸²⁵ Cf. O'HAGAN, S. The King of Kink. *The Guardian*. Londres, 7 ago. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/aug/07/photography.art> Acesso em: 13 fev 2022; MOWER, S. “The King of Kink made naughty fashionable”. *The New York Times*. Nova Iorque, 21 set. 2003 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/09/21/style/the-king-of-kink-made-naughty-fashionable.html>. Acesso em: 21 jan 2022.

No texto que serviu de introdução à última Parte deste trabalho, sustentamos a hipótese de que a fruição de uma fotografia fascinante, atual e cheia de consequências como a de Newton pode ser explicada através da torção entre os termos da fórmula estética enunciada por Freud.⁸²⁶ O que, sem dúvida, representa um passo importante na construção de um quadro teórico que, seguindo de perto o raciocínio freudiano, acomode expressões artísticas que capturam o sujeito pela comoção de sua fantasia, sem, no entanto, poupá-lo dos riscos de tal aventura.

Mas isso ainda não é chegar ao último terço da questão. Ao longo do presente Capítulo, o objetivo é explorar um pouco mais esse argumento, para sondar o que se passa nas tais fontes mais ricas e profundas, e enfim discernir, entre Freud e Lacan, o que significa gozar com nossas fantasias, mas além da censura - e, portanto, com vergonha.

10.1 O desejo e sua forma

The King of Kink remete à relação entre os termos que os demais epítetos, como “romântico perverso” e *The bad and the Beautiful*, procuram qualificar. E, ainda de que forma oblíqua e acidental, ele conduz em direção a um outro movimento de torção que, de acordo com Lacan, reúne as dimensões do permitido e do proibido e, assim, dá forma “àquilo que sustenta o todo, isto é, a forma do desejo.”⁸²⁷ Mas, antes de passar adiante, é preciso fazer um verdadeiro exercício de decupagem desta importante explicação de Lacan sobre o que se passa no assoalho da fantasia inconsciente.

Há permitido porque há interdito, me dirão vocês, bem contentes de encontrar ali a oposição entre o A e o não-A, entre o branco e o preto. Sim, mas isso não basta, porque, longe de esgotar o campo, o permitido e o proibido, o que se trata de articular, de organizar, é como é verdade que um e outro se determinem, e muito estreitamente, deixando, ao mesmo tempo, um campo aberto que, não somente é excluído por eles, mas os faz reunir-se e, nesse movimento de torção, se se pode dizer, dá a sua forma, propriamente falando, àquilo que sustenta o todo, ou seja, a forma do desejo. Para dizer a verdade: que o desejo se institui em transgressão, cada um sente, cada um vê bem, cada um tem a experiência disso, o que não quer dizer, o que não pode sequer dizer que se trata, aí, apenas de uma

⁸²⁶ Maxime: pp. 160-165.

⁸²⁷ LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9: A identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003, 308.

questão de fronteira, de limite traçado. É para além da fronteira traçada que começa o desejo.⁸²⁸

Esse é o ponto de partida para que Silvia Lippi avance seu entendimento sobre o tipo de relação que se estabelece, através da fantasia inconsciente, entre as duas cenas edípicas que a constituem. “A primeira sequência”, e aqui seguimos de perto o raciocínio da autora, “concerne ao gozo e a segunda [à] sua interdição.”⁸²⁹ Ou seja, de um lado, “gozar da mãe (realizar o incesto, ser o falo)”; de outro, “confrontar-se com aquilo que o interdita (assassinar o pai, e então procurar ter o falo).”⁸³⁰ As duas sequências, conclui Lippi, estão em *décalage*, “uma vez que elas não estão realmente em contradição”, ao mesmo tempo em que mantêm entre si uma relação de “continuidade” e de “contiguidade.”⁸³¹

Pois bem: de que maneira compreender um conjunto de relações dessa natureza, que aparentemente reúne vetores tão excêntricos e contraditórios entre si? Como se sabe, a demonstração mais satisfatória desse problema é de ordem topológica.

As duas sequências mantêm-se unidas por uma torção, sustenta Lippi⁸³², endossando, à sua maneira, a conclusão à qual havia chegado Gérard Pommier.⁸³³ Basta imaginar (ou reproduzir) a incidência deste movimento sobre uma superfície qualquer para compreender por que, unidas através de uma rotação em torno do mesmo eixo, as duas sequências guardam entre si uma relação de contiguidade e de continuidade, sem que isso se reduza, no entanto, a uma identidade entre os termos.

Na verdade, a torção desempenha a função de limite entre os termos, mas de um limite, com o perdão da redundância, que se exerce justamente como torção. Dessa forma, é possível que as duas sequências, ainda que distribuídas na mesma superfície, sejam antinômicas; contudo, uma vez que são contínuas e contíguas entre si (efeito de superfície), a negação de uma, conquanto produza impressões sobre a outra, não suprime seus efeitos. Não se trata, pois, de uma oposição

⁸²⁸ Idem. pp. 307-308.

⁸²⁹ LIPPI, S. *Transgressions*: Bataille, Lacan. Ramonville Saint Agnes: Éditions Érès, 2008, p. 43.

⁸³⁰ LIPPI, S. *Transgressions*, op. cit., p. 43.

⁸³¹ Idem. p. 43.

⁸³² Idem. p. 43.

⁸³³ POMMIER, G. *Le dénouement d'une analyse*. Paris: Point Hors Ligne, 1987, p. 112 apud LIPPI, S. *Transgressions*, op. cit., p. 43.

formal entre os termos, e menos ainda da substituição de um pelo outro, e sim de uma contradição em *décalage*, como diz Lippi. A palavra *décalage* pode ser traduzida pelos substantivos deslocamento, atraso e desvio; todavia, se a mantive em francês, é porque nenhum deles parece dar conta desse movimento de torção que estrutura a fantasia e que, na verdade, responde pela relação fundamental entre o desejo e a lei que o institui. Tudo isso fica mais claro quando recorremos à categoria de transgressão.

10.2 Vaivém

Como bem observa Lippi, a ideia de “transgressão evoca imediatamente” não apenas os termos “desobediência, violação, contravenção, infração”, mas também a noção de liberdade; uma liberdade que, “paradoxalmente, depende da lei, do interdito.”⁸³⁴ De minha parte, eu diria que, se liberdade e transgressão caminham juntas no uso corriqueiro da língua, trata-se, efetivamente, de uma liberdade às expensas da lei, no que reside o fascínio que personagens ditos transgressores, de Joana d'Arc ao Marquês de Sade, costumam exercer sobre tantas gerações e camadas do público. Nesse sentido, entre os sinônimos de transgredir, encontramos palavras quase políticas, como desobedecer e resistir, além de termos mais ligados ao mundo das leis, como violar e desacatar. Na língua francesa não é muito diferente; transgressão responde basicamente pelo mesmo campo semântico, gravitando em torno de palavras como *infraction* (infração) e *désobéissance* (desobediência), até se encontrar, de maneira muito significativa, com os verbetes *entorse* (entorse, distorção) e *manquement* (falta, falha).⁸³⁵

O que faz pensar, ao menos no âmbito daquilo que chamamos de senso comum, que a transgressão designa uma vitória sobre a lei, isto é, sua negação pela força de uma vontade que, ignorando os limites ao redor, reconhece apenas a si própria; ou melhor, o triunfo da segunda sobre a primeira, como se ambas, a lei e a transgressão, estivessem sob a regência do princípio da impenetrabilidade da matéria, de modo que a presença de um termo implicaria, necessariamente, a ausência do outro.

⁸³⁴ LIPPI, S. *Transgressions*, op. cit., p. 17.

⁸³⁵ LE PETIT ROBERT. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (s.n.). *Transgression*. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/transgression> Acesso em 15 mar 2022.

Aliás, essa concepção positiva, assertiva e não dialética da transgressão está na raiz de alguns frutos colhidos em parte da literatura psicanalítica dedicada às perversões, caudatária de uma noção fenomenológica - e, no limite, adjetivante - da psicopatologia.

Ora, considerar que os sujeitos ditos perversos sejam transgressores, como costuma fazer o cinema, é fazer uso qualitativo de uma ideia da qual, no interesse da psicanálise, Lacan extrai consequências teóricas de primeira importância; é, no mínimo, uma maneira de simplificar a questão, deixando intocado o seu núcleo: “Que o desejo se institua em transgressão”, explica Lacan, “cada um sente, cada um vê bem, cada um tem a experiência disso, o que não quer dizer, o que não pode sequer dizer que se trata, aí, apenas de uma questão de fronteira, de limite traçado. É para além da fronteira traçada que começa o desejo.”⁸³⁶

Quando ampliamos o escopo da pesquisa linguística, é possível se aproximar desse núcleo. Ao consultarmos a origem latina da palavra, sua figuração torna-se, digamos, menos material e mais espacial. O verbo transgredir também designa o “ato de passar de uma parte à outra”⁸³⁷, como as duas margens de um rio, ou a transgressão dos Alpes, necessária para que alguém, saindo da Itália, chegue à França através do caminho entre os dois países que transpassa a Cordilheira (ao invés de conquistar o seu cume).

Finalmente, se empregada aos problemas dos quais se ocupa a Geologia, a ideia de transgressão começa a se aproximar do sentido que Lacan atribuía ao termo.

Em geologia a transgressão é um movimento do mar que transborda nas áreas continentais vizinhas. Um movimento que leva tudo com ele, ultrapassagem, excesso, aparente apagamento do limite (mas que o conserva, uma vez que o limite está sempre lá), como em uma praia: uma vez que uma passa por cima da outra, é difícil ver a fronteira entre o mar e a costa, ver onde uma começa ou onde o outro termina. Contudo, o mar que se espalha sobre a terra não apaga esse limite, que é apenas coberto pela água.⁸³⁸

Portanto, não se trata apenas do ato de passar de uma parte à outra, e sim do movimento de vaivém, contínuo e desconforme, entre aquilo que está além e o que está aquém do ponto que serve de limite. É a partir desse núcleo temporal e espacial da palavra que a ideia de transgressão,

⁸³⁶ LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9*, op. cit., p. 308.

⁸³⁷ Cf. GAFFIOT, F. “Transgression”. *Dictionnaire Latin Français*, op. cit.

⁸³⁸ LIPPI, S. *Transgressions*, op. cit., p. 26.

fundamental para Georges Bataille⁸³⁹, é imprescindível à compreensão da maneira pela qual lei e desejo se articulam.

A propósito, esse entendimento cinético do conceito também ajuda a esclarecer outro aspecto importante: que a arte contenha uma certa transgressão na visada do objeto ao seu alcance, isso não significa a possibilidade de cruzar o limite para então permanecer ali, depois da linha ultrapassada. Mesmo em um texto como *História do olho*, em que Bataille quer ir “além do gozo sexual” e da “perversão”, não é possível que o limite exista “fora do impulso que o procura e o nega”; o ilimitado, nesse caso, é apenas a “descoberta do impossível.”⁸⁴⁰ Ou seja, ainda que o sujeito, em sua fúria criacionista, avance contra os limites (da técnica, do discurso, do corpo), e disso recolha consequências inéditas, ele não faz mais do que trocá-los de lugar.

Outrossim, articulada nesses termos, a categoria de transgressão é fundamental para compreender o “fato de que a lei e o desejo recalcado são uma única e mesma coisa, o que é justamente o que Freud descobriu.”⁸⁴¹ Afinal, se a fantasia é o suporte do desejo⁸⁴², cuja forma, por sua vez, é resultado de um movimento de torção que articula proibido e permitido⁸⁴³, é porque a lei e o desejo também estão em continuidade e contiguidade. Logo, a negação de um termo pelo outro é, na verdade, a afirmação de ambos.

Esse é o núcleo da questão ao qual me referi anteriormente, e que constitui o centro de nosso interesse. É a partir dele que é possível sustentar a hipótese de uma estética que captura o sujeito através da comoção de sua fantasia, mas que não o exime de seus custos de produção. Nesse caso, em relação ao qual a fotografia de Newton é exemplar, o que interessa não é a dimensão transgressiva de uma imagem (no sentido corrente, mais adjetivante ou discursivo do termo), e sim a sua capacidade de tornar sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui: gozar com nossas fantasias, como diz Freud, mas além da censura - e, portanto, com vergonha.

⁸³⁹ Naturalmente, este não é um trabalho sobre a obra do filósofo; algumas de suas ideias, no entanto, serão fundamentais para situar a relação entre a lei e o desejo.

⁸⁴⁰ LIPPI, S. *Transgressions*, op. cit., p. 41.

⁸⁴¹ LACAN, J. (1963). “Kant com Sade”, op. cit., p. 794.

⁸⁴² JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan. A clínica da fantasia*, op. cit., p. 78.

⁸⁴³ LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9*, op. cit., pp. 307-308.

King of Kink, ou simplesmente *Dr. Phantasme*, [Figura 8, p. 70], título de um dos livros de Newton⁸⁴⁴.

10.3 Uma imagem para a transgressão

Uma pequena passagem do caso Hans, também mencionada por Lippi⁸⁴⁵, ajudará a preencher a figura que se forma a partir dessas indicações mais abstratas.

Primeira coisa. Lembro a vocês que estamos na segunda-feira, dia seguinte ao domingo em que complicaram a visita à avó com um pequeno passeio ao Schönbrunn. O pequeno Hans conta ao pai essa fantasia: fazia, com este, uma transgressão. Não se podem dizer essas coisas de outra maneira, esta é a própria imagem da transgressão. Essa transgressão arquipura é designada por uma corda, sob a qual passam os dois. É a corda a propósito da qual, no jardim do Schönbrunn, Hans havia feito ao pai a seguinte pergunta: — Por que aquela corda está ali?—É para impedir que se pise na grama, diz o pai. - O que é que impede de se passar por baixo dela? - As crianças bem educadas, responde o pai, não passam por baixo das cordas, principalmente quando elas estão ali para indicar que não se deve ultrapassá-las. Hans não deixa de responder a isso por essa fantasia: — Mas fazem a transgressão juntos. É este juntos que é tão importante. E em seguida, eles vão dizer ao guarda: Aí está o que nós fizemos. E, hop, ele embarca todos dois [...]. A importância dessa fantasia não deixa dúvidas, se a compreendermos em seu contexto. Trata-se de passar ao regime do pai, e fazer algo que os envolva juntos, *zusammengepackt*, que os faça embarcar na mesma viagem. A questão do embarque fracassado pode assim se esclarecer, sob a condição de se tomar o esquema ao avesso, pois é da natureza mesma do significante apresentar as coisas de maneira estritamente operatória. É em torno do embarque que gira toda a questão: trata-se de saber se ele vai embarcar com seu pai. Ora, está fora de questão que ele embarque com o pai, já que é precisamente dessa função que o pai não pode se servir, pelo menos no sentido comum do termo embarcar. Todas as elaborações sucessivas do pequeno Hans lhe servem para se aproximar desse objetivo ao mesmo tempo desejado e impossível. É indicativo que isso seja iniciado na primeira fantasia que acabo de lhes explicar, e que se situa logo antes da consulta de Freud.⁸⁴⁶

Em suma, o pequeno Hans, de tão repetidos e variados apelos, não faz mais do que lançar uma corda que lhe permita “passar ao regime do pai.” Ora, Lacan certamente não teria se dedicado às demonstrações lógicas e topológicas do desejo se a questão se resolvesse em uma perspectiva dualista e unidimensional, isto é, se passar ao regime do pai significasse a pura e simples submissão do desejo à lei, como se ambos fossem autoexcluentes. A questão, naturalmente, exige um

⁸⁴⁴ NEWTON, H. *Helmut Newton's Illustrated, No 4: Dr. Phantasme*. Berlim: Schirmer Arts Books, 1995.

⁸⁴⁵ LIPPI, S. *Transgressions*, op. cit., p. 40.

⁸⁴⁶ LACAN, Jacques (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 332.

raciocínio um pouco mais complexo, que pode ser construído a partir de duas acepções complementares que a palavra regime tem. De um ponto de vista mais político, ela descreve o conjunto de regras que governa determinadas condutas ou situações; logo, um regime impõe limites, regula vontades e, naturalmente, pode ser ilegítimo, caso instituído por alguém desprovido da autoridade exigida. Já à luz da gramática da língua portuguesa, regência significa a relação, nominal ou verbal, de subordinação entre os termos linguísticos da qual depende a formação de uma sintaxe.

Nessa perspectiva, passar ao regime do pai é dar ao Outro um regimento, estatuir seus apetites, subordiná-lo a uma autoridade cuja legitimidade, por sua vez, emana do próprio campo sobre o qual ela deve fazer valer a soberania da lei.⁸⁴⁷ É a subordinação entre os termos, e não a exclusão de um pelo outro, que franqueia ao sujeito a possibilidade de fazer do “não” um nome com o qual ele poderá assumir o desejo que lhe é próprio. Afinal, como diz Lacan no *Seminário 9*, é de “um desejo original”, disforme e deformador, que o “nó pôde se formar para que fundem juntos a Lei, como limite, e o desejo, em sua forma.”⁸⁴⁸

O recurso ao testemunho que Hans passa de sua experiência é importante para estabelecer alguns parâmetros fundamentais para uma leitura estética da transgressão, efetivamente o objetivo deste capítulo. A análise da fobia de um menino de cinco anos é o único caso clínico de Freud que recebeu, da parte de Lacan, um comentário no qual a ideia de transgressão intervém de maneira explícita; mais do que isso, ele diz que a fantasia de Hans, reproduzida acima, representa a própria imagem da transgressão. Que a criança precise do pai para transgredir é o elemento indispensável para compreender a possibilidade de que o sujeito, ao invés de passar ao regime em questão, deponha seu representante, e torne-se, ele mesmo, uma versão do pai. É por isso que a fobia, como esclarece Lacan, é a “placa giratória [que] gira mais do que comumente para as duas grandes ordens da neurose, a histeria e a neurose obsessiva, e também realiza a junção com a estrutura da perversão.”⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ Cf. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 362-421; LACAN, J. (1957-58) *O Seminário, livro 5*, op. cit., pp. 149-220; LACAN, J. (1955-1956). *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

⁸⁴⁸ LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9*, op. cit., p. 308.

⁸⁴⁹ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 298.

Por outro lado, também para o pequeno Hans, que aos olhos de Lacan representa uma espécie de antítese da perversão⁸⁵⁰, o desejo se exerce sob a sombra da transgressão na qual ele se institui: quer ele assuma a forma de uma “sutura sintomática”⁸⁵¹, quer ele se torne afeito ao vazio “de uma abertura sublimatória.”⁸⁵² Afinal, Herbert Graf, de tantos e tão dramáticos apelos ao pai, “ex-aluno de Johannes Brahms e crítico musical influente em Viena”, vai ser tornar o “primeiro diretor de ópera”⁸⁵³, o que não deixa de ser uma forma de embarcar com o pai “na mesma viagem.”⁸⁵⁴

Em 1922, depois de descobrir o “texto de seu caso clínico no escritório de seu pai”⁸⁵⁵, Herbert Graf vai ao encontro de Freud, ocasião em que não hesita em apresentar-se como o pequeno Hans.⁸⁵⁶ Na mesma época, ele defende sua tese *Wagner comme metteur en scène* e, dali em diante, desenvolve uma carreira brilhante no ofício que ele mesmo inventou⁸⁵⁷: diretor de ópera é o sujeito que, por meio de suas escolhas estéticas (luz, decoração, vestuário, movimentos no palco, etc.), terá de interpretar o *libretto* e dar a ele a forma do espetáculo que será apresentado; o que, no caso do pequeno Hans, não deixa de ser uma maneira de “transformar a cena da resolução da fobia em uma *mise en scène* da voz.”⁸⁵⁸ No artigo que dedica a essa questão, o objetivo de Vivès não é “projetar sobre as leituras freudiana e lacaniana do caso do pequeno Hans o seu tornar-se artista”⁸⁵⁹,

⁸⁵⁰ Ver, a esse respeito, o comentário que fizemos sobre o caso no Capítulo 5.

⁸⁵¹ VIVÈS, J.-M. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconsciente et ses musiques”. *Insistance*, 2011/2 n° 6, pp. 41-58, p. 57. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-2-page-41.htm> Acesso em: 21 abr 2022.

⁸⁵² Idem. p. 57.

⁸⁵³ VIVÈS, J.-M. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconsciente et ses musiques”, op. cit., p. 41.

⁸⁵⁴ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 332.

⁸⁵⁵ VIVÈS, J.-M. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconsciente et ses musiques”, op. cit., p. 42.

⁸⁵⁶ Idem. p. 42.

⁸⁵⁷ Vivès apresenta um breve resumo da notável carreira de Herbert Graf como diretor de ópera; cf. VIVÈS, J.-M. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconsciente et ses musiques”, op. cit., p. 46-47.

⁸⁵⁸ VIVÈS, J.-M. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconsciente et ses musiques”, op. cit., p. 41.

⁸⁵⁹ Idem. p. 44.

e sim identificar de que maneira os “restos não analisados”⁸⁶⁰, observados pelo próprio Freud⁸⁶¹, se acomodam à prática artística que Herbert Graf assumiu como vocação.

Contudo, é preciso deixar claro que a ideia de transgressão não se encontra implicada na argumentação do psicanalista francês. Por outro lado, o encaminhamento estético que ele dá a problemas de natureza clínica é fundamental para demonstrar a centralidade deste campo para a pesquisa em psicanálise: Vivès não faz da estética um recurso analógico, meramente ilustrativo, e sim um terreno de construção teórica.

No *Seminário 9*, enquanto procura esgotar o problema do desejo por meio de suas demonstrações lógicas e topológicas, Lacan faz uma breve - porém importante - menção ao campo da estética.

Mas esse desejo, assim levado, retransportado numa distância, articulado assim - não além da linguagem, por causa da impotência dessa linguagem, mas estruturado como desejo por causa dessa mesma potência - é ele agora que se tem de reencontrar para que eu consiga fazer com que vocês concebam, apreendam, e há, na apreensão, na *Begriff*, alguma coisa de sensível, alguma coisa de uma estética transcendental que não deve ser aquela até aqui concebida, já que é justamente naquela até aqui concebida que o lugar do desejo, até o presente, se tem esquivado. Mas é o que explica a vocês minha tentativa, que espero tenha êxito, de levá-los pelos caminhos que são também os da estética, na medida em que eles tentam agarrar alguma coisa que nunca foi vista em todo seu relevo, em toda a sua fecundidade no nível das intuições, não tanto espaciais quanto topológicas [...].⁸⁶²

É a partir desse ponto que propomos reatar o fio indicado por Lacan no Seminário 16⁸⁶³, cuidadosamente enriquecido pela estética freudiana (com sua ênfase na fantasia inconsciente), para enfim encontrar um caminho em direção ao sujeito que interessa, isto é, o sujeito do desejo. Mas ele não se deixa facilmente apreender. É “preciso articular”, diz Lacan, “situar a que distância,

⁸⁶⁰ Idem. p. 44.

⁸⁶¹ Na abertura de seu artigo, Vivès lembra a nota de rodapé ao texto *Análise da fobia de um menino de cinco anos* na qual Freud faz a seguinte observação: “O pai chegou a observar que, simultaneamente a este recalque, sobreveio uma certa sublimação. Desde o início de seu estado de angústia, Hans mostrou o maior interesse pela música e desenvolveu seus dotes musicais hereditários”. Cf. VIVÈS, J.-M. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconscient et ses musiques”, op. cit., p. 44. A citação original, tal como aparece na obra de Freud, pode ser consultada em: FREUD, S. (1909), “Análisis de la fobia de un niño de cinco años”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 10, p. 111, nota 34.

⁸⁶² LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9*, op. cit., p. 306.

⁸⁶³ Ou seja, o convite que Lacan faz aos analistas para que perversos e artistas dividam a mesa em torno do *objeto a* olhar, assunto do qual nos ocupamos no texto que serve de introdução à Parte IV do presente trabalho (p. 163).

através de que truques, que não é de tela intermediária, mas de constituição, de determinação, podemos situar o desejo.”⁸⁶⁴

O que permite afunilar um pouco o curso de nossa exposição, reunindo, à luz da ideia de transgressão, alguns elementos desenvolvidos anteriormente. De um lado, o “privilégio do olhar em relação ao desejo”⁸⁶⁵, isto é, o fato de que os modelos visuais dão o tom de nossa vida desejanter⁸⁶⁶; de outro, a ênfase que Lacan coloca no movimento de torção que, articulando as dimensões do permitido e do proibido, dá forma ao desejo. Diante disso, não seria a estética um campo adequado para situá-lo, além da simples ilustração, verticalizando questões que, de outra maneira, podem ser indefinidamente lateralizadas?

10.4 Elementos para uma estética

A explicação de Freud para o mistério subjacente à satisfação estética é muito clara. E é realmente interessante observar como suas bases, erguidas sobre o material oriundo da fantasia inconsciente, se mantêm ao longo de um período que vai de 1905 a 1925, em textos como *Personagens psicopáticos no palco*, *O poeta e o fantasiar* e *Um estudo autobiográfico*. O primeiro deles, um artigo significativamente entregue aos cuidados de Max Graf, é particularmente interessante. Freud se interroga sobre as “condições do gozo comuns a muitas formas de criação literária”⁸⁶⁷, e não hesita em chamar de “satisfação masoquista” o mecanismo em ação em um drama heróico, capaz de acalmar “o ânimo de Prometeu dos homens” através de uma “satisfação momentânea.”⁸⁶⁸ Em linhas gerais, a experiência estética conduz a “um desafogar dos próprios afetos”; mas um alívio a dois termos, no mínimo ambíguo, que não elide no sujeito a natureza do afeto a ser desafogado. O “gozo daí resultante”, explica Freud,

⁸⁶⁴ LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9*, op. cit., p. 306.

⁸⁶⁵ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 84.

⁸⁶⁶ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 276.

⁸⁶⁷ FREUD, S. (1905). “Personagens psicopáticos no palco”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Edição Kindle, 2015, p. 35

⁸⁶⁸ Idem. p. 35

corresponde, por um lado, ao alívio por meio de uma abundante purgação, mas, por outro, corresponde à excitação sexual conjunta, a qual, se deve admitir, lucra como ganho secundário em todo despertar dos afetos e concede ao homem o sentimento tão desejado da mais alta tensão de seu estado psíquico.⁸⁶⁹

Mais interessante ainda é observar que, também em 1905, Freud antecipa a profunda relação entre a atividade do poeta (*Dichter*⁸⁷⁰), a brincadeira infantil e a fantasia inconsciente⁸⁷¹, escondida a sete chaves pelo neurótico⁸⁷². De acordo com ele, “o olhar participativo durante o espetáculo possibilita ao adulto o mesmo que a brincadeira possibilita à criança.”⁸⁷³ Essa ideia servirá de base para que, em 1908, ele sustente sua hipótese sobre o efeito poético⁸⁷⁴, desde a qual foi possível discernir os termos do que pode ser considerado uma verdadeira fórmula da fruição estética em Freud.

A depender da relação entre os termos, a arte pode produzir este efeito mais apolíneo, condensado no fato “de o poeta nos colocar na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha.”⁸⁷⁵ Uma “suave narcose”⁸⁷⁶, dirá Freud em *O mal-estar na cultura*: quase um apoio no qual o sujeito pode descansar um pouco do pesado fardo que carrega

⁸⁶⁹ Idem. p. 34.

⁸⁷⁰ Ver, no texto de introdução à Parte IV deste trabalho, o longo comentário sobre o alcance que a palavra *Dichter* tem no texto de Freud (p. 158).

⁸⁷¹ “Não esqueçam que o destaque, talvez estranho, às lembranças infantis na vida do poeta deriva, em última instância, da pressuposição de que a criação literária, como o sonho diurno, é uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis.” FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 49.

⁸⁷² “Os senhores devem perguntar como se conhece com tanta exatidão essas informações acerca do fantasiar das pessoas, se estas o encobrem com tanto mistério”, assinala Freud, antecipando, de certa forma, o conceito de transferência; através dos neuróticos, “que dos médicos de quem esperam o seu restabelecimento por meio do tratamento psíquico, também esperam que respondam por suas fantasias”. FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 44.

⁸⁷³ FREUD, S. (1905). “Personagens psicopáticos no palco”, op. cit., p. 34.

⁸⁷⁴ “Ainda não tocamos no outro problema que visa, com os meios do poeta, os efeitos afetivos em nós despertados por suas criações. Gostaria ainda de pelo menos indicar o caminho que, a partir de nossas explicações sobre as fantasias, nos leva aos problemas do efeito poético”. FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 49.

⁸⁷⁵ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 50.

⁸⁷⁶ “Aquele que é receptivo à influência da arte não sabe como avaliar suficientemente a importância dessa influência como fonte de prazer e como consolo para a vida. E, no entanto, a *suave narcose* à qual a arte nos transporta não faz mais do que produzir uma libertação passageira das necessidades da vida e não é forte o suficiente para fazer esquecer a miséria real”. FREUD, S. (1930). “O mal-estar na cultura”. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. Edição Kindle, p. 263, grifo nosso.

em sua intimidade mais profunda, sem o risco de ser arrastado para “um conflito aberto contra os poderes do recalque”⁸⁷⁷ que mantêm fechadas as cortinas de seu teatro privado.⁸⁷⁸

Contudo, quando observamos o que Freud estabelece no encerramento de *O poeta e o fantasiar*, e fazemos de suas considerações um ponto de partida⁸⁷⁹, é possível afirmar que esta mesma fórmula estética contém, nos termos que a compõem, os elementos necessários à compreensão do efeito provocado por um trabalho como o de Newton. Uma leitura lacaniana dos fundamentos sobre os quais Freud estabelece seu raciocínio permite sondar o que se passa nas fontes mais ricas e profundas, com as quais nasce o prazer estético, e enfim discernir o que significa gozar com a fantasia, mas além da censura - e, portanto, com vergonha.

10.5 Emboscada

Vejamos a questão pelo avesso. Considerar a fotografia de Newton transgressora - ou simplesmente vulgar, como fez sua crítica⁸⁸⁰ - é apenas uma maneira de confirmar, pela via do discurso, seu sucesso em obter uma imagem que, submetendo temas e mensagens à busca de novas tensões visuais, torna sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui. Afinal, se é possível sustentar, a partir de uma fotografia de moda como a sua, que uma imagem resulte da torção entre os termos da fórmula da fruição estética enunciada por Freud, isso só é possível à medida em que o trabalho estético se beneficie das tais fontes mais ricas e profundas em um nível em que elas se confundem com o movimento de articulação entre o proibido e o permitido que, segundo Lacan, dá forma ao desejo. O que interessa em Newton é uma certa dimensão da imagem, muito próxima daquilo que Lacan chama de “molde da perversão”⁸⁸¹, tal qual desenvolvemos no Capítulo 9. Em certa medida, sua fotografia tira proveito da própria torção da fantasia e, ao comovê-la nesses termos, promove o desejo desde um limite em que é impossível diferenciá-lo de seu avesso, da lei que o enforma.

⁸⁷⁷ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

⁸⁷⁸ Segundo a bela expressão empregada por Anna O. Cf. FREUD, S.; BREUER, J. (1893-95). “Estudios sobre la histeria”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 2, p. 47; p. 65.

⁸⁷⁹ Tratamos desse aspecto no texto de introdução à Parte IV deste trabalho (p. 166).

⁸⁸⁰ Ver Capítulos 8 e 9.

⁸⁸¹ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 121.

Alguém como Sade - e é inevitável que a “articulação do problema do desejo em sua perversidade intrínseca [não] nos leve ao divino marquês”⁸⁸² - não poderia tornar esse conflito mais franco, aberto e honesto. Em *A filosofia na alcova*, antes de tudo uma obra literária, um verdadeiro mostruário de sevícias inauditas e extraordinárias surge minuciosa e reiteradamente diante do leitor, que, de sua parte, encontra-se em condições de decidir se seguirá ou não adiante.⁸⁸³

É justamente neste particular que a fotografia de Newton, pressuposto de uma visada estética que compartilha com a perversão as coordenadas do desejo e um certo enquadramento da pulsão, afirma sua particularidade. O que não quer dizer, naturalmente, que a recepção de sua fotografia não seja acompanhada de um importante trabalho de censura - e sim que este trabalho está contido na própria fruição.

Por mais socialmente reprovável que seja o motivo da fotografia, o segredo de sua fruição não está aí, em primeiro plano, tornado evidente através da representação de um tema que, por força de circunstâncias discursivas, dê razão ao escândalo ou à resistência. Pois, se uma fotografia como a de Newton se comporta como um veículo para que o sujeito goze de suas fantasias, e permaneça ali até o limite da censura e da vergonha, ele não pode, naturalmente, recusar de imediato aquilo que vê. Ao contrário, é preciso mantê-lo preso à imagem e, de alguma forma, deturpar seu consentimento. É preciso que o meio empregado seja, digamos, elegante, suficientemente vistoso, de modo que o espectador, seguro de navegar em águas serenas, perca-se pelo caminho, deixe-se levar pelas correntes mais profundas de seu desejo, e a expedição afunde sob o peso da verdade em seu avesso.

Este é o sentido do movimento de torção do qual a fotografia de Newton é resultado: ele faz com que o sujeito, dividido entre a *prima seducción* e o prazer que emana das fontes mais ricas e profundas de seu psiquismo, seja incapaz de discernir qual dos termos conduz o seu olhar. O que não deixa de evocar a ironia mencionada anteriormente; logo o olho, o mais intelectual dos cinco sentidos, “emblema universal do processo mental de elucidação”⁸⁸⁴, de apreensão e controle sobre

⁸⁸² LACAN, Jacques (1957-58). O Seminário, livro 5, op. cit., p. 508.

⁸⁸³ Acredito ser por essa razão que Sade não interessa ao leitor comum, que simplesmente abandona a leitura. Ele só interessa a seus apologistas, e apenas entre eles que costuma causar escândalo. Bataille desenvolve alguma coisa nesse sentido em: BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 116-128.

⁸⁸⁴ CLAIR, J. *Méduse*, op. cit., p. 26.

o mundo sensível, vai ser o vetor dessa verdadeira abdicação em favor das irresistíveis e imprevisíveis sedições do desejo.

Enfim, uma fotografia que torna irresistível ao olhar aquilo que, de outra forma, seria insuportável aos olhos. Sem dúvida um conflito com os poderes do recalque⁸⁸⁵, como diz Freud, mas um conflito mais púnico, dissimulado pelo trabalho estético e, como veremos adiante, tornado ainda mais franco e aberto pelo efeito de surpresa.

Em todo caso, aqui reencontramos a questão central de seu trabalho artístico, depois do qual, reconhece a crítica, a fotografia de moda tornou-se definitivamente erótica⁸⁸⁶ e, por isso mesmo, magnética: por que então suas imagens deram lugar a tanta resistência em uma cultura, já naqueles idos, tão habituada às mais variadas representações do sexo e da nudez?

Certamente porque, mais do que erótica, sua fotografia é, na verdade, eroticopropedeutica. Sem dúvida porque, mais do que transgressiva, sua fotografia é capaz de tornar sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui.

Energia captada, prestes a explodir, a mesma da qual Newton se aproveita, no episódio entre a modelo, o roteirista e sua esposa, para levar adiante seu “jogo com o outro.” Um experimento sobre a eficácia da moda, segundo o fotógrafo, mas que mais se parece com um conto erótico.

10.6 O erotismo como exercício do limite

A produção de um estudo exaustivo sobre conceito de erotismo na obra de Bataille não está de modo algum entre as possibilidades abertas por esta pesquisa. Entretanto, assim como a ideia de transgressão é importante para compreender, do ponto de vista da teoria psicanalítica, de que forma lei e desejo se articulam, a noção de erotismo é necessária ao encaminhamento de uma leitura estética dos efeitos dessa articulação. Aliás, depois de tê-la endereçado nas alturas da topologia, da lógica e da estética, Lacan lança a questão no nível mais elementar do conhecimento – a

⁸⁸⁵ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

⁸⁸⁶ Cf. GARRIGUES, M. “Helmut Newton’s iconic photos will be displayed in a must-see exhibition in Berlin”, op. cit., n.p.

experiência: “que o desejo se institui em transgressão, cada um sente, cada um vê bem, cada um tem a experiência disso.”⁸⁸⁷

Nada mais ordinário, concreto e decisivo do que o erotismo. Forma elementar da sexualidade humana⁸⁸⁸, o erotismo é, antes de tudo, a prova não científica⁸⁸⁹ de que, abandonado pela natureza justamente no momento em que se joga o destino da reprodução das espécies, o sujeito não dispõe de nada além de um desejo com o qual não sabe muito bem o que fazer. Ou seja, mesmo quando está diante de seu apetite mais rudimentar, ali onde poderíamos ouvir os últimos ecos da natureza, o desejo carece de algo que, reunindo sons, cheiros e texturas sob uma forma que lhe seja reconhecível, viabilize seu exercício.

Apenas uma maneira de dizer, a partir de um raciocínio fundamentalmente psicanalítico, algo que, sob a pena do filósofo, surge através da oposição entre a descontinuidade da vida e continuidade da morte⁸⁹⁰, em função da qual o erotismo e o sagrado compartilham a mesma essência:

Falarei sucessivamente dessas três formas, a saber: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado. Falarei dessas formas a fim de deixar bem claro que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. É fácil perceber o que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a ideia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado, mas nós encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita. A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a busca, exatamente com o amor de

⁸⁸⁷ LACAN, J (1961-62). *O Seminário, Livro 9*, op. cit., p. 308,

⁸⁸⁸ “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte. Para falar a verdade, isto não é uma definição, mas eu penso que esta fórmula dá o sentido do erotismo melhor que uma outra. Se se tratasse de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças [...]. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal”. BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 20.

⁸⁸⁹ “Creio que o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode alcançar. O erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, for o homem o abordado. Especialmente, ele não pode ser abordado independentemente da história do trabalho, independentemente da história das religiões”. BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 7.

⁸⁹⁰ Mais sobre a morte do ser necessária à manutenção da vida em: BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., pp. 11-12; pp. 63-68

Deus, mas o Oriente dá continuidade a uma busca semelhante, sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus. O budismo, em particular, não precisa dessa ideia. De qualquer maneira, quero insistir desde já na significação de minha tentativa. Esforcei-me para introduzir uma noção que podia, à primeira vista, parecer estranha, inutilmente filosófica, a de continuidade, oposta à descontinuidade do ser. Posso, enfim, sublinhar o fato de que, sem essa noção, a significação geral do erotismo e a unidade de suas formas nos escapariam.⁸⁹¹

O fato é que, sem a dimensão do erotismo, “a vida carnal teria sido pobre, vizinha à monotonia do animal, se nunca tivesse se realizado com bastante liberdade, atendendo a caprichos bem pessoais.”⁸⁹² Tudo isso, naturalmente, sob a regência da transgressão, o suporte do erotismo.⁸⁹³

Caprichos bem pessoais é uma expressão apropriada demais para passar despercebida. A princípio, o conflito está aí, no difícil acordo entre limites individuais necessário à realização de tais desejos. Mas, quando olhamos de perto o que se passa sob o arco da transgressão, não é difícil perceber que, se o erotismo “é o domínio da violência” e da “violação”⁸⁹⁴, ela incide igualmente entre os partícipes: nenhum capricho bem pessoal, incluídas as exigências mais íntimas e inegociáveis do amor que cabe à cada um, conhece a luz do dia sem que o sujeito encare de frente aquilo que o assusta.⁸⁹⁵

10.7 Vertigem, ou: a função ética do erotismo

Não sei se é seguro dizer que Bataille chega a formalizar esta tese, mas acredito que a leitura que o filósofo empreende do fenômeno permite afirmar que o erotismo é, antes de mais nada, a via

⁸⁹¹ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., pp. 14-15.

⁸⁹² Idem. p. 73.

⁸⁹³ “Mas a transgressão difere da ‘volta à natureza’: ela suspende o interdito sem suprimi-lo. Aí esconde-se o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões”. BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 24.

⁸⁹⁴ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 13.

⁸⁹⁵ “O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele teme a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram. A santa afasta-se com terror do sensual: ela ignora a unidade das paixões inconfessáveis deste último com as suas. Entretanto, é possível procurar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santa ao sensual. A posição em que me coloco permite perceber a coordenação dessas possibilidades opostas. Não tento reduzi-las umas às outras, mas esforço-me para apreender, para lá de cada possibilidade negadora entre elas, uma última possibilidade de convergência. Não creio que o homem tenha alguma chance de jogar um pouco de luz sobre as coisas que o assustam antes de dominá-las. Não que ele deva ter esperança de um mundo onde não existirá mais razão para ter medo, onde o erotismo e a morte se acharão no plano dos encadeamentos de uma mecânica. Mas o homem pode ultrapassar o que o assusta, pode encará-lo de frente”. BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 7.

régia da transgressão, o derradeiro e mais decisivo exercício do limite em relação ao qual o desejo se institui. E não apenas em razão da conotação sexual que a ideia de transgressão geralmente carrega; ao passo em que “ela [a transgressão] suspende o interdito sem suprimi-lo”⁸⁹⁶, o erotismo acentua a interdição, deixando o sujeito sem qualquer referência além do próprio desejo no qual está embaraçado, da própria desmedida que o consome: qualquer passo pode ser um passo em falso. “O ponto onde o coração nos falta”⁸⁹⁷, diz Bataille, ali onde há sempre o risco de “entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha.”⁸⁹⁸

É por isso que “ação decisiva é o desnudamento.”⁸⁹⁹ Neste particular, há três maneiras de compreender essa tomada de risco que desencadeia todas as outras. De um ponto de vista mais teórico, fiel ao proceder batailliano,

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade.⁹⁰⁰

Em termos mais sensíveis, poderíamos dizer, também com as palavras de Bataille, que a “nudez arruína a decência que nos damos através das roupas”; uma “desordem voluptuosa”, acrescenta o filósofo, cuja lógica igualmente alcança a “estranheza dos corpos semivestidos.”⁹⁰¹ Em síntese, o vestuário realça “a desordem de um corpo, que é tanto mais desordenado quanto mais está nu.”⁹⁰²

Finalmente, para descer ao fundo da questão, basta lembrar, com Lacan, que a roupa não faz mais do que velar⁹⁰³ e, assim, indicar o objeto. Nesse sentido, defendemos o seguinte

⁸⁹⁶ “Mas a transgressão difere da “volta à natureza”: ela suspende o interdito sem suprimi-lo. Aí esconde-se o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões”. BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 24.

⁸⁹⁷ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 14.

⁸⁹⁸ Idem. p. 72.

⁸⁹⁹ Idem. p. 14.

⁹⁰⁰ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 14.

⁹⁰¹ Idem. p. 112.

⁹⁰² Idem. p. 112.

⁹⁰³ Jacques Lacan (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 168-169.

acabamento a essa matéria: uma vez dado o passo decisivo, não sem razão amiúde acompanhado pelo indubitável rastro deixado pelo pudor, o objeto surge como um lampejo, vívido e cintilante, reduzindo o sujeito ao último termo de sua fantasia, e o desejo à soberania das pulsões: não era ele, não era ela, mas era isso.

E é aí que a beleza pode então desempenhar o seu papel. Ainda que, no correr dos séculos, ela tenha conhecido inúmeras formas, a busca por uma forma assim considerada, seja ela harmônica ou inquieta, apolínea ou dionisíaca, é uma constante no âmbito do que poderíamos chamar de uma história das sensibilidades.⁹⁰⁴ Portanto, o que interessa aqui não são os inúmeros acabamentos que a beleza pode encontrar, e sim a sua função. No *Seminário 7*, ao longo de sua célebre análise do limite depois do qual Antígona faz valer seu desejo, Lacan faz alguns esclarecimentos fundamentais a esse respeito. Cantada pelo coro fúnebre que testemunha a *Até* da heroína, a beleza⁹⁰⁵ surge aí como

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical, uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito uma vez que é identificável com a experiência do belo - o belo com seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade. É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é, se não seu esplendor, sua cobertura.⁹⁰⁶

É nesse sentido que, em *Kant com Sade*, Lacan vai dizer que a “exigência, na aparência das vítimas [de Sade] de uma beleza sempre classificada de incomparável” evoca, à sua maneira, “a função da beleza: barreira extrema que proíbe o acesso a um horror fundamental.”⁹⁰⁷ Para Bataille, a beleza também produz esse efeito de contraste. De um lado, uma espécie de cobertura de humanidade sobre a natureza animalesca dos órgãos, sobre a feiura inquestionável da cópula⁹⁰⁸; de outro, e este é o ponto que nos interessa, a perfeição da vítima a ser sacrificada que, em rituais

⁹⁰⁴ Aqui, escrevo à luz do clássico *A História da Beleza*, de Umberto Eco. Cf. ECO, U. *História da Beleza*. São Paulo: Record, 2010.

⁹⁰⁵ “O que está em questão no momento em que terminei o que tinha para lhes transmitir sobre a catarse é o efeito do belo. O efeito do belo resulta da relação do herói com o limite, definível nesse caso por uma certa *Até*”. LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 337.

⁹⁰⁶ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., pp. 259-260.

⁹⁰⁷ LACAN, J. (1963). “Kant com Sade”, op. cit., p. 787.

⁹⁰⁸ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 95.

dessa natureza, torna “sensível a brutalidade da morte.”⁹⁰⁹ Uma vez que a “fealdade não pode ser maculada”⁹¹⁰ e que a “essência do erotismo é a mácula”⁹¹¹, a beleza importa na medida de seu avesso: “Trata-se de profanar esse rosto, sua beleza”⁹¹², acrescenta Bataille, pois a “humanidade, significativa do interdito, é transgredida no erotismo. Ela é transgredida, profanada, maculada.”⁹¹³

“Quanto maior a beleza, maior a conspurcação”⁹¹⁴, conclui o filósofo, antinomia que Sade faz chegar ao leitor através do verdadeiro exame contido em um diálogo entre Eugênia e Dolmancé:

EUGÊNIA: Ainda uma última pergunta a Dolmancé. Foi a análise das virtudes que nos conduziu à análise da religião; não haveria nessa religião, por mais ridícula que ela seja, algumas virtudes que pudessem contribuir para nossa felicidade?

DOLMANCÉ: Vamos examinar. Seria por acaso a castidade? Você é de uma tal beleza que parece a imagem da castidade, mas ao vê-la ninguém mais desejaria ser casto! Acha digna de veneração a ideia de combater os mais naturais impulsos, sacrificando-os à honra ridícula e vã de não ter tido jamais uma fraqueza? Seja justa, linda, amiga: alguém poderia achar nessa absurda e perigosa pureza d'alma todos os prazeres do vício que lhes é oposto?⁹¹⁵

Decerto, o Marquês leva a beleza do sacrificado ao pé da letra; à “desordem voluptuosa da nudez”, ele acrescenta as “sevícias e o homicídio [que] prolongam esse movimento de ruína”⁹¹⁶ - ou melhor, a “forma ruínosa”⁹¹⁷ sob a qual o erotismo aparece em sua obra. No entanto, o que de fato nos interessa é o outro lado dessa superfície. Pois a beleza, sem a qual a natureza já teria perdido nossa espécie, também conduz ao encontro erótico: e é realmente bonito perceber que, apesar do limite em que transcorre, o erotismo é uma grande afirmação da vida. Leonardo da Vinci, esse profundo conhecedor da forma em quem Freud tanto media seus esforços⁹¹⁸, anotou certa vez

⁹⁰⁹ Idem. p. 95.

⁹¹⁰ Idem. p. 95.

⁹¹¹ Idem. p. 95.

⁹¹² Idem. p. 95.

⁹¹³ Idem. p. 95.

⁹¹⁴ Idem. p. 95.

⁹¹⁵ FRANÇOIS, D.-A. (1795). *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*. Paris: Maxi-Poche (Classiques français), s.n., p.36.

⁹¹⁶ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 112.

⁹¹⁷ Idem. p. 112.

⁹¹⁸ Sobre a relação entre Freud e Leonardo, ver: JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: O laboratório do analista*, op. cit., pp. 19-44.

em seus cadernos o seguinte comentário: “O ato da cópula e os membros de que nos servimos são de uma tal fealdade que se não houvesse a beleza dos rostos, os adornos dos parceiros e o impulso desenfreado, a natureza perderia a espécie humana.”⁹¹⁹

Aliás, de acordo com Lacan, existe uma “função ética do erotismo” tornada evidente pelo amor cortês, na medida em que, entre rodeios e obstáculos, ele não faz mais do que projetar uma “certa transgressão do desejo.”⁹²⁰ Convém mencionar, ainda que brevemente, que o que chama a atenção de Lacan é a “coexistência de duas formas referentes a esse tema.”⁹²¹ Cravejado em uma “época em que, se trepava contudo, firme e forte, quero dizer, em que não se fazia mistério disso, em que não se dizia meias palavras”⁹²², o amor cortês é, de fato, “uma maneira inteiramente refinada de suprir a ausência de relação sexual, fingindo que somos nós que lhe pomos obstáculo. É verdadeiramente a coisa mais formidável que jamais se tentou.”⁹²³

O que, naturalmente, não é uma prerrogativa exclusiva do amor cortês. Na verdade,

O freudismo não é, em suma, senão uma perpétua alusão à fecundidade do erotismo na ética, mas ele não a formula como tal. As técnicas em questão no amor cortês - e elas são bastante precisas para permitirem-nos entrever o que podia, num dado momento, chegar ao fato, daquilo que é da ordem sexual propriamente dita, na inspiração desse erotismo - são técnicas da retenção, da suspensão, do amor *inter ruptus*. As etapas que o amor cortês propõe antes do que é chamado muito misteriosamente - não sabemos no fim das contas o que era - de dom da misericórdia, se articulam aproximadamente com o que Freud articula em seu *Três ensaios* como sendo da ordem dos prazeres preliminares.⁹²⁴

Essa longa explicação, recolhida junto ao *Seminário 7*, estabelece uma relação muito clara entre o amor cortês e os *Três Ensaio*s. De um lado, esta magnífica e sofisticada formalização do mistério que se forma em torno do enigma do sexo tão valorizada por Lacan - e desde a qual, aliás, ele enunciou seu célebre aforismo sobre a sublimação. De outro, o texto em que Freud desenvolve os fundamentos que dão a forma geral, sinuosa e tipicamente perversa da sexualidade humana. Os rodeios, suspensões, retenções e demais montagens da pulsão que constituem o obstáculo

⁹¹⁹ BATAILLE, G. *O erotismo*, op. cit., p. 95.

⁹²⁰ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 184.

⁹²¹ Idem. p. 166.

⁹²² Idem. p. 166.

⁹²³ LACAN, J. (1972-1973). *O Seminário, livro 20*, op. cit., p. 94.

⁹²⁴ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., pp. 184-185.

fundamental para o que o desejo, que se institui em transgressão, encontre uma forma que viabilize seu exercício.

Mas o que torna esse trecho do *Seminário 7* ainda mais interessante é o parágrafo seguinte. Se “podemos falar da valorização sexual dos estados preliminares do ato do amor”, explica Lacan, é em função do “efeito de *Vorlust*”, o prazer preliminar “em que se sustenta o prazer de desejar”⁹²⁵, igualmente mobilizado por Freud em benefício de sua fórmula da fruição estética⁹²⁶.

Eis, portanto, um elemento para pensar, entre Freud e Lacan, o que propomos chamar de vizinhança entre os favores do sexo e os da estética, que uma fotografia como de Newton explora de maneira exemplar. Não é por acaso que, de acordo com Lagerfeld, contado entre os maiores costureiros da história, Newton é um mestre do erotismo, em cuja obra encontramos elementos para defender a hipótese de uma imagem capaz de fazer com que o prazer propriamente estético se confunda com o gozo escópico em sua origem.

Em 1915, em nota acrescentada aos *Três ensaios*, Freud afirma, de maneira contundente, “que o conceito de ‘belo’ tem sua raiz no campo da excitação sexual e originalmente significou o que estimula sexualmente.”⁹²⁷ Justamente o estímulo que, se não for percebido como encanto⁹²⁸, jamais levaria o sujeito a se arriscar, sempre e de novo, nesse limite depois do qual não há nada que possa ser nomeado.

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical, uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito uma vez que é identificável com a experiência do belo - o belo com seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor

⁹²⁵ “Ora, o paradoxo do que se pode chamar, na perspectiva do princípio do prazer, de o efeito de *Vorlust*, dos prazeres, dos prazeres preliminares, é justamente que eles subsistem de encontro à direção do princípio do prazer. É na medida em que se sustenta o prazer de desejar, isto é, para dizer com todo o rigor, o prazer de experimentar um desprazer, que podemos falar da valorização sexual dos estados preliminares do ato do amor”. Cf. LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 185.

⁹²⁶ Recordemos a passagem, comentada na introdução da Parte IV: “Pode-se chamar este ganho de prazer, que nos é oferecido, para possibilitar, com ele, o nascimento de um prazer maior a partir de fontes psíquicas ricas e profundas, de um prêmio por sedução [*Verlockungsprämie*] ou de um prazer preliminar [*Vorlust*]. Sou da opinião de que todo prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique”. FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 50.

⁹²⁷ FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 142, nota 24 (acrescentada em 1915).

⁹²⁸ “Me parece indubitável que o conceito de “belo” tem sua raiz no campo da excitação sexual e originalmente significou o que estimula sexualmente. (A palavra alemã *Reiz* significa tanto 'estímulo' quanto 'encantos'. Conecta-se com o belo o fato de que, na verdade, nunca podemos chamar de belos os genitais, cuja visão provoca a mais poderosa excitação sexual”. FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 142, nota 24, acrescentada em 1915.

da verdade. É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é, se não seu esplendor, sua cobertura.⁹²⁹

Realmente, é difícil não pensar, diante de tudo isso, que o amor à beleza do esteta e o fascínio que ela exerce sobre os sujeitos não são mais do que a vertigem do precipício.

10.8 Comoção, ou: a função erótica da beleza

Mas isso seria levar a conversa muito longe do ponto para o qual é preciso fazê-la convergir. O que eu gostaria de destacar é que existe uma certa dimensão da beleza, sutilmente observada por Lacan no *Seminário 7*, da qual um fotógrafo de moda como Newton faz uso professoral. Ao longo de uma lição em que antecipa as diretrizes de *Kant com Sade*⁹³⁰, ele menciona a “beleza por demais exposta, por demais bem produzida, que deixa o homem interdito diante da imagem.”⁹³¹

É por isso que, quanto ao uso que Newton faz deste atributo, o que se destaca é sua natureza de engodo, mencionada por Lacan ao comentar o “efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo.”⁹³² Portanto, sem prejuízo de sua função, destacamos que a beleza também se caracteriza pelo efeito que ela produz; e um efeito muito particular sobre o desejo, que “parece singularmente duplicá-lo lá onde ele prossegue seu caminho.” De um lado, “ele [o desejo] continua sua corrida, porém aqui mais do que em outro lugar, ele tem a impressão do engodo, de alguma forma manifestado pela zona de brilho e de esplendor onde ele se deixa arrastar”; de outro, em “sua

⁹²⁹ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 259-260.

⁹³⁰ “Mostrar-lhes-ei isso, tão manifesto no texto de Sade que acaba não vendo. As vítimas estão sempre ornadas não apenas com todas as belezas, mas com a própria graça, sua derradeira flor. Como explicar essa necessidade senão inicialmente porque é preciso encontrá-la escondida, sempre iminente, por qualquer lado que abordemos o fenômeno, pelo lado da exposição emotiva da vítima e pelo lado igualmente de toda beleza por demais exposta, por demais bem produzida, que deixa o homem interdito diante da imagem, delineada atrás dela, daquilo que a ameaça. Mas de que? - pois não é de aniquilamento. Isso é tão essencial que tenho a intenção de fazê-los percorrer de novo, sobre a questão, os textos de Kant, tão extraordinariamente rigorosos, sobre a natureza da beleza na Crítica do juízo. Deixo-os aqui entre parênteses, com exceção da observação seguinte. As formas que se exercem no conhecimento, diz-nos Kant, tomam parte no fenômeno do belo, mas sem que o objeto esteja concernido. Vocês não estão aprendendo a analogia com a fantasia sádica? - em que o objeto só se encontra aí enquanto poder de um sofrimento, que, ele mesmo, é apenas o significante de um limite. O sofrimento é aí concebido como uma estase que afirma que o que é não pode entrar de novo no nada de onde saiu”. LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 309.

⁹³¹ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 309.

⁹³² Idem. p. 295.

comoção, não refratada, mas refletida, rejeitada, ele sabe que ela é a mais real. Mas aqui, não há mais objeto algum.”⁹³³

É de fato promissor que Lacan não apenas compreenda o efeito da beleza sobre o desejo segundo a articulação de dois termos como também fale em comoção, ideia indispensável à explicação binomial de Freud sobre o mistério subjacente à satisfação estética. Por certo, o que interessa na fotografia de Newton é o “aspecto comovente da beleza”⁹³⁴, sem o qual, como veremos adiante, o sujeito jamais seria arrastado pelas correntes mais profundas de seu desejo até o ponto em que a vergonha encontra os meios necessários à sua conflagração. É este aspecto que “faz vacilar todo o juízo crítico, detém a análise, e mergulha as diferentes formas em jogo numa certa confusão, ou de preferência num cegamento essencial. O efeito de beleza é um efeito de cegamento. Ainda ocorre algo para além dela, que não pode ser olhado.”⁹³⁵

Seja como for, tensionados todos os véus - da roupa, da nudez, do pudor e da beleza -, há, nesse limite no qual o desejo se institui em transgressão, o próprio limite, indicado pelo afeto da vergonha.

10.9 A vergonha como limite do exercício

Pois bem, se é possível pensar no erotismo como um exercício do limite desde o qual o desejo se institui em transgressão, creio haver bons motivos para afirmar que a vergonha, este afeto escópico por excelência, representa o limite desse exercício. E a melhor maneira de demonstrar essa ideia é através do testemunho daqueles cujo desejo, acalentado na fortaleza do desmentido, assume a forma do vício, da pura e simples vontade de gozo. Ou seja, a perversão categórica⁹³⁶,

⁹³³ “Isso parece singularmente duplicá-lo lá onde ele prossegue seu caminho. Pois, não se pode dizer que o desejo seja completamente extinto pela apreensão da beleza - ele continua sua corrida, porém aqui mais do que em outro lugar, ele tem a impressão do engodo, de alguma forma manifestado pela zona de brilho e de esplendor onde ele se deixa arrastar. Por outro lado, sua comoção, não refratada, mas refletida, rejeitada, ele sabe que ela é a mais real. Mas aqui, não há mais objeto algum”. LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, op. cit., p. 296.

⁹³⁴ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 331-332.

⁹³⁵ Idem. p. 331-332.

⁹³⁶ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 115

como dizia Lacan, e não a “execução somente lúdica” que constitui “a maior parte da soma clínica que conhecemos como perversões.”⁹³⁷

Vejamos brevemente como a questão se articula a partir do pudor.⁹³⁸ O que se destaca na obra de Sade, por exemplo, é o fato de que ele “só projeta monopolizar uma vontade ao já havê-la atravessado para se instalar no mais íntimo do sujeito que ele provoca mais além, ao atingir seu pudor.”⁹³⁹ No *Seminário 6*, Lacan conclui, em relação ao exibicionista e ao voyeur, que lhes interessa mesmo “é a emoção do outro além do seu pudor.”⁹⁴⁰

Ora, e o que poderia existir além do pudor senão a vergonha?

Lacan é bastante específico a este respeito. Alguns anos antes de consolidar, à luz do conceito de *objeto a*, as consequências teóricas do estatuto pulsional do olhar, ele esclarece que:

É assim que, num grau superior ao ver e ser visto, a dialética imaginária resulta num dar-a-ver e ser surpreendido pelo desvelamento. Esta dialética é única que nos permite compreender o sentido fundamental do ato de ver. Ela é essencial na própria gênese da perversão. Ela é mais do que evidente no exibicionismo. A técnica do ato de exhibir consiste, para o sujeito, em mostrar o que ele tem, precisamente na medida em que o outro não tem. Como sobressai de suas declarações, o exibicionista procura, por este desvelamento, capturar o outro no que está longe de ser uma simples captura na fascinação visual, e que lhe dá o prazer de revelar ao outro aquilo que este é suposto não ter, para mergulhá-lo ao mesmo tempo na vergonha daquilo que falta.⁹⁴¹

Trata-se, como se vê, de uma relação primordial entre a surpresa, a vergonha e um certo trato perverso do olhar do olhar sem o qual não é possível compreender “o sentido fundamental do ato de ver.” Mas voltaremos a esta articulação mais adiante; por enquanto, interessa a possibilidade de indicar, ainda que de forma parcial, esse instante em que o pudor dá lugar a vergonha, que Lacan situa na ordem de uma conflagração: “Barreira que conserva a apreensão direta do que há no centro

⁹³⁷ “Vocês sabem o quanto a maior parte da soma clínica que conhecemos como perversões fica no plano de uma execução somente lúdica. Não estamos lidando aqui com sujeitos submetidos a uma necessidade. Na miragem do jogo, cada um se identifica ao outro. A intersubjetividade é a dimensão essencial”. LACAN, J. (1953-54). *O Seminário, livro I: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p. 246.

⁹³⁸ O pudor também foi objeto de um alguns comentários em outros momentos de nosso trabalho, especialmente no Capítulo 7.

⁹³⁹ LACAN, J. (1963). “Kant com Sade”, op. cit., p. 783.

⁹⁴⁰ “... é a emoção do outro além do seu pudor; a abertura do outro, a espera virtual uma vez que ela não se sente vista, e que contudo é percebida como oferecendo-se à visão; é isto que caracteriza nos dois casos essa posição do objeto que é aí, nessa estrutura, tão fundamental”. LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 450.

⁹⁴¹ LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 277.

da conjunção sexual”⁹⁴², o pudor também “é a forma régia do que se cunha nos sintomas em vergonha e em nojo.”⁹⁴³

Como se sabe, a vergonha e o asco são, ao lado das exigências estéticas⁹⁴⁴ e morais⁹⁴⁵, os primeiros diques psíquicos que, de acordo com Freud, são “formados contra os excessos sexuais”, isto é, as “inibições no caminho da pulsão sexual” que “estreitam o seu curso.” Nesse sentido, seria então possível pensar nas relações entre a pulsão invocante e a moral, além da qual sádico e masoquista visam, respectivamente, a confissão e a voz? Ou, ainda, nas relações entre a coprofilia e as pulsões anal e oral, que um sujeito perverso, para quem as coisas estão em seu devido lugar⁹⁴⁶, faz surgir além do asco?

Não se trata, em absoluto, da “persistência de uma pulsão parcial irreduzível”, que resistiria, silente e incólume, ao complexo de Édipo.⁹⁴⁷ Talvez seja o caso de uma “erotização da defesa”,

⁹⁴² LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 350.

⁹⁴³ LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 439.

⁹⁴⁴ É interessante observar que, na primeira passagem em que cita as inibições que se colocam no caminho da pulsão sexual, Freud menciona, ao lado da vergonha, do asco e da moral, as “exigências estéticas”. Vejamos: “Durante este período de latência total ou meramente parcial se edificam os poderes anímicos que mais tarde se apresentarão como inibições no caminho da pulsão sexual e farão obstáculo a seu curso como se fossem diques (o asco, o sentimento de vergonha, os ideais estéticos e morais”. FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 161.

⁹⁴⁵ “É instrutivo que, sob a influência da sedução, a criação possa converter-se um perverso polimorfo, sendo extraviado a praticar todas as transgressões possíveis. Isto demonstra que em sua disposição traz consigo a aptidão para tal; tais transgressões tropeçam em poucas resistências porque, de acordo com a idade da criança, não foram erigidos - ou ainda estão em formação - os diques anímicos contra os excessos sexuais: a vergonha, o asco e a moral”. FREUD, S. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”, op. cit., p. 162.

⁹⁴⁶ LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, livro 10*, op. cit., p. 59.

⁹⁴⁷ “Freud, ao contrário, nesse artigo primordial, e em muitos outros pontos ainda, indica de modo suficiente que nenhuma estruturação perversa, por mais primitiva que a supusermos — ao menos dentre aquelas que chegam ao nosso conhecimento de analistas — é articulável senão como meio, cavilha, elemento de alguma coisa que, afinal de contas, não se concebe, não se compreende, não se articula senão no, pelo e para o processo, a organização, a articulação do complexo de Édipo”. O artigo primordial mencionado por Lacan é o texto *Bate-se numa criança. Contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais*, de 1919. Cf., respectivamente: LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 122; FREUD, S. (1919). “Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 17.

mencionada ao longo do *Seminário 4*⁹⁴⁸, um assunto cuja abordagem implicaria na consideração de outros textos, especialmente duas entre as quatorze conferências introdutórias à psicanálise que Freud apresenta em 1917.⁹⁴⁹ Mas, de tudo isso, acreditamos que, nesse particular, a vergonha desempenha um papel mais próximo daquilo que, ainda no *Seminário 1*, Lacan chama simplesmente de prova, isto é, algo que manifeste a propriedade de um sujeito perverso sobre o consentimento do outro.

Não há uma única forma de manifestação perversa cuja estrutura mesma, a cada instante do seu vivido, não se sustente na relação intersubjetiva. Deixemos de lado as relações voyeurista e exibicionista - é muito fácil de demonstrar. Tomemos como exemplo a relação sádica, seja como forma imaginária ou como forma clínica paradoxal. Uma coisa é certa - a relação sádica só se sustenta na medida em que o outro está no justo limite em que continua ainda sendo um sujeito. Se não é mais nada além de uma carne que reage, forma de molusco cujos bordos a gente titila e que palpita, não há mais relação sádica. O sujeito sádico parará aí, reencontrado de repente, vazio, hiância, oco. A relação sádica implica, com efeito, que o consentimento do parceiro seja aprisionado - sua liberdade, sua confissão, sua humilhação. A prova é manifesta nas formas a que se pode chamar benignas. Não será verdade que a maior parte das manifestações sádicas, em vez de serem levadas até o extremo, permanecem antes na porta da execução? - jogando com a espera, com o medo do outro, a pressão, a ameaça, observando as formas mais ou menos secretas da participação do parceiro.⁹⁵⁰

Confissão e humilhação que se fazem acompanhar da vergonha, esse afeto que não engana e que, por isso, tem o poder de homologar seus termos (da confissão), conferindo-lhes seu estatuto pulsional. Por esta razão, a vergonha representa, aos olhos de um perverso, a forma sensível (a prova manifesta) de ele chegou aonde queria, isto é, de que ele responde pela vontade do sujeito cujo consentimento ele aprisionou. Seja como for, um estudo aprofundado sobre as perversões está

⁹⁴⁸ “Outros, todavia, que nem são aliás os mais perspicazes ou os melhores, mas advertidos pela experiência e por uma evidência que se impõe verdadeiramente na prática analítica, tentam mostrar que a perversão está muito longe de ser esse elemento puro que persiste, e que ela faz parte de fato — ela também — daquilo que se realizou através de todas as crises, fusões e desfusões dramáticas atravessadas por uma neurose, e que apresenta a mesma riqueza dimensional desta última, a mesma abundância, os mesmos ritmos, as mesmas etapas. Eles tentam, então, explicar que a perversão é o negativo da neurose apresentando uma fórmula tal como a seguinte, que lhes é inspirada por todos os jogos através dos quais prossegue uma análise da redução das defesas: trata-se, na perversão, da erotização da defesa. Bem o percebo, isso faz imagem. Mas, para dizer a verdade, por que isso pode ser erotizado? Aí está toda a questão. De onde vem essa erotização? Onde está situado o poder invisível que projetaria o que parece vir ali como uma espécie de supérfluo, essa coloração, essa mudança de qualidade, essa satisfação libidinal? Na verdade, a coisa não é impensável, mas o mínimo que se pode dizer é que ela não é pensada”. LACAN, J. (1956-57). “O Seminário, livro 4”, op. cit., pp. 114-115.

⁹⁴⁹ Cf. FREUD, S (1917). “La vida sexual de los seres humanos”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 16; FREUD, S (1917). “Algunas perspectivas sobre el desarrollo y la regresión. Etiología”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 16.

⁹⁵⁰ LACAN, J. (1953-54). *O Seminário, livro 1*, op. cit., pp. 245-246.

muito além das possibilidades abertas por nossa pesquisa. Se recorreremos a essa breve digressão teórica sobre o assunto, é apenas para introduzir o estatuto da vergonha⁹⁵¹, esse afeto escopicamente estruturado e que, de fato, parece representar o limite depois do qual não há mais erotismo: ponto de partida para um perverso, fim da linha para um neurótico.⁹⁵²

10.10 Privilégio do olhar

Em 1953, Lacan evoca os “acentos extremamente finos”⁹⁵³ que, em *O ser e o nada*, Jean-Paul Sartre coloca sobre o embaraço com que o olhar se intromete na relação do sujeito com o mundo. “Toda a fenomenologia da vergonha, do pudor, do prestígio, do medo particular engendrado pelo olhar”, tudo isso está aí, conclui Lacan, de forma “admiravelmente descrita.”⁹⁵⁴ Está tudo aí, nesta passagem da obra do filósofo que sobrevive no interesse de Lacan por mais de 10 anos, exceto por um detalhe fundamental, introduzido por ele no *Seminário 11*: “Não estará claro que o olhar só intervém na medida em que não é o sujeito nadificante, correlativo ao mundo da oblatividade, que se sente surpreendido, mas o sujeito se sustentando numa função de desejo?”⁹⁵⁵

Trata-se, naturalmente, de uma pergunta retórica. Afinal, que outra força senão a indeterminação do desejo seria capaz de desmontar e de desorientar o sujeito a ponto de reduzi-lo ao sentimento de vergonha? Ainda no *Seminário 11*, Lacan explica a maneira pela qual o olhar, “esse objeto perdido”⁹⁵⁶, subitamente reaparece, “pela introdução do outro”⁹⁵⁷, no afeto da

⁹⁵¹ Introduzir, pois Lacan fará, a título de uma *hontologie*, um desenvolvimento importante a esse tema, cuja extensão está muito além dos objetivos deste trabalho. O leitor interessado nesse assunto poderá consultar, entre outros: BERNARD, D. “De la honte à l’hontologie”. *Champ lacanien*, 4, 2005, pp. 185-194. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/chla.004.0185> Acesso em: 9 jun 2022.

⁹⁵² Ou, como dissemos no Capítulo 4 através de uma analogia: para o neurótico, a “festa” acaba ali, no instante em que ela começa para o perverso; o que este último quer é acender a luz para olhar vendo, na mesma medida em que um sujeito neurótico só suporta o objeto quando as luzes se apagam.

⁹⁵³ LACAN, J. (1953-54). *O Seminário, livro 1*, op. cit., p. 246.

⁹⁵⁴ Idem. p. 246.

⁹⁵⁵ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 84.

⁹⁵⁶ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 173.

⁹⁵⁷ Idem. p. 173.

vergonha, evidenciando, assim, a estrutura da pulsão “em sua forma de retorno”.⁹⁵⁸ Eis, portanto, a “ambiguidade do que se trata quando falamos da pulsão escópica”⁹⁵⁹, cujo esclarecimento, como se vê, reside na vergonha e na surpresa necessária à sua conflagração⁹⁶⁰ : caso contrário, a simples presença de alguém bastaria para que o sujeito conhecesse seus efeitos.

Se vocês se reportam ao texto dele [de Sartre] verão que, muito ao contrário de falar da entrada em cena desse olhar como de algo que concerne ao órgão da visão, ele se reporta a um ruído de folhas repentinamente ouvido enquanto estou em minha caça, a um passo surgido no corredor, e em que momento? - no momento em que ele próprio se apresentou na função de olhar por um buraco de fechadura. Um olhar o surpreende na função de voyeur, o desorienta, o desmonta, e o reduz ao sentimento de vergonha.⁹⁶¹

Enfim, melhor do qualquer outro afeto, a vergonha demonstra “esse privilégio do olhar na função do desejo”⁹⁶² Ao contrário da angústia, da culpa e da inibição, fenômenos que dão o tom da cínica com o neurótico, acreditamos que a vergonha só se deixa acessar teoricamente, ao menos em todo o esplendor de sua constituição, através de determinados veículos, de certos canais que se distinguem dos demais pela capacidade de tornar socialmente transmissíveis (culturalmente valorizados, portanto) a verdade incendiária que determina, no sujeito, a conflagração da vergonha.

E nisto, mais uma vez, reconhecemos o grande mérito de uma fotografia como a de Helmut Newton. Ela reúne todas as condições para servir de modelo para sustentar a hipótese de uma estética que endereça os efeitos da pulsão - nos quais Lacan amiúde se apoia para sublinhar o privilégio do olhar em relação ao desejo⁹⁶³ - ao mesmo tempo em que esses problemas se colocam no nível da obra de arte.⁹⁶⁴

⁹⁵⁸ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 173.

⁹⁵⁹ Idem. p. 173.

⁹⁶⁰ “Vocês percebem aí a ambiguidade do que se trata quando falamos da pulsão escópica. O olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado, na conflagração da vergonha, pela introdução do outro”. LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 173.

⁹⁶¹ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 84

⁹⁶² Idem. p. 84.

⁹⁶³ Ver, por exemplo: LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., pp. 168-169.

⁹⁶⁴ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 245.

11 SURPRESA!

A surpresa, cuja ambiguidade não deixou de ser notada por Lacan⁹⁶⁵, obedece a uma temporalidade particular. Ele a depreende ao reportar-se aos tropeços da língua que, como observamos em outro momento de nosso trabalho⁹⁶⁶, dão o tom das primeiras explorações freudianas sobre o que se passa no inconsciente.

Freud às vezes nos diz que surge alguma coisa, no plano das formações do inconsciente, que se chama surpresa. Convém tomá-la não como um acidente dessa descoberta, mas como uma dimensão fundamental de sua essência. O fenômeno da surpresa tem algo de originário - quer se produza no interior de uma formação do inconsciente, na medida em que em si mesma ela choque o sujeito por seu caráter surpreendente, quer ainda quando, no momento em que é feito para o sujeito o desvelamento, provoca-se nele o sentimento da surpresa. Freud indica isso em toda sorte de ocasiões, seja em A ciência dos sonhos, seja na Psicopatologia da vida cotidiana, seja ainda, e a todo momento, no texto de A tirada espirituosa em suas relações com o inconsciente.⁹⁶⁷

Não é pouco dizer que, longe de ser um acidente no caminho que levou Freud a discernir as formações do inconsciente, a surpresa responde pelo que há de fundamental na natureza acidental destas formações. Mais do que isso, segue Lacan, “a dimensão da surpresa é

⁹⁶⁵ “Não omitam o caráter ambíguo deste termo na língua francesa. A *surprise*, surpresa, se refere ao ato de surpreender, no sentido em que se diz - eu o peguei de surpresa, onde há a surpresa da força de Enéas, ou ainda a surpresa de Diana, que culmina nessa mitologia que vocês sabem que não torno a evocar aqui por acaso, já que, igualmente, toda a relação de Acteão, a que eu me referia ao final de meu escrito sobre ‘A Coisa freudiana’, está fundada nesse momento essencial. Mas há também uma outra face dessa palavra. Se Diana é surpreendida, nem por isso ela experimenta espanto. Em contrapartida, ficar surpreso corresponde também a uma descoberta inesperada. Aqueles que assistem à minha apresentação de pacientes puderam perceber num de nossos pacientes transsexuais, que a descreveu para nós, o caráter realmente dilacerante da surpresa dolorosa que ele experimentou no dia em que, pela primeira vez, nos disse, viu sua irmã nua”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 277.

⁹⁶⁶ No Capítulo 9.

⁹⁶⁷ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., pp. 96-97.

consubstancial ao que acontece com o desejo”⁹⁶⁸ - ou, para ser mais exato, com o desejo inconsciente.⁹⁶⁹

Naturalmente, tudo isso tem implicações clínicas muito claras e efetivas. A começar pelo fato, também mencionado anteriormente, de que Lacan parte do chiste para construir seu grafo do desejo, operador teórico fundamental ao manejo da clínica psicanalítica. O que não é algo difícil de compreender, se considerarmos que, aos olhos de Lacan, “na tirada espirituosa, é às claras que a bola é rebatida entre a mensagem e o Outro, e que produz o efeito original que é próprio dela.”⁹⁷⁰

“Surpreso ele ri”, diz Eliane Schermann, para concluir o caso de um jovem que, embora “muito bem-sucedido no trabalho”⁹⁷¹, sofria em função de um impulso estranho e indeterminado que o levava a jamais se satisfazer “com apenas uma mulher.”⁹⁷² Um “comedor”⁹⁷³, como ele mesmo dizia, cuja infidelidade não poupava sequer as muitas amantes com as quais ele traía a esposa.⁹⁷⁴ Em certa altura de sua análise, a fala, até então impessoal como a história de um terceiro, pôde enfim deslizar do habitual rosário de identificações e autoindulgências, e foi se ligar a uma cena infantil descrita por ele “como de horror.”⁹⁷⁵ Ele contou “que ele e os irmãos, conduzidos pela mãe, foram obrigados a ir com ela até a casa da suposta amante do pai para testemunharem, todos

⁹⁶⁸ “A dimensão da surpresa é consubstancial ao que acontece com o desejo, desde que ele tenha passado ao nível do inconsciente. Essa dimensão é o que o desejo traz consigo de uma condição de surgimento que lhe é própria como desejo. Trata-se propriamente da mesma pela qual ele é suscetível de entrar no inconsciente”. LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., pp. 96-97.

⁹⁶⁹ “Com efeito, nem todo desejo é suscetível de entrar no inconsciente. Só entram no inconsciente os desejos que, por terem sido simbolizados, podem, ao entrar no inconsciente, conservar-se em sua forma simbólica, isto é, sob a forma do traço indestrutível cujo exemplo Freud retoma no Witz. São desejos que não se desgastam, que não tem o caráter de impermanência próprio a toda insatisfação, mas que, ao contrário, são sustentados pela estrutura simbólica, que os mantém num certo nível de circulação do significante, aquele que lhes aponte como devendo ser situado, nesse esquema, no circuito entre a mensagem e o Outro, onde ele ocupa uma função variável conforme as incidências em que se produz”. LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., pp. 96-97.

⁹⁷⁰ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., pp. 96-97.

⁹⁷¹ SCHERMANN, E. “Surpreso, ele ri! A experiência do objeto a na neurose obsessiva”. *Stylus: Revista de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 13, out 2006, pp. 122-131, p. 124.

⁹⁷² Idem. p. 124.

⁹⁷³ Idem. p. 125.

⁹⁷⁴ Idem. p. 127.

⁹⁷⁵ Idem. p. 126.

juntos, ‘o pecado do pai’.”⁹⁷⁶ Antes disso, porém, a interpretação que fez a palavra produzir efeitos lá onde ela interessa ao sujeito:

Como posso ser tão infiel com uma mulher tão linda como a minha, que me acolhe com tudo, e é tão boa dona-de-casa e mãe tão dedicada, e que cuida tão maravilhosamente dos meus filhos?

[...]

‘Puxa, que mulher maravilhosa e perfeita você tem’. Ao ser ouvida por ele como um equívoco, essa frase tão corriqueira o levou, como se tivesse sido ‘pego com a mão na botija’, em flagrante delito, a cair em uma gargalhada gostosa.⁹⁷⁷

Sem dúvida uma bela maneira de enquadrar clinicamente o riso, talvez a expressão mais bem acabada da ambiguidade que determina o prazer que cabe aos seres falantes. Contudo, para que tenhamos a exata dimensão do que está em jogo nesse instante em que o sujeito, surpreendido por uma novidade há muito conhecida, entrega-se à liberalidade de uma risada, é preciso recorrer ao chiste. Lacan, que tanto valorizava os tais textos canônicos em matéria de inconsciente, é realmente enfático nesse particular. No *Seminário 5*, ele chega mesmo a citar, em alemão, o trecho em que Freud assinala não haver sequer a “possibilidade de emergência do chiste sem uma certa surpresa”:

Esse Outro de que se trata, e que Freud também chama de referência da cena psíquica, a propósito da tirada espirituosa, é aquele sobre quem devemos hoje nos questionar, aquele que Freud nos traz repetidamente a propósito dos caminhos e do procedimento do chiste. Para nós, assinala ele, não há possibilidade de emergência do chiste sem uma certa surpresa. Isso é ainda mais marcante em alemão: *seine volle Wirkung auf den Hörer nur zu iiussern, wenn er ihm neu ist, ihm als Überraschung entgegentritt*. Podemos traduzir: ele só manifesta seu eleito pleno no ouvinte quando é novo para ele, quando se apresenta a ele como uma surpresa.⁹⁷⁸

O que, finalmente, nos leva à seguinte questão: se a surpresa está na origem do chiste e da vergonha, afeto central em nosso argumento, que relação pode haver entre a piada e a obra de arte? Ou, mais precisamente, em que medida o prazer tornado explícito pela gargalhada ajuda a esclarecer o gozo mais furtivo e discreto promovido pela satisfação estética?

⁹⁷⁶ SCHERMANN, E. “Surpreso, ele ri! A experiência do objeto a na neurose obsessiva”, op. cit., p. 126.

⁹⁷⁷ SCHERMANN, E. “Surpreso, ele ri! A experiência do objeto a na neurose obsessiva”, op. cit., p. 126. Em uma nota de rodapé, a autora acrescenta a seguinte observação: “essa risada me lembrou o momento em que o pequeno Hans rir por achar engraçado o pipi de sua irmã, e Freud considera que ele experimentou a castração”. Idem. p. 126, nota 9.

⁹⁷⁸ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 100.

11.1 Freud e o humor

Apesar de não ser evidente, esta relação não é de modo algum sem propósito. Nos três textos que fundamentam nossa leitura do mistério subjacente à satisfação estética, Freud faz referência ao humor.⁹⁷⁹ Em *Personagens psicopáticos no palco*, ele relaciona o cômico e o chiste à “abertura das fontes de prazer [*Lust*] ou gozo [*Genuss*] que emanam de nossa vida afetiva.”⁹⁸⁰ Vinte anos mais tarde, em certa altura de seu estudo autobiográfico, Freud menciona o “elevado prazer em quem escuta um chiste”⁹⁸¹, endossando, de certa forma, o que ele havia desenvolvido em *O poeta e o fantasiar*, quando afirma que o humor representa “o maior ganho de prazer.”⁹⁸²

Mas, afinal, que mecanismo é esse, que Lacan chama de “prazerógeno”⁹⁸³, subjacente ao “riso efusivo”⁹⁸⁴ ao qual o sujeito literalmente se entrega depois de ser transpassado por uma palavra espirituosa?

⁹⁷⁹ Em *O Humor*, de 1927, Freud especifica as diferenças entre a comédia, o chiste e o humor. Se, no curso do nosso texto, essas palavras eventualmente aparecem como expressões sinônimas, é mais por critérios expositivos do que particularmente teóricos. Em todo caso, o que interessa à nossa argumentação é o chiste, em relação ao qual acompanhamos a explicação de Ernani Chaves: “*Witz* é certamente uma das palavras de mais difícil tradução da língua alemã. Desde a primeira edição brasileira desse livro de Freud, optou-se pela solução espanhola, traduzindo-o por ‘chiste’. Os franceses dizem *mot d’esprit*, os ingleses, *jokes*. A dificuldade reside em articular, o que para um alemão erudito é bem mais fácil, o que está em jogo no sentido que Freud atribui a essa palavra, qual seja, seu uso mais cotidiano, o de ‘gracejo’ ou ‘piada’, tal como um *Witzblatt*, um ‘jornal de piadas’, o expresso e o sentido que lhe foi dado pelos Primeiros Românticos, cuja presença no pensamento de Freud é fundamental. Nesse segundo sentido, *Witz* é uma espécie de pensamento fulgurante, que no mesmo instante em que aparece, iluminando o que chamamos de real, desaparece. Costuma-se, na posteridade do Romantismo, em especial na sua apropriação por Walter Benjamin, associar *Witz* e *Blitz* (relampejar, a fulguração de um raio). Ora, certamente Freud une os dois sentidos, de tal modo que o *Witz* é uma forma de pensamento por meio de uma piada, um gracejo, mas que está relacionado ao Inconsciente, ou seja, que revela o funcionamento dos processos psíquicos, sem que aquele que conta o *Witz* perceba isso”. FREUD, S. (1927). “O humor”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle, pp. 234-235, nota 211 (N.T).

⁹⁸⁰ FREUD, S. (1905). “Personagens psicopáticos no palco”, op. cit., p. 34.

⁹⁸¹ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 61.

⁹⁸² A citação à qual se refere essa nota, recolhida junta ao artigo *O poeta e o fantasiar*, é precedida por um trecho ainda mais interessante: “Mas, a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer”. Em 1927, Freud vai rever essa ideia, atribuindo ao chiste, e não ao humor, o maior ganho de prazer. Cf., respectivamente: FREUD, S. (1927). “O humor”, op. cit., p. 229; FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 42.

⁹⁸³ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 112.L

⁹⁸⁴ FREUD, S. (1927). “O humor”, op. cit., p. 234.

Há pelo menos duas engrenagens em funcionamento.⁹⁸⁵ De um lado, o puro e simples “prazer do jogo significante”⁹⁸⁶, que nos parece o mesmo que se vê no sorriso do bebê quando de suas primeiras manipulações da linguagem. De outro, a autêntica finalidade do chiste, este pensamento que deve ser fulgurante para que o ouvinte não se dê conta de seu “conteúdo de verdade.”⁹⁸⁷

Por sinal, eu me lembro perfeitamente da gaitada que tomou conta da sala quando a psicanalista que conduzia o seminário lembrou uma breve anedota familiar. Ela contou que, certa vez, a funcionária que trabalhava em sua casa comentou, sob o olhar atento da neta, que no dia seguinte iria viajar para Lambari, cidade no interior de Minas Gerais, para visitar o marido. A criança, então naquela idade em que a linguagem se impõe mais pelo fonema do que pelo significado, ao observar a ausência da funcionária em casa, concluiu - Ela não está aqui; ela “lambarido”.

Portanto, a primeira engrenagem pode perfeitamente esgotar-se em si mesma. É ela que responde, por exemplo, pelo prazer provocado pelas paródias e demais jogos de palavras que tanto divertem a audiência. Este mecanismo também explica o chiste ingênuo, expressão de Freud que Lacan retoma no *Seminário 5*, e em relação ao qual ele oferece o seguinte exemplo:

Esse é o tipo do chiste ingênuo, tal como nos é apresentado por Freud. Ele o apresenta ainda sob uma forma tecnicamente mais próxima dos procedimentos da linguagem, na história da menina que sugere a seu irmão, que está sentindo um pouco de dor na barriga, que tome um Bubizin. Tendo ouvido falar num remédio Medizin, e já que Miidi designa as meninas e Bubi os meninos, ela acha que, se existe um Medizin para as meninas, deve haver também um Bubizin para os meninos. Essa é mais uma história que, desde que disponhamos da chave, ou seja, que compreendamos o alemão, pode ser facilmente apresentada no plano do espirituoso. Embora a referência a criança seja despropositada, o essencial não está nisso, porém num traço que não diremos ser o da ignorância, mas que Freud define de maneira muito especial, e cujo caráter facilmente supletivo ele assinala no mecanismo do chiste. O que nos agrada nisso, diz Freud, e que desempenha precisamente o mesmo papel do que chamei há pouco de fascinação ou captação metonímica, é sentirmos que não há inibição alguma em quem fala. É essa desinibição que nos permite transmitir ao outro a quem contamos a história, e que por sua vez já está fascinado com essa falta de inibição, a essência do chiste, ou seja, esse para-além que ele evoca. Aqui, na criança, nos casos que acabamos de evocar, o essencial não consiste na graça, mas na evocação daquele tempo da infância em que a relação com a linguagem é

⁹⁸⁵ Em 1927, Freud acrescenta outro mecanismo, mais próximo do narcisismo, condensado na figura do prisioneiro que saúda o dia de sua execução com um sonoro: “Estamos começando bem a semana!”. FREUD, S. (1927). “O humor”, op. cit., p. 229.

⁹⁸⁶ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p.100.

⁹⁸⁷ FREUD, S. (1927). “O humor”, op. cit., p. 199, nota 235 (N.T).

tão íntima que por isso nos evoca diretamente a relação da linguagem com o desejo que constitui a satisfação própria ao chiste.⁹⁸⁸

Entretanto, ainda que possa esgotar-se em si mesma, a primeira camada é imprescindível para que o chiste cumpra seu verdadeiro objetivo. E qual seria esta finalidade? A resposta de Lacan é muito clara.

O objetivo do chiste, com efeito, é nos reevocar a dimensão pela a qual o desejo, se não reconquista, pelo menos aponta tudo aquilo que perdeu ao percorrer esse caminho, ou seja, por um lado, o que deixou de dejetos no nível da cadeia metonímia, e por outro, o que não realizou plenamente no nível da metáfora.⁹⁸⁹

Ora, de que outra maneira compreender o fato, que só reconhecemos com algum desconforto, de que a piada amiúde veicula um tema violento, sexual ou escatológico? Nesse caso, visto que também a comédia exerce seus efeitos além do registro do pudor⁹⁹⁰, talvez seja possível afirmar que o chiste corresponde a uma espécie de formalização simbólico-imaginária (significante, portanto) das moções mais agressivas, libertinas e sórdidas que, sob o peso do recalque, assumem a forma da moral, da vergonha e do asco.

⁹⁸⁸ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., pp. 131-132.

⁹⁸⁹ Ibid. p. 100.

⁹⁹⁰ “A comédia, contrariamente ao que um povo fútil pode crer, é o que há de mais profundo neste acesso ao mecanismo da cena porquanto permite ao ser humano a decomposição espectral do que é a sua situação no mundo. A comédia esta mais além desse pudor. Mas a comédia é um curioso pega-desejo, e é por isso que que cada vez que uma armadilha do desejo funciona estamos na comédia. É o desejo enquanto ele aparece aí onde não o esperávamos. O pai ridículo, o devoto hipócrita, o virtuoso prisioneiro de uma manobra adúltera, eis aí aquilo com o que se faz a comédia. Mas é preciso bem entender esse elemento que faz com que o desejo não se confesse. Ele é mascarado e desmascarado, ele é achincalhado, e punido na ocasião, mas é pela forma, pois, nas verdadeiras comédias, o castigo não roça sequer as asas do corvo do desejo, ele que segue absolutamente intacto. [...]. O desejo, na comédia, é desmascarado mas não refutado. Eu lhes dou aí apenas uma indicação”. LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6*, op. cit., p. 439.

11.2 Uma sonora e desmedida gargalhada

Mas isso seria levar essa reflexão muito longe da função que ela ocupa em nosso trabalho. O que interessa aqui é destacar, entre a essência⁹⁹¹ e o objetivo do chiste, de que forma ele contribui para o esclarecimento da fruição de uma fotografia como a de Newton, através da qual o espectador é levado a cambalear muito próximo dessa linha desde a qual se institui o desejo. Afinal, se o chiste se encarrega, ele mesmo, do “momentâneo cancelamento de um gasto repressivo”⁹⁹² necessário à produção de seu efeito, talvez não seja inadequado pensar que, também nesse domínio, estamos na dimensão da transgressão. Assim, um pouco como o emissor da palavra espirituosa, o artista seria aquele sujeito capaz de encontrar a forma adequada à obra (piada) verdadeira: aquela da qual todos gozam (riem) sem saber exatamente do quê.

Mas aqui há um detalhe fundamental, contido no advérbio que incide sobre ação de saber, e no qual reside toda a diferença da estética essencialmente perversa cujos fundamentos teóricos nosso trabalho se esforça em discernir. Por mais que o sujeito não se dê conta do conteúdo que corre por baixo do objeto, artístico ou chistoso, ao qual ele adere em busca de satisfação, ele não pode se dizer inocente em relação aos seus efeitos de prazer: e é este círculo, como sustentaremos adiante, que a fotografia de Newton leva o sujeito a completar.

A propósito, é nesse sentido que, no caso do efeito prazeroso desencadeado pelo chiste, a mão que amiúde levamos à boca depois de uma risada efusiva, de uma sonora e desmedida gargalhada, representa a esperança de que um gesto mecânico refaça o contorno de um limite desfeito pela oportunidade, fugaz e irresistível, de gozar de algo que, sob outro aspecto, seria intolerável.

Em todo caso, o essencial reside na relação entre as camadas evocadas pelo chiste. É preciso haver “alguma coisa que deve tornar o sujeito alheio ao conteúdo imediato da frase”, diz Lacan, e “que se apresenta, vez por outra, por meio do aparente *nonsense*.” Uma ausência de sentido, algo

⁹⁹¹ “Para esclarecer tal impressão, comecei a estudar os chistes e verifiquei que a essência do chiste reside em seus recursos técnicos, mas estes últimos coincidem com as modalidades do trabalho do sonho: condensação, deslocamento, figuração pelo contrário, por algo muito pequeno, etc. A isto seguiu a indagação econômica sobre o modo em que se produz a elevado ganho de prazer em quem escuta um chiste. A resposta foi: pelo momentâneo cancelamento de um gasto repressivo, cedendo à sedução de um incentivo de prazer oferecido (prazer prévio)”. FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 61.

⁹⁹² FREUD, S. (1925), “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 61.

que perturbe o processo de significação e leve o sujeito “por um momento a dizer: ‘Não compreendo, estou desorientado, não há um verdadeiro conteúdo nessa frase’, marcando a ruptura do assentimento do sujeito com relação ao que ele assume.”⁹⁹³ Como se vê, à semelhança da fórmula da fruição estética que discernimos em *O poeta e o fantasiar*, o chiste também opera segundo a oposição entre dois termos, cuja articulação garante essa espécie de permissão, um consentimento mais ou menos voluntário, essencial à passagem de um polo ao outro.

Ainda no *Seminário 5*, Lacan adiciona o elemento da surpresa à sua explicação, tornando esse mecanismo ainda mais claro:

Como regra geral, vocês são sempre atingidos em outro ponto que não o lugar para onde foi inicialmente atraída e ludibriada sua atenção - ou seu assentimento, ou sua oposição -, e isso, sejam quais forem os efeitos em jogo - efeitos de nonsense, efeitos de comicidade, efeitos de participação licenciosa numa narrativa sexualmente excitante. Digamos que esse jogo dual nunca é outra coisa senão uma preparação, que permite que se divida em dois polos opostos. O que sempre há de imaginário, de refletido, de simpaticante na comunicação, o emprego de uma certa tendência na qual o sujeito é a segunda pessoa. Isso é apenas o suporte da anedota. Do mesmo modo, tudo o que atrai a atenção do sujeito, tudo o que é despertado no nível de sua consciência, não é mais do que a base destinada a permitir a passagem para um outro plano, que sempre se apresenta como mais ou menos enigmático. Então vem a surpresa, é e a partir daí que nos situamos então no nível do inconsciente.⁹⁹⁴

Ora, é justamente isso que está em jogo na fotografia *arresting*⁹⁹⁵ de Helmut Newton, em relação à qual sustentamos a seguinte hipótese: trata-se de uma imagem singular em sua capacidade de prender o espectador, de fazer com que seu olhar, dividido entre dois polos igualmente fascinantes, deturpe seu assentimento - ou oposição. *Prima seducción*, diria Freud, igualmente destinada à passagem de um plano ao outro, no qual o sujeito subitamente recebe todo o peso de

⁹⁹³ "Há alguma coisa que deve tornar o sujeito alheio ao conteúdo imediato da frase, e que se apresenta, vez por outra, por meio do aparente nonsense. Trata-se do nonsense em relação à significação, que leva por um momento a dizer “Não compreendo, estou desorientado, não há um verdadeiro conteúdo nessa frase, marcando a ruptura do assentimento do sujeito com relação ao que ele assume. Essa é a primeira etapa, diz Freud, da preparação natural do chiste, que depois constituirá para o sujeito uma espécie de gerador de prazer, de prazerógeno". LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 112.

⁹⁹⁴ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 118.

⁹⁹⁵ Segundo a expressão de uma fotógrafa inglesa com quem conversei sobre o trabalho de Newton. *Arresting* significa fascinante (ou *eye-catching*, em inglês), sedutor (como em “*an arresting-looking woman*”) e também remete à detenção de alguém por uma autoridade legal (*to be arrested*, isto é, ser preso). É uma palavra que, de certa forma, participa simultaneamente das dimensões da lei e do desejo.

sua indecorosa participação na satisfação do prazer iníquo que se agita nas camadas mais furtivas de sua fantasia.

Em suma, uma fotografia que, ao promover a torção entre os termos da fórmula da fruição estética enunciada por Freud, favorece “o duplo aspecto, aliás idêntico, da surpresa e do prazer - o prazer da surpresa e a surpresa do prazer.”⁹⁹⁶

11.3 *Unheimlich*

O que, finalmente, nos coloca diante de uma questão conclusiva: qual a natureza de um prazer capaz de fazer com que o sujeito, surpreendido em vias de sua fruição, conheça uma reação tão real, inegociável e desconcertante quanto a vergonha?

Acredito que Freud e Lacan estão plenamente de acordo nesse particular. No *Seminário 4*, o autor lembra que, “quando o sujeito declara pôr em jogo no tratamento aquilo que é a fantasia”, ele só o faz mediante uma “forma notável por sua imprecisão”, ou simplesmente marcada por uma “espécie de aversão, até mesmo de vergonha.”⁹⁹⁷ Em *O poeta e o fantasiar*, a explicação de Freud torna esse aspecto inquietante da fantasia ainda mais claro. Ao contrário da criança, que orgulhosamente exhibe suas proezas lúdicas, o adulto “se envergonha de suas fantasias e as esconde dos outros, as guarda como o que lhe é mais íntimo, em geral, prefere responder por seus delitos que partilhar suas fantasias.”⁹⁹⁸

De fato, Freud não deixa muita margem para interpretação. Se, para o sujeito, é preferível submeter-se voluntariamente à lei dos homens a tornar público o conteúdo de sua fantasia, é porque as cortinas que separam o mundo desse teatro privado guardam os vestígios de um crime cujas consequências são ainda mais difíceis de suportar. Essa é a tese central defendida em *Das Unheimliche*, de 1919, publicado às vésperas da eclosão da segunda revolução freudiana das

⁹⁹⁶ LACAN, J. (1957-58). *O Seminário, livro 5*, op. cit., p. 126.

⁹⁹⁷ “Quando o sujeito declara pôr em jogo no tratamento aquilo que é a fantasia, ele a exprime sob uma forma notável por sua imprecisão, deixando abertas as questões a que só responde com muita dificuldade. Na verdade, ele não pode dar, de saída, uma resposta satisfatória, pois quase nada mais é capaz de dizer para caracterizar essa fantasia. Além disso, não o faz sem marcar uma espécie de aversão, até mesmo de vergonha ou acanhamento”. LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 116.

⁹⁹⁸ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., 43.

pulsões. Na abertura do artigo, Freud reclama os méritos estéticos de sua empreitada⁹⁹⁹ e, no correr de sua argumentação, antecipa o conceito de pulsão de morte.¹⁰⁰⁰

Mais de dez anos depois de *O poeta e o fantasiar*, Freud confirma os fundamentos¹⁰⁰¹ de sua teoria sobre o “efeito poético”, desde a qual, ao longo deste trabalho, foi possível discernir uma verdadeira fórmula subjacente ao mistério da fruição estética. Se, em 1908, ele fala em “fontes mais ricas e profundas do psiquismo”, em 1919 essa expressão recebe a definição propriamente psicanalítica que lhe corresponde: o desejo incestuoso que constitui o núcleo da fantasia inconsciente.

Como demonstramos no Capítulo 3, este é o sentido último e fundamentalmente escópico do *Unheimlich*, o sentimento de inquietante estranheza: tudo o que deveria permanecer oculto, em segredo, mas veio à luz. Está tudo ali, nas desventuras de Natanael, aterrorizado pela possibilidade de que o Homem da Areia arranque seus olhos, formalização literária mais do que evidente do castigo que Édipo, herói do desejo de saber, infringiu a si mesmo.

Não deve ser por acaso a frequência com que nosso trabalho inadvertidamente encontrou termos e imagens tão afeitos à violência. Para Susan Sontag, a fotografia é a sublimação de um assassinato¹⁰⁰²; aos olhos de Lacan, a vergonha é efeito de uma conflagração¹⁰⁰³, como na guerra, este ato de imposição da lei que indica que a palavra deixou de ter serventia. Pois é nesse sentido que, no capítulo anterior, recorreremos à artilharia fotográfica de diCorcia para sublinhar a

⁹⁹⁹ “O psicanalista apenas raramente se sente estimulado a investigações estéticas, mesmo que ele não restrinja a estética à doutrina do belo, mas a descreva como a doutrina das qualidades do nosso sentir. Ele trabalha com outras camadas da vida anímica e tem pouco a fazer com as emoções inibidas quanto à meta, sufocadas, dependentes de um grande número de constelações concomitantes, as quais, em geral, constituem a matéria da estética. De todo modo, aqui e ali, ele percebe que pode se interessar por um domínio específico da estética, e então, trata-se de algo comumente deixado de lado, negligenciado pela literatura especializada. Algo desse domínio é o ‘infamiliar’”. FREUD, S. (1919). *O infamiliar*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁰⁰ “No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante compulsão à repetição das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, algo que ainda se expressa claramente nas aspirações da criança e que domina uma parte do decurso da psicanálise dos neuróticos. Estamos preparados para todas as discussões mencionadas a esse respeito, uma vez que o que se pode lembrar dessa compulsão interna à repetição pode ser sentido como infamiliar”. FREUD, S. (1919). *O infamiliar*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁰¹ O que, por sua vez, será confirmado em *Um estudo autobiográfico*, de 1925. FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, 1992, op. cit., pp. 60-61.

¹⁰⁰² SONTAG, S. *Sobre a fotografia*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁰³ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 173.

possibilidade que uma imagem tem de transmitir o que há de mais inquietante e predatório no olhar, sua capacidade de (des)cobrir cantos que o sujeito preferiria manter incôncios, sem que seja necessário qualquer recurso à nudez.

11.4 Sonhos embaraçosos por estar despido

De fato, a nudez só trabalha a favor da transgressão se conforme o “privilégio do olhar em relação ao desejo”¹⁰⁰⁴ - o que fica ainda mais claro quando contrastamos a dinâmica do erotismo às situações em que a ausência de roupas já é esperada, como em uma praia de nudismo. Prova disso é que, nos sonhos embaraçosos dos quais Freud se ocupa em um de seus textos canônicos em matéria de inconsciente, o sujeito não está embaraçado porque está nu; ele está embaraçado porque está despido.

Na verdade, “nudez”¹⁰⁰⁵, “despido”¹⁰⁰⁶ e “desnudez”¹⁰⁰⁷ são alternativas à palavra alemã *Nacktheit*. Em português, ela pode ser traduzida simplesmente por nudez; em inglês, por outro lado, ela significa *nakedness* ou *nudity*, uma nuance absolutamente fundamental¹⁰⁰⁸, e que inclusive dá o tom de alguns debates sobre a representação do corpo no campo da arte.¹⁰⁰⁹ *Nackt*, por sua vez, designa simplesmente “sem roupas”, enquanto a adição do sufixo *heit* descreve uma condição ou uma qualidade. Portanto, *Der Verlegenheitstraum der Nacktheit*¹⁰¹⁰ quer dizer que a *Nacktheit* não constitui qualquer embaraço no sonho, até que o sujeito, ao ser olhado, sintasse então envergonhado por isso.¹⁰¹¹ Daí a opção pelo termo despido; o prefixo “des” lembra um pouco a ambiguidade de

¹⁰⁰⁴ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁰⁵ FREUD, S. (1900). “Os sonhos de embaraço causados pela nudez”. In: *A interpretação dos sonhos. Sigmund Freud: Obras completas*. São Paulo: Cia das Letras, 2019, v. 4.

¹⁰⁰⁶ FREUD, S. (1900). “Sonhos embaraçosos por estar despido”. In: *A interpretação dos sonhos. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1986, v. 4.

¹⁰⁰⁷ FREUD, S. (1900). “El sueño de turbación por desnudez”. In: *La interpretación de los sueños. Obras completas: Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, v. 4.

¹⁰⁰⁸ Na língua portuguesa, talvez seja possível se aproximar dessa nuance através dos adjetivos “nu” e “pelado”.

¹⁰⁰⁹ Aliás, foi a lembrança desses trabalhos que me fez pensar no sentido da ausência de roupas nesse texto de Freud. A esse respeito, ver, entre outros: BERGER, J. *Ways of seeing*, op. cit.; CLARK, K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Bollingen Series, 35.2. Nova Iorque: Pantheon Books, 1956.

¹⁰¹⁰ Forma original de “Sonhos embaraçosos por estar despido”, expressão que dá título a uma das sessões de *A interpretação dos sonhos*.

¹⁰¹¹ Eu devo essa explicação a um amigo alemão que fiz no primeiro hotel em que fiquei hospedado em Nice.

um adjetivo como descoberto, que frequentemente aparece ao longo de nosso trabalho: ele designa tanto aquele sujeito cuja cobertura foi retirada e, de forma ainda mais interessante, como atesta o uso corrente da língua, descoberto também quer dizer que alguém foi apanhado fazendo algo às escondidas - ou pego de surpresa, como se costuma dizer.¹⁰¹²

Freud vai buscar a origem desse fenômeno nas profundezas da infância, essa espécie de filme¹⁰¹³ em *time lapse* que o trabalho da fantasia acelera até o ponto em que os *frames*¹⁰¹⁴, de tão borrados, tornam-se descontínuos e, de tão descontínuos, adquirem a impessoalidade que dá o tom de uma lembrança encobridora - ou do sonho em questão. É realmente interessante observar esse ponto que Freud qualifica de sugestivo, no qual é possível entrever a ação do recalque¹⁰¹⁵: as pessoas diante das quais o sonhador sente vergonha são geralmente desconhecidos¹⁰¹⁶ ou personagens com “traços indeterminados”¹⁰¹⁷ e, que, além disso, “não prestam a menor atenção no espetáculo oferecido.”¹⁰¹⁸

Em todo caso, a explicação de Freud remonta à esta época pré-lapsariana, em que as crianças - ainda imaculadas, intocadas pela *cupido sciendi* - não conhecem a vergonha.¹⁰¹⁹

¹⁰¹² LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4*, op. cit., p. 277.

¹⁰¹³ A este respeito, ver o que está no Capítulo 9 (p. 210), onde comentamos um trecho do Seminário 4 em que o Lacan compara o corte na cadeia significante à interrupção de uma cena cinematográfica.

¹⁰¹⁴ À luz do que vai na nota anterior, talvez seja possível pensar na seguinte possibilidade: a analogia entre a fantasia e um filme em *time lapse*, mencionada no corpo do texto, talvez justifique um certo privilégio que a fotografia tem em relação às demais artes visuais, como a pintura. Digamos que, na fotografia - e também no cinema - o sujeito é exposto às impressões visuais da forma como elas primeiro encontraram seu olhar.

¹⁰¹⁵ “... o recalque desempenha um papel nos sonhos de exibição. A aflição experimentada nesses sonhos é, sem dúvida, a reação do segundo sistema psíquico ao fato de que, a despeito do veto imposto a ele, o conteúdo da cena de exibição encontrou expressão. Para evitar essa aflição, a cena não deveria ser revivida. FREUD, S. (1900). “El sueño de turbación por desnudez”. FREUD, S. (1900). “La interpretación de los sueños”, op. cit., p. 256.

¹⁰¹⁶ A propósito, Freud utiliza a diferença entre o sonho de um paranóico e de um neurótico para oferecer uma explicação imprescindível sobre a ação do recalque: “Uma coisa notável: as pessoas a quem era dirigido nosso interesse sexual na infância são omitidas de todas as reproduções que ocorrem nos sonhos, na histeria e na neurose obsessiva. Apenas na paranoia esses espectadores reaparecem e, embora permaneçam invisíveis, sua presença é inferida com um convicção fanática [...]. É de se observar que, até na paranóia, quando se restaura o estado de coisas original, essa inversão no oposto é observada. O sujeito sente que já não está sozinho, com toda a certeza o observam, mas os observadores são pessoas estranhas, curiosamente indeterminadas”. FREUD, S. (1900). “La interpretación de los sueños”, op. cit., p. 256.

¹⁰¹⁷ FREUD, S. (1900). “La interpretación de los sueños”, op. cit., p. 254.

¹⁰¹⁸ Ibid. p. 256.

¹⁰¹⁹ Ibid. p. 255.

Ignorantes do sexo, elas “riem, pulam e se dão palmadas”¹⁰²⁰, enquanto exibem orgulhosa e despreocupadamente suas partes, como se pedissem uma plateia para o esplendoroso desfile de pulsões que aos poucos dá forma de corpo ao organismo. Por sinal,

Somente a nossa infância é o tempo em que somos vistos em trajes inadequados, tanto por membros de nossa família como por estranhos - babás, criadas e visitas; e é só então que não sentimos vergonha de nossa nudez. Podemos observar como o despir-se tem um efeito quase excitante em muitas crianças, mesmo em seus anos posteriores, em vez de fazê-las sentir-se envergonhadas.¹⁰²¹

É possível “retroceder a esse Paraíso todas as noites em nossos sonhos.”¹⁰²² Até que alguém, com a autoridade de um roteirista, de um diretor, ou mesmo de um censor aos olhos de quem o conteúdo do espetáculo coloca em risco o regime que o sustenta, ergue-se da plateia e literalmente toma a palavra: “Uh, que escândalo! Isso não se faz”¹⁰²³, diz um adulto, geralmente uma figura parental, lançando luz sobre um enredo que se desenrolava pacificamente na escuridão da ignorância. A vergonha que surge no sonho, diz Freud, é produto da realização de um desejo e, mais precisamente, efeito da satisfação de um desejo exibicionista¹⁰²⁴, o mesmo que explica um sonho que ele transmite a Fliess em 1897.¹⁰²⁵

Ora, se os genitais, outrora livremente exibidos, se tornam “os *Pudenda*, objetos de vergonha”¹⁰²⁶, é porque passou por ali uma lei cuja severidade só pode ser proporcional à intensidade do desejo que a precipita.¹⁰²⁷

¹⁰²⁰ FREUD, S. (1900). “La interpretación de los sueños”, op. cit., p. 254.

¹⁰²¹ FREUD, S. (1900). “La interpretación de los sueños”, op. cit., p. 254.

¹⁰²² Ibid. p. 255.

¹⁰²³ Ibid. p. 255.

¹⁰²⁴ Ibid. p. 255.

¹⁰²⁵ “Numa outra ocasião, sonhei que estava subindo uma escadaria, vestido com pouca roupa. Eu me movimentava, como o sonho enfatizou explicitamente, com grande agilidade. (Meu coração - reassuramento!) De repente, porém, percebi que uma mulher vinha em meu calção e, nesse momento, instalou-se a sensação, tão comum nos sonhos, de estar pregado naquele lugar, de estar paralisado. A sensação concomitante não foi de angústia, e sim de excitação erótica. Veja, portanto, como a sensação de paralisia, que é característica do sono, foi usada para a realização de um desejo exibicionista”. FREUD, S.; FLIESS, W. (1887-1904). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. São Paulo: Imago, 1986, p. 345.

¹⁰²⁶ FREUD, S. (1908). “Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Edição Kindle, 2015, p. 89.

¹⁰²⁷ É apenas quando intervém a vergonha e a angústia, assinala Freud, que o homem vai “começar a vida sexual e o trabalho da cultura”. FREUD, S. (1900). “La interpretación de los sueños”, op. cit., p. 255.

Estamos, evidentemente, no domínio da transgressão. E eis que o sonhador, surpreendido na fruição do prazer que emana das fontes mais ricas e profundas de seu psiquismo, é expulso do paraíso pela porta do pesadelo, a última trincheira do eu. O despertar, diz Lacan no *Seminário 11*, é da ordem de um retorno, e não da repetição.¹⁰²⁸ A mesma temporalidade que faz da surpresa, mais do que um “achado”, um “reachado”, isto é, “aquilo pelo que o sujeito se sente ultrapassado, pelo que ele acaba achando ao mesmo tempo mais e menos do que esperava - mas que, de todo modo, é, em relação ao que ele esperava, de um valor único.”¹⁰²⁹

É nesse sentido que a surpresa, necessária à conflagração da vergonha, é consubstancial ao que acontece com o desejo. E, ali onde um foto documentarista como diCorcia [Figura 25, p. 178] pode prescindir da nudez, o fotógrafo de moda, cujo ofício é dar forma de imagem aos efeitos da pulsão que se manifestam como exibicionismo, voyeurismo e fetichismo, dá um passo adiante.

Figura 31 - Helmut Newton, *New Beetle*, 1999



Fonte / **Copyright:** Cortesia Helmut Newton Foundation

¹⁰²⁸ Cf. CHAGNEAUD, C. “La répétition au fil de Lacan”. *Psychanalyse*, 2017/3 (n° 40), p. 97-106. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2017-3-page-97.htm>. Acesso em: 2 fev 2022.

¹⁰²⁹ LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11*, op. cit., p. 30.

11.5 Tarde demais

Vejamos, por fim, uma última imagem produzida por Newton [Figura 31, p. 254]; escolhida para ilustrar a abertura de nosso esforço teórico em torno do olhar, do desejo e da fantasia que o sustenta, ela também permite retomar algumas conclusões a que chegamos ao longo do percurso que nos trouxe até aqui. É uma fotografia simples na composição de seus elementos, sobretudo se comparada a outras imagens do acervo do fotógrafo, algumas das quais analisadas neste trabalho; 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, como sustentamos nos últimos capítulos, torna sensível a transgressão na qual o desejo se institui e que, por isso mesmo, leva o espectador a cambalear muito próximo dessa linha adversativa que se prolonga entre aquilo que deveria ter permanecido oculto, em segredo, mas veio à luz.

Vir à luz, isto é, revelar, tal qual o processo de transformação da imagem latente, guardada pela objetiva no negativo do filme fotográfico, em imagem visível. O segredo (ou a arte, como se diz), tanto na revelação fotográfica quanto na imagem que Newton oferece aos olhos, está na exposição à quantidade adequada de luz: aquilo que o olho viu, mas precisou esquecer, tensão desde a qual ele faz da impureza constitutiva da imagem uma razão estética.

Sem dúvida uma via muito particular para a criação e a fruição artísticas, que compartilha com a perversão as coordenadas do desejo e um certo enquadramento do olhar. Uma visada que

talvez tenha entre seus representantes alguém como Julião Sarmento, fundamental desde o início desta pesquisa, ou Jean Cocteau, a cuja obra a estadia em Nice me introduziu.

É um caminho interessante, e aparentemente promissor, este de investigar, à luz da fertilidade da estética para a pesquisa em psicanálise, a articulação entre a lei, o desejo e os efeitos da pulsão, tornada sensível - e em tom professoral - pela fotografia de Newton. Ao mesmo tempo, seria possível reunir, sob este arco, outras manifestações artísticas que compartilham algumas de suas propriedades, como seu pendor de capturar o sujeito pela comoção da fantasia, mas sem poupá-lo de seus custos de produção.

Aliás, Jean Cocteau, responsável por um trabalho extenso e variado, dizia que, no final das contas, o artista é um exibicionista que se exerce entre os cegos¹⁰³⁰, uma dimensão do olhar que certamente interessaria ao fotógrafo de moda; Newton, de sua parte, alegava que todo fotógrafo é um voyeur e que, de resto, passamos a vida a espiar pelo buraco de uma fechadura.¹⁰³¹

E ele tinha razão.

Afinal, em função de que outro elemento senão as moções que se agitam no assoalho da fantasia inconsciente a moda seria capaz de fazer com que armários abarrotados de roupas pareçam sempre vazios? De fato, é nesse terreno comum entre a neurose e a perversão que a moda semeia suas promessas, cuja colheita sempre dependeu do talento de artistas como Newton, provavelmente o mais emblemático entre seus pares.

Portanto, trata-se mais de uma revelação do que da representação da fantasia, isto é, de uma *mise-en-forme* que a torne aceitável e transmissível, de modo a fazer com que o espectador encontre ali uma espécie de apoio no qual possa descansar do pesado fardo que carrega nas fontes mais ricas e profundas de seu psiquismo. Fascinante e traiçoeira como um chiste, a fotografia de Newton é resultado da torção entre os termos da fórmula enunciada por Freud - e, se ela não chega a suprimir a cortina, ela ao menos a entreabre, lançando alguma luz sobre o que se passa no teatro íntimo¹⁰³² do espectador.

¹⁰³⁰ JEMMA-JEJCIC, M. *Jean Cocteau ou l'énigme du désir*, op. cit., p. 225.

¹⁰³¹ NEWTON, H. *New Images*, op. cit., p. 15 apud MARRA, C. *Nas sombras de um sonho*, op. cit., p. 166.

¹⁰³² Referência à expressão empregada por Anna O., também citada no Capítulo 10. Cf. FREUD, S.; BREUER, J. (1893-95). “Estudios sobre la histeria”, op. cit., p. 47; p. 65.

Frequentemente¹⁰³³, Newton oferece aos olhos uma fotografia que, mais do que reproduzir uma cena caracterizada pelo exibicionismo ou pelo fetichismo, é capaz de engendrará-los no sujeito, produzindo, no limite, uma espécie de conformidade entre o prazer propriamente estético e o gozo escópico em sua origem. Enfim, uma imagem capaz de tirar proveito do que podemos chamar, com alguma segurança teórica, de a própria torção da fantasia: e que, ao comovê-la nesses termos, promove o desejo desde um limite em que é impossível diferenciá-lo de seu avesso, da lei que o enforma. Gozar de nossas fantasias, como diz Freud, mas além da censura - e, portanto, com vergonha.

E uma revelação de tal modo eficaz que seu resultado não poderia ser outro além de um efeito poético cuja fruição se completa no instante em que o sujeito, indeciso entre as seduções da forma e as do conteúdo, encontra-se, ele mesmo, exposto na própria fantasia, surpreendido em um limite do qual ele só se dá conta depois de tê-lo ultrapassado.

De olhos bem fechados, redundância que expressa a esperança de que um gesto mecânico desfaça os efeitos de uma transgressão.

Tarde demais. Nem um segundo de descanso. A fotografia de Newton é uma (sur)presa para os olhos.

¹⁰³³ Por bem, seria impossível obter esse mesmo efeito em cada uma das milhares de imagens produzidas por um fotógrafo comercial como Newton.

CONCLUSÃO

E a sublimação?

Essa pergunta provavelmente ocorreu à banca, que encontrou poucas referências ao conceito no texto que a trouxe até aqui. Mas isso não quer dizer que o assunto furtou-se a procurar um lugar mais proeminente em nosso trabalho. É que ele sempre apareceu acompanhado de tantas perguntas e impasses que, em certa altura da pesquisa, achamos melhor deixá-lo de lado, à espera de alguma fermentação, sob o risco de que um tema tão refratário a uma abordagem linear tirasse o impulso que nos levava em direção a caminhos mais acessíveis à nossa elaboração. Nessa conclusão, aproveitamos a abertura ensaística de um texto cuja natureza é encaminhar outras perguntas para apresentar algumas dessas reflexões. O objetivo não é passar a limpo a matéria, tampouco desenvolver todos os conceitos que serão mencionados, e sim indicar por quais vias essa pesquisa seguiria caso ela não estivesse submetida ao tempo cronológico da Universidade - que, em todo caso, tornou possível a sua realização.

Anteriormente¹⁰³⁴, afirmamos que, ao propor que artistas e perversos dividam a mesa em torno do olhar, Lacan antecipa algumas dificuldades teóricas, epistemológicas e ideológicas mais ou menos presentes em parte da literatura psicanalítica sobre a sublimação. Mas que dificuldades são essas?

A primeira delas, de natureza ideológica, é a mais fácil de ser reconhecida. Ao que parece, este uso do conceito de sublimação para fins reacionários felizmente pertence mais à história da psicanálise do que ao rumo atual de suas reflexões, mas sem dúvida não pode ser ignorado. Não é difícil identificá-lo no discurso de quem toma a homossexualidade como sinônimo de perversão, no sentido psicopatológico do termo; empreendida a partir de um raciocínio tão ideologicamente comprometido, esse tipo de análise costuma passar longe do conceito de sublimação, uma vez que está menos interessada em seu estatuto teórico do que em fazer dele uma “saída” para essa suposta “perturbação na ordem”.

As dificuldades teóricas e epistemológicas representam, respectivamente, o que poderíamos chamar de vetores internos e externos ao conceito de sublimação. Os vetores internos são aqueles de ordem conceitual, isto é, os elementos circunscritos à teoria psicanalítica. Os vetores externos

¹⁰³⁴ No Capítulo 9.

são aqueles de ordem epistemológica, isto é, os debates mais ou menos alheios à psicanálise no interior dos quais, no entanto, o conceito de sublimação se desloca. Nesse particular, a questão que primeiro salta aos olhos diz respeito ao problema dos predicados efetivamente artísticos de uma obra ou do processo de criação do sujeito que a produz. O raciocínio é tão simples quanto circular: que um objeto concebido para fins estéticos seja apresentado em uma galeria de arte, figure no acervo de um museu ou troque de mãos mediante o pagamento de um valor importante em dinheiro, nada disso constitui um critério em si mesmo; longe disso, essas questões alimentam uma série de conversações complexas - e muitas vezes intermináveis - em diversos campos do saber, como a sociologia e a historiografia da arte.

Na abertura de seu clássico *A história da arte*, Ernst Gombrich vai ainda mais longe: ele afirma que não existe Arte, apenas artistas.¹⁰³⁵ É uma sentença contundente, que serve a propósitos mais argumentativos do que rigorosamente teóricos; de todo modo, é inegável que ela antecipa uma conclusão comum à leitura de qualquer manual do gênero: a dispersão de objetos, épocas, técnicas, temas, formas, instituições (etc.) incomparáveis entre si objeta qualquer teoria geral do valor artístico.

Como então encontrar alguma estabilidade se o objeto mesmo que enseja um estudo psicanalítico sobre a arte é resultado de tantas tensões? Esse talvez seja o exemplo mais emblemático da natureza dos problemas com os quais tem de lidar o estudioso que pretende fazer do interesse da psicanálise pela arte, cuja importância Freud nunca deixou de observar, o objeto de uma pesquisa.

Quanto aos vetores internos (os elementos circunscritos à teoria psicanalítica), eles podem ser divididos em duas categorias: de um lado, os impasses que o leitor de Freud encontra ao fazer uma arqueologia do conceito em sua obra; de outro, as incidências da sublimação no ensino lacaniano e, junto com elas, todas as possibilidades e dificuldades levantadas por uma formulação tão precisa e abrangente quanto a que está contida em seu célebre aforismo.

Há pelo menos dois exemplos importantes no âmbito das enunciações freudianas. Em primeiro lugar, a diferença entre sublimação e idealização, assunto em relação ao qual Freud não

¹⁰³⁵ GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Ciudad de México: Editorial Diana, 1999, p. 15.

deixa muita dúvida a partir de 1914.¹⁰³⁶ O segundo exemplo diz respeito à compreensão do fenômeno sublimatório como o resultado de uma dessexualização da pulsão, esse sim um elemento que ainda parece causar embaraço em parte da literatura psicanalítica dedicada à matéria.¹⁰³⁷ Não é incomum que, nesse diapasão, o conceito se confunda com um certo esmaecimento do registro pulsional, como se a sublimação livrasse o sujeito de seu destino de ser sexuado: quase um antídoto contra a contaminação da razão pelo sexo - que, no limite, está no fundamento do próprio discurso psicanalítico.

Em síntese, caso o pesquisador restrinja a sua análise aos livros e textos assinados por Freud, ele ficará com a impressão de que o destino do conceito de sublimação é jogado na relação entre a pulsão e suas vicissitudes. Sem dúvida uma redução importante do ponto de vista metodológico, mas que, à semelhança de uma *matrioska*, ainda aguarda novos desdobramentos. É no interior desse debate, por exemplo, que encontramos a difícil tarefa - à qual retornaremos adiante - de discernir o que se passa entre o efeito de uma abertura sublimatória e o simples produto de uma repetição sintomática.

Lacan, por seu turno, desloca completamente o eixo do interesse na matéria. Ele dá a um texto como o *Projeto para uma psicologia científica*¹⁰³⁸ o alcance de um verdadeiro tratado sobre a ética e, recorrendo à categoria de real, vai fazer com que o problema da sublimação gire em torno de *das Ding*, a Coisa - isto é, a falta inacessível e irrepresentável que vetoriza a busca que anima o desejo. Se sublimar é elevar um objeto à dignidade da Coisa¹⁰³⁹, não estamos mais no campo da representação do objeto, e sim diante da possibilidade de fazê-lo participar do vazio em torno do qual a própria representação se organiza. Assim, a criação só pode ser *ex-nihilo*, e o artista aquele sujeito que, à semelhança do oleiro que dá ao vazio a forma de um vaso, é capaz de promover no mundo a emergência de um significante que (re)vele o campo da Coisa.

Em todo caso, do encontro entre as duas verticais internas ao conceito de sublimação, podemos concluir, com Marco Antonio Coutinho Jorge, que ela é “a vicissitude da pulsão que dá

¹⁰³⁶ FREUD, S (1914). "Introducción del narcisismo". *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 14, p. 91.

¹⁰³⁷ No meu entender, o assunto recebeu seu endereçamento mais interessante em: PORGE, E. *A sublimação, uma erótica para psicanálise*. São Paulo: Aller, 2019.

¹⁰³⁸ FREUD, S (1895/1950). "Proyecto de psicología". *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 1.

¹⁰³⁹ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 137.

a esta seu legítimo estatuto”¹⁰⁴⁰, na medida em que revela a impossibilidade que lhe é inerente: seja a impossibilidade de uma satisfação absoluta, seja a impossibilidade de sua plena representação pela linguagem.

Mas, voltando ao aforismo lacaniano, é lícito perguntar: que objeto seria esse? E o que significa, em cada caso concreto, elevá-lo à dignidade da Coisa?

Jean-Clair ajuda a iluminar essa questão.

O olho, o mais intelectual dos cinco sentidos, símbolo quase universal do conhecimento, emblema do processo mental de elucidação, é então este índice anatômico que, no corpo humano, ceta o destino biológico do sujeito; ele lembra a verdade do corpo como sexo, corpo separado de uma unidade primeira. O olho, este que nos permite manter o mundo à distância, de nos distinguir dele, é também este que, no corpo, recorda que estamos destinados a ser desatados de um todo original. Olhar é então querer preencher esta falta, dirigir o olhar em direção àquilo que nós não somos mais.¹⁰⁴¹

Ao ler estas palavras, é impossível não lembrar da nova relação entre Criador e criatura que, através dos olhos de Giotto, prospera no que chamamos de Arte do Renascimento.¹⁰⁴²

Produto de uma época, a arte é sempre uma filha emancipada de seu tempo. O estatuto artístico de um objeto é contingente, e é isso que Lacan deixa claro, no *Seminário 7*, quando afirma que o amor cortês é um “fenômeno ainda mais espantoso pelo fato de o vermos desenvolver-se numa época em que, se trepava contudo, firme e forte, quero dizer, em que não se fazia mistério disso, em que não se dizia meias palavras.” Na próxima frase, ele acrescenta: “essa coexistência de duas formas referentes a esse tema é o que há de mais espantoso.”¹⁰⁴³

¹⁰⁴⁰ JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*, op. cit., p. 154 apud LIGEIRO, V. “Testemunhos do vazio”. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 24(3),721-745, set. 2021, p. 724.

¹⁰⁴¹ CLAIR, J. *Méduse*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁴² É Boccaccio quem primeiro atribui a Giotto di Bondone (1267-1337) a introdução do estilo e da técnica que, no correr dos anos, seriam mais ou menos reconhecidos nos demais pintores do Renascimento italiano. O assunto, naturalmente, é objeto de alguma polêmica historiográfica - e seria mesmo inconveniente recuperá-la aqui. A título introdutório, ver, entre outros: BOCCACCIO, G. (c. 1353). *The Decameron*. Tradução de John Payne. Walter J. Black: Nova Iorque, 1886, n.p. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/23700/23700-h/23700-h.htm#THE_FIFTH_STORY6. Acesso em: 1 ago 2022; BURCKHARDT, J. (1860). *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Cia das Letras, 2009; BURKE, P. *O Renascimento Italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010; LEONI, G.D. “Giotto e o valor histórico-estético do pré-renascimento”, op. cit.

¹⁰⁴³ LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7*, op. cit., p. 166.

Os temas dos afrescos que adornam a Capela de Scrovegni¹⁰⁴⁴ eram comuns na arte daqueles idos. No entanto, a cada nova pincelada, é como se Giotto colocasse o mundo no caminho sem volta do realismo (evento tão epistemológico quanto artístico¹⁰⁴⁵), a antessala do que chamaríamos de ciência moderna e de indivíduo enquanto sujeito de direitos (liberdade e propriedade, por exemplo). Acreditando ver as coisas em si mesmo e o mundo como tal, o homem pôde, enfim, retirar o véu que dava à história uma forma circular.

Na Idade Média, ambas as faces da consciência — aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem — jaziam, sonhando ou era estado de semi vigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem reconhecia-se a si próprio apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o subjetivo: o homem torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece enquanto tal.¹⁰⁴⁶

Como se vê, a obra de Giotto pode ser compreendida à luz da coexistência de duas formas referentes ao mesmo tema que Lacan dizia ser fundamental à abordagem da arte. Além disso, basta proceder com algum cuidado teórico e metodológico e não seria difícil localizá-la entre o amor cortês e a pintura de Leonardo da Vinci¹⁰⁴⁷, as duas expressões artísticas mais frequentes na literatura psicanalítica sobre a sublimação.

Mas, naturalmente, não convém seguir em frente com essa digressão. Ela é necessária apenas na medida em que nos permite sublinhar o seguinte elemento: um raciocínio como o de Jean Clair, que coloca a criação entre a parte e o todo, nos encoraja a retomar um dos vetores

¹⁰⁴⁴ Também conhecida como *Capela de Santa Maria dell' Arena*, foi erguida sobre as ruínas romanas de Pádua, na Itália. Concebida para uso familiar, seus afrescos foram uma encomenda de Enrico Scrovegni, rico comerciante local, a Giotto; o objetivo do comitente era “expiar as culpas do pai, conhecido agiota”. LEONI, G.D. “Giotto e o valor histórico-estético do pré-renascimento”, op. cit., p. 299.

¹⁰⁴⁵ Cf., entre outros: CASSIRER, E. *Indivíduo e Cosmos da Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁰⁴⁶ BURCKHARDT, J. (1860). *A cultura do renascimento na Itália*: um ensaio, op. cit., p. 111.

¹⁰⁴⁷ “Dos anônimos compositores de mosaicos chegamos aos primeiros autores, que representam personalidades artísticas (Jacopo Turríti, Pietro Cavallini, Filippo Rusuti), até ao primeiro grande pintor, Cimabue, mestre do primeiro gênio da arte cristã: Giotto. Estamos no início do século XIII; e em breve o Humanismo reiniciará o culto pela arte antiga, que tornará a florescer no Renascimento: o profano une-se ao religioso; começa a verdadeira arte moderna, mas está encerrado o ciclo da verdadeira arte cristã. Giotto encerra e inicia duas épocas artísticas”. LEONI, G.D. “Giotto e o valor histórico-estético do pré-renascimento”, op. cit., p. 291.

internos ao conceito de sublimação para rascunhar um entendimento mínimo sobre o aforismo lacaniano. Anterior a qualquer possibilidade de representação, *das Ding* é o todo suposto pela incidência da parte. *Das Ding* não é Outro, mas a condição de sua presença, ou melhor, o vazio que impede sua presença como uma completude impossível - sem a qual, no entanto, a parte jamais encontraria o caminho da linguagem: o cobertor curto do qual o inconsciente é o aluvião.¹⁰⁴⁸ Resta o intervalo, ali onde o *objeto a*, como diz Lacan, pode fazer “côcegas dentro de *das Ding*. Pronto. É isso que constitui o mérito essencial de tudo o que chamamos de obra de arte.”¹⁰⁴⁹

Nesse caso, de que maneira compreender o trabalho de artistas, nomeadamente aqueles dedicados à moda, que estão referidos ao que resta, como corpo, do mistério que se forma em torno do enigma do sexo? Se na sublimação “alguma coisa se satisfaz *com* a pulsão”¹⁰⁵⁰, seria razoável pensar que o objeto que alguém como Yves Saint Laurent eleva à dignidade da Coisa é o próprio *objeto a* olhar, desde o qual - através de suas “criações, as obras de arte”¹⁰⁵¹ - o costureiro parece estar interessado mesmo é na folha de figueira que, para Adão e Eva, retém um pouco da “verdade do corpo como sexo, corpo separado de uma unidade primeira.”¹⁰⁵²

Enfim, apenas mais uma questão que permanece em aberto. Como diz Lagache: “Longe de ser um problema específico, a sublimação é uma encruzilhada de problemas, e não dos menores”¹⁰⁵³ E uma encruzilhada tal, eu diria, que cada nova abordagem do assunto parece deslocar todos os demais conceitos anteriormente mobilizados em favor de sua estabilização: pulsão, recalque, desejo, objeto, etc.

¹⁰⁴⁸ “O inconsciente não é ancoradouro, mas depósito, aluvião da linguagem”. LACAN, J (1970). “Radiofonia”, op. cit., p. 415.

¹⁰⁴⁹ LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 227.

¹⁰⁵⁰ “Por um lado, a sublimação liga-se essencialmente ao destino, ao avatar, à *Schicksal* das pulsões. É a quarta das transformações enunciadas por Freud no artigo intitulado '*Triebe und Triebshicksal*' [A pulsão e suas vicissitudes]. Caracteriza-se por se fazer *mit dem Trieb, com* a pulsão. Pelo menos para os que me ouviram, no passado, martelar esse com em diversas ocasiões, sobretudo ao retomar a formulação de Aristóteles, Não se deve dizer que a alma pensa, mas que o homem pensa com sua alma, é cativante reencontrá-la aqui na pluma de Freud. Alguma coisa se satisfaz *com* a pulsão”. Na lição anterior, Lacan afirma que a sublimação é uma “modalidade de satisfação da pulsão”. LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., citações às páginas 215 e 210, respectivamente, grifos do autor.

¹⁰⁵¹ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

¹⁰⁵² CLAIR, J. *Méduse*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁵³ LAGACHE, D. “La sublimation et ses valeurs”, op. cit. apud DIDI-HUBERMAN, G. *A invenção da histeria*, op. cit., p. 405.

Diante disso, seria possível formular uma única teoria da sublimação que, em seu conjunto, fosse capaz de explicar a criação (e a fruição) de obras de arte tão diferentes entre si quanto as de Clarice Lispector, Beethoven, Giotto ou Pablo Picasso? O problema ganha mais uma camada de complexidade quando lembramos que a sublimação não pode ser reduzida à arte, ainda que esta seja uma das vertentes daquela. Isso para não citar a “sublimação semanal”¹⁰⁵⁴ que, de acordo com o próprio Lacan, constituía para ele seus seminários, o que levaria uma teoria geral da sublimação a embaralhar, mais uma vez, todos os elementos necessários à sua coesão interna.

Pois bem: como então acomodar um conceito que carrega tantos pormenores teóricos e epistemológicos a uma obra que, se comparada aos demais objetos artísticos, é quase inexplorada como a fotografia de Newton?

Diante disso, o que fizemos foi dar um passo atrás, buscando ancorar nossas reflexões naquele que talvez seja o ponto mais estável em meio ao coral muitas vezes desafinado que é literatura sobre a sublimação; há, de fato, uma teoria da fruição estética em Freud, cujos elementos estão muito bem estabelecidos em pelo menos três textos: *Personagens psicopáticos no palco*, *O poeta e o fantasiar* e *Um estudo autobiográfico*. Como dissemos anteriormente, esses trabalhos colocam a ênfase no papel desempenhado pela fantasia inconsciente: seja no que diz respeito à própria criação artística, seja no que se refere à fruição estética de objetos concebidos para este fim - efetivamente o objeto desta pesquisa.

E é aqui, depois de ser confrontado por tantas perguntas, que o trabalho de Helmut Newton adquire todo o seu valor para psicanálise, inclusive porque o mundo da arte o ignorava - na mesma medida em que suas expectativas inibitórias eram ignoradas por ele. Ou seja, o que importa em Newton não são as solenidades artísticas de sua obra, e sim o fato de que ela oferece os meios para a investigar assuntos de grande importância para a psicanálise, entre os quais os efeitos da pulsão que se manifestam como fetichismo e exibicionismo - cujas coordenadas ele fazia passar à imagem com um talento realmente singular.

Ao longo de toda a pesquisa, apostamos na seguinte premissa: mais do que um repositório de exemplos e analogias, a estética (quer o objeto em questão venha ou não acompanhado dos

¹⁰⁵⁴ “Meu bom humor baseia-se numa dessas coisas que a gente tem num momento fugaz, e que se chama uma esperança: no caso, a de que fosse possível, se as coisas corresse de certa maneira, eu ser liberado desta sublimação semanal que consiste em minhas relações com vocês”. LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16*, op. cit., p. 361.

certificados de origem que geralmente precedem uma obra de arte) é, antes de tudo, um campo de demonstração teórica.

A nosso ver, o trabalho de Vivian Ligeiro conduz à mesma conclusão. Da obra de Sophie Calle, por exemplo, a pesquisadora extrai elementos para pensar as formas de sobrevivência do trauma. Diante do real que se manifesta como a dor pungente de um amor perdido, uma “obra-testemunho”¹⁰⁵⁵ como *Douleur exquise* (2003) leva Ligeiro a perguntar: “Há um outro destino para a memória que não seja nem um lembrar invasivo do traumatizado nem um recalque implacável?”¹⁰⁵⁶ Do mesmo modo, ela recorre à célebre performance de Marina Abramovic (*The artist is present*, de 2010) - para situar de que maneira o analista comparece ao encontro que ele deve faltar como sujeito. Assim como sucede à performance, na qual a troca de olhares abre espaço para aquilo que ela parecia garantir, a presença do analista confirma seus efeitos a cada vez que, diante de um objeto silencioso - mas não mudo – “o sujeito é convidado a aparecer.”¹⁰⁵⁷

De sua parte, Newton parece um belo exemplo de um sujeito cujas “criações, as obras de arte, eram satisfações fantasiadas de desejos inconscientes.”¹⁰⁵⁸ Através de um longo trabalho de cogitação registrado nos cadernos que sempre o acompanhavam, suas fotografias eram efetivamente “calculadas para provocar a participação de outros seres humanos, em quem podiam animar e satisfazer as mesmas moções inconscientes de desejo.”¹⁰⁵⁹ À serviço da moda, Newton pôde viver como queria e, alheio às expectativas inibitórias do mundo da arte, ele não apenas encontrou o caminho de volta de que fala Freud, como fez desse caminho um firme apoio na “realidade fática.”¹⁰⁶⁰

Encontrar um caminho de volta e fazer dele um firme apoio na realidade fática é o mesmo que sublimar?

Talvez! - resposta que indica mais do que uma simples (e necessária) hesitação teórica. Mas só ficou claro que essa hesitação era também uma questão de método, caudatária de uma certa visada epistemológica dos problemas levantados pela estética, na altura em que produzimos o texto

¹⁰⁵⁵ LIGEIRO, V. “Testemunhos do vazio”, op. cit., p. 734.

¹⁰⁵⁶ Ibid. p. 733.

¹⁰⁵⁷ Ibid. p. 740.

¹⁰⁵⁸ FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

¹⁰⁵⁹ Ibid. p. 60.

¹⁰⁶⁰ Ibid. p. 60.

que corresponde à última parte desta pesquisa, ao longo da qual sustentamos a seguinte hipótese: a fotografia de Newton responde por uma estética que compartilha com a perversão as coordenadas do desejo - e que, no limite, torna sensível a própria transgressão por meio da qual o desejo se institui.

Antes de chegar a essa conclusão, no entanto, cogitamos o sintagma “sublimação perversa”- mas ele não parecia muito adequado, mesmo depois de atenuado pelo advérbio “essencialmente”. Ainda que a sentença soasse melhor, dizer que algo é essencialmente perverso apenas repetia o problema contido na formulação original: por mais que o conceito de sublimação guarde relação com as estruturas clínicas, a criação artística não pertence a nenhuma delas. O que não quer dizer - pensamos naquela altura - que a sublimação¹⁰⁶¹ não apresente variações conforme o arranjo fantasístico - ou delirante - de quem a empreende.

Diante dessa premissa, surgiu a seguinte questão: será que, entre as alegadas origens perversas da sublimação¹⁰⁶² e as montagens perversamente orientadas que a fotografia de Newton dá a ver, é possível pensar em uma via perversa da criação?

Vejamos, a título exploratório, como a questão poderia ser articulada em *O poeta e o fantasiar*, texto a partir do qual construímos nossa hipótese sobre a fruição estética. Logo no início, Freud antecipa a conclusão à qual ele levará o leitor ao final da primeira parte do artigo: “Não deveríamos procurar os primeiros indícios da atividade poética já nas crianças?”¹⁰⁶³ Ele vai sustentar essa ideia fundamentando-a nas diferenças e semelhanças que existem entre a brincadeira da criança, a fantasia do adulto e a criação do poeta.¹⁰⁶⁴

É realmente impressionante como as crianças, sozinhas ou em grupo, são capazes de criar verdadeiros sistemas fechados em torno da brincadeira, sem dúvida a atividade mais intensa a que se dedicam e também a que mais lhes agrada.¹⁰⁶⁵ Mas, em algum momento da vida¹⁰⁶⁶, o sujeito

¹⁰⁶¹ Ou a criação artística, em sentido amplo (formulação com a qual me sinto mais seguro).

¹⁰⁶² “Se é pois nesta parte perversa da sexualidade que se acha contido o mistério da sublimação, deve-se questionar a tese clássica da dessexualização” Cf. COTTET, S. *Perversão e sublimação*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁶³ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 41.

¹⁰⁶⁴ Aqui, da mesma forma que ao longo de todo o nosso trabalho, o termo “poeta” deve ser compreendido à luz do esclarecimento a respeito da palavra *Dichter* que fizemos no texto que serve de introdução à Parte IV.

¹⁰⁶⁵ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 41.

¹⁰⁶⁶ Que em 1925 Freud chama de “penosa transição do princípio de prazer ao princípio de realidade.” FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

tem de renunciar “ao ganho de prazer que a brincadeira lhe trazia”¹⁰⁶⁷; contudo, o que aparenta ser uma renúncia do brincar em benefício dos sonhos diurnos¹⁰⁶⁸ que caracterizam o fantasiar é, na verdade, “uma formação substitutiva ou um sucedâneo.”¹⁰⁶⁹

Já em 1908, Freud situa o desejo como o núcleo da fantasia: “Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras [*Triebkräfte*] das fantasias”¹⁰⁷⁰; e, uma vez que seu conteúdo representa um enorme embaraço para o sujeito¹⁰⁷¹, “tais desejos recalcados e seus derivados não podem ser permitidos a não ser como uma expressão ruim, deformada.”¹⁰⁷² Essa deformação, quer ela se manifeste no sonho¹⁰⁷³ ou no sintoma, vai dar o tom da relação do sujeito com o mundo ao seu redor. “Passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo”, diz Freud de forma poética, evidenciando de que maneira o desejo “utiliza uma oportunidade no presente para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro.”¹⁰⁷⁴; aliás, convém acrescentar que é por essa via que o neurótico, que geralmente enuncia seu desejo no futuro do pretérito, vai mantê-lo como impossível ou insatisfeito.

“Toda fantasia individual”, conclui Freud, “é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória.”¹⁰⁷⁵ Para a criança, a realidade também é, digamos, insatisfatória, ou pelo menos não está à altura do prazer que, aos poucos, ela começa a reconhecer como seu. Mas, ao invés de corrigi-la, a criança vai, através da brincadeira, enriquecer a realidade.

A criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade, apesar de toda a distribuição de afeto, e empresta, com prazer, seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real. Não é outra coisa do que este empréstimo que ainda diferencia o “brincar” da criança do “fantasiar”.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁶⁷ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. Cit., p. 42.

¹⁰⁶⁸ “Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos”. FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 43.

¹⁰⁶⁹ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 43.

¹⁰⁷⁰ Ibid. p. 44.

¹⁰⁷¹ Esse assunto foi detalhado no Capítulo 11.

¹⁰⁷² FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 46.

¹⁰⁷³ Ibid. p. 46.

¹⁰⁷⁴ Ibid. p. 45.

¹⁰⁷⁵ Ibid. p. 44.

¹⁰⁷⁶ Ibid. p. 42.

Essa ideia de empréstimo nos levou a formular a seguinte proposição: ali onde a criança enriquece a realidade, tingindo-a com o colorido vivo de suas fabulações simbólico-imaginárias, o neurótico, retido na perda imanente ao desejo que ele teve de abandonar, vai empobrecer a sua fantasia com as misérias da realidade.

E quanto ao poeta, isto é, o criador?

De acordo com Freud, a criação literária representa “uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis.”¹⁰⁷⁷

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [Spiele]: comédia [Lustspiel], tragédia [Trauerspiel] e as pessoas que as representam, como atores [Schauspieler].¹⁰⁷⁸

Algo semelhante ocorre no idioma falado na França; o verbo *jouer* pode ser empregado para descrever a ação de tocar um instrumento musical, a atuação de uma atriz ou simplesmente a atividade lúdica de uma criança. Em português, como se vê, não temos um verbo tão polissêmico. No entanto, ao menos no Brasil, empregamos uma expressão ainda mais contundente do que a ambiguidade observada por Freud: quando uma criança vai muito longe na brincadeira que realiza, contraindo os limites que os adultos conhecem tão bem, dizemos que ela é arteira - ou, de maneira ainda mais significativa, que ela está fazendo arte.

A propósito, Johan Huizinga, cuja obra estabeleceu as bases do que hoje chamamos de história da cultura e das mentalidades¹⁰⁷⁹, defende uma ideia que vai ao encontro da argumentação freudiana, revelando o alcance que um texto como *O poeta e o fantasiar* pode ter. Em *Homo*

¹⁰⁷⁷ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 49.

¹⁰⁷⁸ Ibid. p. 42.

¹⁰⁷⁹ Afirmação que, por certo, deve ser temperada pelos elementos que conformam importe debate historiográfico alheio aos propósitos de nossa pesquisa. O que é certo, por outro lado, é o fato de que Huizinga prolonga os esforços de Aby Warburg - cuja obra, por sua vez, está inserida no contexto da *Kulturgeschichte* promovida por Jacob Burckhardt, o grande historiador do Renascimento Italiano. A esse respeito, ver, entre outros: COLIE, R. L. “Johan Huizinga and the Task of Cultural History.” *The American Historical Review*, vol. 69, no. 3, 1964, pp. 607–30. *JSTOR*. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1845780> Acesso em: 1 ago 2022; DAMAS, N. “Um laboratório de estudos culturais”. *Figura: Studies on the Classical Tradition*. Campinas, SP v. 8 n. 1 pp. 359-366 Jan.-Jun. 2020; PACHTER, H. M. “Masters of Cultural History III: Johan Huizinga — The Historian as Magister Ludi.” *Salmagundi*, n. 46, 1979, pp. 103–19. *JSTOR*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40547263> Acesso em: 1 ago 2022.

Ludens: o jogo como elemento da cultura, Huizinga desenvolve o seguinte raciocínio: é “no jogo e pelo jogo”¹⁰⁸⁰, um fato mais antigo que a própria cultura¹⁰⁸¹, “que a civilização surge e se desenvolve.”¹⁰⁸². O historiador, que escrevia às vésperas da Segunda Guerra Mundial, introduz assim seu argumento:

Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como *Homo faber*. Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura.¹⁰⁸³

Ora, seria a brincadeira um protótipo do jogo? Estritamente falando, a criança erotiza o mundo, evidenciando, à sua maneira, a força criacionista que deve ter algo (a fantasia) cuja função é nada menos do que mediar o encontro do sujeito com o real traumático.¹⁰⁸⁴ Quanto à “irrealidade do mundo poético”, observa Freud, “muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia”, assim como “muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer.”¹⁰⁸⁵

Diante disso, cogitamos a seguinte formulação: situada nos poros da linha que demarca a fantasia, a brincadeira e a realidade, a criação enriquece a fantasia com as misérias da realidade; ou, em sentido inverso, ela enriquece a realidade com as misérias da fantasia.

É uma formulação simples, que endereça apenas um dos vetores internos ao conceito de sublimação e que, de resto, é tão provisória quanto a interrogação que a introduz. Haveria muitas coisas a considerar, inclusive o fato de que a arte é tão diversa quanto as bases sobre as quais

¹⁰⁸⁰ HUIZINGA, J. (1938). *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008, prefácio, n.p.

¹⁰⁸¹ HUIZINGA, J. (1938). *Homo Ludens*, op. cit., p. 3.

¹⁰⁸² Ibid. prefácio, n.p.

¹⁰⁸³ Ibid. prefácio, n.p.

¹⁰⁸⁴ Cf., a esse respeito: JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*, op. cit., Maxime: pp. 74-95.

¹⁰⁸⁵ FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 42.

trabalha um artista; a propósito, considerando os dois sentidos da criação aventados anteriormente, é instrutivo imaginar o alcance que pode ter a queixa que Freud dirige aos “poetas modernos [*neuere Dichter*]”, insensíveis à tarefa de poupar o espectador das aflições que o atormentam.¹⁰⁸⁶

De todo modo, essa formulação pode ser útil ao tangenciamento de uma das encruzilhadas das quais fala Lagache: a relação entre sublimação e estrutura clínica. Ou seja, a maneira pela qual a criação artística se articula ao delírio, no caso da psicose, e à fantasia, nos casos da neurose e da perversão. Naturalmente, nosso trabalho não tem nada a dizer sobre a psicose. Por outro lado, depois de passar tanto tempo submerso na obra de um fotógrafo como Helmut Newton, talvez seja possível cogitar alguma coisa sobre a neurose e a perversão.

Pois é aqui, nesse entroncamento que dá origem a tantos outros, que o atrito entre os vetores internos e externos ao conceito de sublimação produz alguns ruídos. De um lado, o fato de que uma obra de arte venha acompanhada das insígnias deste campo não é garantia de seu estatuto artístico - e muito menos autentifica o processo como sublimatório. Outrossim, não convém ao psicanalista proceder como um crítico de arte às avessas, a justificar os atributos artísticos da obra da qual se ocupa pelos méritos de sua análise teórica acerca do objeto em questão. De fato, é realmente difícil não se deixar levar por uma certa tendência à adjetivação que corre por baixo do conceito de sublimação.

Como então se orientar nessa árdua tarefa de discernir, não o mérito artístico de uma obra, e sim o que se passa entre o produto de uma repetição sintomática e o efeito de uma abertura sublimatória?

Mais uma vez, Jean Clair ajuda a puxar um fio desse novelo.

O artista, na medida em que ele olha, é o guardião obstinado de uma regra do ver e de uma teoria do saber que existia antes dele e que ele utiliza. Mas ele é também aquele que, rompendo a guarda, avança e que, sob o risco de se perder, afronta o olhar que ele acreditou ser destinado a ele. *Excursus* arriscado de um olho solitário e vulnerável, o processo no qual se engaja o artista, se ele é assegurado pelas regras de seu ofício, *l'ars pingendi*, pelo conhecimento que ele tem sua arte, isso não o garante de não dever colocar

¹⁰⁸⁶ “Desse modo, todos os tipos de sofrimento constituem o tema do drama, a partir do qual se promete proporcionar prazer ao espectador, resultando disso como primeira condição da forma artística, que esta não faça o espectador sofrer, que a compaixão suscitada por meio da satisfação possível, neste caso, seja compreendida como compensação, regra que falta, com frequência, em especial nos poetas modernos [*neuere Dichter*]”. FREUD, S. (1905). “Personagens psicopáticos no palco”, op. cit., p. 36.

em jogo a sua vida e, em primeiro lugar, a vida daquele que lhe permite o olhar, seu olho.¹⁰⁸⁷

Regra e teoria que, a nosso ver, podem muito bem se acomodar à relação entre pulsão, desejo e objeto que, grosso modo, determina as estruturas clínicas. Ainda mais quando lembramos, com Mannoni, do desmentido fundamental que está na base do desejo humano. De acordo com o autor, esse desmentido se manifesta nas mais triviais imposturas presentes em qualquer laço com o outro e com o mundo: na mentira, retórica ou mal-intencionada, na qual - apesar da desconfiança - os interlocutores acreditam; na inverossimilhança de um espetáculo teatral diante do qual, mesmo assim, o espectador deixa-se levar com o melhor de seu entusiasmo; nas promessas evidentemente falsas de uma propaganda - às quais, no entanto, o consumidor adere como se fossem verdadeiras; na crença religiosa que, desmentida pela percepção sensorial mais elementar do fiel, ainda sim sobrevive em decisões importantes de sua vida.

Ora, seria o caso de considerar se o desmentido de que fala Mannoni também estaria presente na brincadeira e na criação, uma vez que ambos, a criança¹⁰⁸⁸ e o poeta¹⁰⁸⁹, conhecem perfeitamente a diferença entre suas invenções e o mundo real e, ainda assim, levam a sério a realidade que confabulam. Pois bem, se essa premissa estiver correta, talvez seja possível avançar o seguinte esquema teórico, que deve ser compreendido como uma tentativa de articular três elementos: de um lado, a definição de Freud, para quem o artista é aquele sujeito que encontra um caminho de volta e faz desse caminho um firme apoio na realidade fática¹⁰⁹⁰; de outro, os termos da fórmula da fruição estética da qual nos ocupamos na quarta Parte da presente pesquisa; e, por fim, a ênfase que Jean Clair coloca na relação entre a “regra do ver” que o artista põe à serviço de sua “teoria do saber” (ou vice-versa).

¹⁰⁸⁷ CLAIR, J. *Méduse*, op. cit., pp. 24-25.

¹⁰⁸⁸ “Talvez devêssemos dizer: toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. Seria então injusto pensar que a criança não leva a sério esse mundo; ao contrário, ela leva muito a sério suas brincadeiras, mobilizando para isso grande quantidade de afeto. O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade [*Wirklichkeit*, aquilo que existe de fato]”. FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 42.

¹⁰⁸⁹ “O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade”. FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”, op. cit., p. 42.

¹⁰⁹⁰ “O artista, como o neurótico, havia se retirado da insatisfatória realidade efetiva para o âmbito da fantasia, mas, à diferença daquele, sabia encontrar o caminho de volta e voltar a colocar o pé solidamente na realidade fática”. FREUD, S. (1925). “Présentation autobiográfica”, op. cit., p. 60.

	Relação com o outro	Abertura à criação	Relação entre os termos	Reação do espectador	Efeito
Fantasia perversa	Eu sei e você não sabe [a]	Eu sei e vou te mostrar o que você não sabe (que sabe) [b]	torção [c]	Ele sabe que eu sei (e que eu gostaria de não saber). [d]	Gozar além da censura - e, portanto, com vergonha [e]
Fantasia neurótica	Eu não sei, mas alguém sabe [1]	Eu não sei, mas... eu posso saber? [2]	alterações e ocultamentos; suavização [3]	Ninguém sabe que eu sei (e que eu gostaria de não saber) [4]	Gozar sem vergonha e sem censura [5]

A ideia é que o esquema seja lido no conjunto das reflexões que propõe. Mas, como ele apresenta muitos detalhes, é necessário fazer alguns esclarecimentos pontuais. O primeiro deles diz respeito ao raciocínio que enseja cada uma das colunas e a maneira pela qual elas estão encadeadas entre si. Na primeira, cogitamos uma fórmula que expresse, em termos gerais, a relação do sujeito com o outro; a segunda coluna é uma tentativa de responder à seguinte pergunta: como o sujeito pode obstruir o ciclo fechado que dá o tom de sua relação com o outro e, de alguma forma, encontrar o caminho de volta de que fala Freud? Quanto às colunas três, quatro e cinco, é preciso levar em consideração o trabalho teórico que desenvolvemos na última Parte da pesquisa, na medida que elas recuperam, respectivamente: os termos da fórmula da fruição estética enunciada por Freud; a reação que um espectador pode ter quando uma obra de arte o confronta com a sua fantasia; o efeito estético daí resultante.

Vejamos, então, como tudo isso poderia ser articulado no caso de uma fantasia perversa (a primeira linha do esquema).

[a] Eu sei e você não sabe

Aqui, o objetivo é criar a imagem de um ciclo fechado em si mesmo, refratário à possibilidade de abertura a uma nova forma de saber. É como se o sujeito, que já encontrou no(s) parceiro(s) uma audiência com quem compartilhar o saber que lhe concerne, não tivesse interesse em descobrir (conceber, criar) outras formas de confirmar o saber que ele tem.

[b] Eu sei e vou te mostrar o que você não sabe (que sabe)

O princípio por trás dessa sentença é muito claro na obra de Sade, o exemplo mais radical que podemos mobilizar em favor de nossa argumentação. O que sempre chamou a minha atenção em *A filosofia na alcova* é o ímpeto pedagógico do Marquês, que o tempo inteiro interrompe as sevícias que descreve com discursos inflamados sobre o saber que ele tem. É como se ele dissesse: *Eu sei, e vou te mostrar o que você não sabe (que sabe)*.

Ora, esse livro não sobreviveu no interesse de tantas gerações por ser o “diário de um perverso”, e sim pela obra literária que ele é. Ou seja, quando tomamos *A filosofia na alcova* pelo que ela é (o produto de uma criação literária), o que encontramos é um escritor e, no escritor, um sujeito menos interessado no saber que ele tem (e do qual ele não abre mão) do que em fazê-lo circular, isto é, um sujeito interessado em conceber (em criar) uma nova forma de confirmar o saber que ele tem.

[c] Torção

Como, nesse caso, a criação prolonga as coordenadas de uma fantasia perversa, o sujeito que cria é capaz de fazer com que o segundo termo da fórmula (o conteúdo recalcado pelo neurótico) se confunda com o primeiro termo.

[d] Ele sabe que eu sei (e que eu gostaria de não saber)

Dividido entre as seduções da forma e as do conteúdo, um espectador neurótico será confrontado com o prazer iníquo que se agita nas camadas mais profundas de sua fantasia. Surpreendido em um limite do qual ele só se dá conta depois de tê-lo ultrapassado, é como se ele dissesse: *Ele sabe que eu sei (e que eu gostaria de não saber)*.

[e] Gozar além da censura - e, portanto, com vergonha

O efeito é aquele do qual nos ocupamos nos capítulos que compõem a última Parte da presente pesquisa: *Gozar além da censura - e, portanto, com vergonha*.

Pois bem, e como essas questões se articulam no caso de uma fantasia neurótica (a segunda linha do esquema)?

[1] Eu não sei, mas alguém sabe

Trata-se, mais uma vez, de um ciclo fechado em si mesmo, mas com a seguinte diferença em relação à fantasia perversa: esse ciclo é refratário não à abertura de uma nova forma de saber, mas ao próprio desconhecido, ou melhor, à possibilidade de que o sujeito em questão vá adiante, ainda que sem garantia quanto ao saber que ele enuncia. No caso de um fotógrafo, por exemplo, é como se ele dissesse: *eu não sei, mas alguém* (um crítico de arte ou outro fotógrafo) *sabe*. E, como alguém sabe, ele não pode saber nada além do saber que ele supõe no outro. Aqui, vemos claramente o comentário que Newton faz sobre a constipação de alguns de seus colegas que, diante das expectativas inibitórias da crítica, não ousam apertar o botão.

[2] Eu não sei, mas... eu posso saber?

O fundamental aqui é a ambiguidade introduzida pela interrogação; ela incide sobre o saber suposto no outro, interroga-o e, dessa forma, abre algum espaço para que o sujeito, mesmo sem qualquer garantia, corra o risco de saber alguma coisa. É aqui que um fotógrafo, por exemplo, pode distensionar sua relação com as expectativas inibitórias da crítica, diante da qual ele poderia dizer: *Eu não sei, mas... eu posso saber?* À semelhança do escritor que encontra o próprio estilo, o fotógrafo pode então fazer de seu trabalho uma grande aposta e, ao invés de medir o seu saber no saber que ele supõe no outro, ele vai mobilizá-lo em causa própria.

Aliás, o caso do escritor nos conduz em direção ao pesquisador, outro exemplo bastante elucidativo. “A vida intelectual”, diz Howard Becker, “é um diálogo entre pessoas interessadas no mesmo assunto. Você pode ficar sapeando a conversa e aprender com isso, mas em algum momento

terá de dizer alguma coisa.”¹⁰⁹¹ Entretanto, antes de tomar a palavra, é comum (e mesmo necessário) que o primeiro tempo da elaboração teórica constitua um grande périplo em torno do mesmo eixo: *eu não sei, mas alguém sabe*.¹⁰⁹² Nesse caso, é como se o pesquisador dissesse: como eu não sei, mas alguém sabe, a única coisa que resta é recorrer aos autores (figuras do “alguém”) que sabem; assim, ele continua protegido do risco de ter de saber alguma coisa, ao mesmo tempo em que confirma o saber suposto no outro.

A propósito, a coisa pode ficar ainda mais interessante se, à definição de Becker, ajuntarmos o argumento de Marco Antonio Coutinho Jorge; o autor parte da relação entre o fim de uma análise e a travessia da fantasia¹⁰⁹³ que ela promove para explicar que, em linhas gerais, a formação do analista obedece a uma lógica semelhante: uma travessia da teoria que, por sua vez, além de constituir um trabalho interminável, pode ser pensada segundo a articulação de dois tempos.¹⁰⁹⁴ Mas esse raciocínio levaria a conversa para uma direção cuja abordagem excede os limites desta pesquisa - e mesmo de nossa elaboração.

[3] Alterações e ocultamentos; suavização

Como, nesse caso, a criação prolonga as coordenadas de uma fantasia neurótica, o sujeito que cria vai fazer com que o primeiro termo da fórmula oculte, suavize o segundo termo.

[4] Ninguém sabe que eu sei (e que eu gostaria de não saber)

Um espectador neurótico pode ter acesso ao conteúdo ocultado, suavizado pelo primeiro termo. Mas, justamente em função dessa relação de suavização e de ocultamento, ele pode respirar aliviado: *Ninguém sabe que eu sei (e que eu gostaria de não saber)*.

¹⁰⁹¹ BECKER, H. *Truques da escrita*. Para começar e terminar teses, livros e artigos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Edição Kindle, p. 122.

¹⁰⁹² No esquema: a segunda linha da primeira coluna.

¹⁰⁹³ JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*, op. cit., Maxime: pp. 15-95; pp. 238-253.

¹⁰⁹⁴ JORGE, M.A.C. “Lacan e a estrutura da formação psicanalítica”. In: JORGE, M.A.C. (Org). *Lacan e a formação do psicanalista*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006; JORGE, M.A.C. “A travessia da Teoria: Como Ensinar Aquilo que a Psicanálise nos Ensina?”. *II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e VIII Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental*, 2006. (Congresso), s.n.

[5] Gozar sem vergonha e sem censura

Nesse caso, o efeito, tal como descrito por Freud, pode ser resumido na seguinte frase:
Gozar sem vergonha e sem censura.

Trata-se, por certo, de um esquema provisório, assim como o conjunto de reflexões que conduziu até ele. Ademais, se Newton era ou não um sujeito perverso, isso é assunto para uma patografia que nunca tivemos o interesse de fazer. O fato é que, com a obstinação de quem encontra um caminho de volta e faz dele um firme apoio na realidade fática, ele permaneceu fiel à busca de fazer com que sua teoria e sua regra encontrassem a forma de uma imagem: uma fotografia inconfundível entre as milhares disponíveis no interminável “mercado de imagens e de signos”¹⁰⁹⁵ que é o universo da moda. Quanto ao tema, este só lhe interessava na medida da tensão visual que o acompanha, pouco importando a mensagem que ele faz circular, suas leituras e interpretações, e menos ainda as expectativas da crítica, em função das quais tantos fotógrafos simplesmente “não ousam apertar o botão.”¹⁰⁹⁶

Naturalmente, a questão permanece em aberto - e abri-la, nos termos de um ensaio, não representa mais do que o primeiro passo de uma pesquisa ainda por fazer. Aqui, pensamos em Heidegger: “Longe de nós a pretensão de resolver esse enigma. A tarefa consiste em ver o enigma.”¹⁰⁹⁷ E o trabalho de Helmut Newton é uma belíssima janela que se abre para o segredo da

¹⁰⁹⁵ EVANS, C. "A shop of images and signs", op. cit.

¹⁰⁹⁶ NEWTON, H. *Helmut Newton*, op. cit., n.p.

¹⁰⁹⁷ HEIDEGGER, M. *As origens da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2018, p. 65. É provável que eu tenha lido essa frase de Martin Heidegger em algum texto de Philippe Lacoue-Labarthe; contudo, na altura em que me dedicava à formatação final deste trabalho, o volume de anotações sobre o filósofo francês tornou mais simples a tarefa de confirmar a fonte da referida citação no texto original. Digo isso apenas para registrar que, ainda que elas não apareçam formalmente na tese, as ideias do filósofo francês estiveram presentes, como uma diretriz, no curso de sua elaboração. Lacoue-Labarthe faz um longo e erudito comentário sobre a historicidade e o estatuto filosófico do conceito de “sublime” em *A imitação dos modernos*, obra imprescindível à compressão do que vai em *De l'éthique: à propos d'Antigone*. A partir de uma leitura bastante original do comentário que Lacan faz a respeito da peça de Sófocles, ele sugere o termo “*esthétique*” para avançar a ideia de que o tratamento que Lacan dá ao problema ultrapassa os limites dos campos que compõe o neologismo, o da ética e o da estética, e que, nesse sentido, é possível pensar que “não há uma ética que não se sustente em um estética.” O alcance do termo proposto por Lacoue-Labarthe, cujas consequências a literatura psicanalítica ainda parece tatear, foi objeto de um artigo de Jean-Michel Vivès. Cf., respectivamente: LACOUÉ-LABARTHE, P. *A imitação dos modernos*, op. cit., Maxime: pp. 225-276; LACOUÉ-LABARTHE, P. “De l'éthique: à propos d'Antigone”. In: DUROUX, F. et. al. (Org.). *Lacan avec les philosophes*. Paris, Albin Michel, 1991, pp. 21-36, citação à página 31; VIVÈS, J.-M. “Por uma estética da psicanálise”. In: PIZZIMENTI, E. C.;

criação, ao mesmo tempo em que circunscribe o mistério que se forma em torno do enigma do sexo: o véu que, na inscrição do templo de Isis, nenhum mortal jamais descerrou.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- ALBERTI, S.; RIBEIRO, M. A. C (Org.). *Retorno do exílio: o corpo entre a psicanálise e a ciência*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.
- ALVAREZ, J. *Helmut & June*. Portraits croisés. Paris: Grasset, 2020.
- AIELLO, G.; McNEIL, P. (Org.). *The Fashion History Reader: Global Perspectives*. London: Routledge, 2010.
- ARDENNE, P. *Newton, le masculin photographique*. Paris: Louison, 2022.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papiro Editora, 2002.
- BADIOU, A. *O Século*. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.
- BAKER, L. *Helmut Newton: a perverse romantic*. Londres: *The Guardian*. 5 maio 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/may/05/weekend.lindsaybaker>. Acesso em: 21 jan 2022.
- BALZAC, H. (1845). *Le chef-d'œuvre inconnu*. Paris: Éditions Mille et une nuits, 1993.
- BANCROFT, A. *Jacques Lacan and an encounter with fashion*. (Ph.D.). London: Queen Mary University of London, 2010.
- BAQUÉ, D. *Helmut Newton*. Magnifier le désastre. Paris: Éditions du regard, 2019.
- BARBOSA, A.; MOLLES, O. Tiro ao Álvaro. Intérpretes: *Adoniran Barbosa e Elis Regina*. EMI, 1980. Vinyl (2 min 42 s).
- BARTHES, R. “El teatro de Baudelaire”. *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seixl Barral, 1967.
- _____. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1973.
- _____. *El sistema de la moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- _____. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *El obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

_____. “El arte..., esta cosa tan antigua”. In: BARTHES, R. *El obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. “Por uma sociologia do vestuário”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

_____. “Dandismo e moda”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

_____. “A moda e as ciências humanas”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

_____. “História e sociologia do vestuário”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

_____. “O duelo Chanel-Courreges”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

_____. “Linguagem e vestuário”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

_____. “Neste ano o azul está na moda”. In: BARTHES, R. *Inéditos*. 3v (Imagem e Moda). São Paulo: Martins Fontes, 2005, v. 3.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATARDA, E. “Exposições em Lisboa”. *Sempre Fixe* (2º Caderno). Lisboa, 12 de Julho de 1975.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade* [organizador: Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAUDRILLARD, J. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009.

BAZIN, G. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BECKER, H. *Truques da escrita*. Para começar e terminar teses, livros e artigos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Edição Kindle.

BECKETT, S.; DELEUZE, G. *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: Les éditions du minuit, 1992.

BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, W, *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, v. 1.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, W, *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, v. 1.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BERNARD, D. “De la honte à l’hontologie”. *Champ lacanien*, 4, 2005, pp. 185-194. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/chla.004.0185> Acesso em: 9 jun 2022.

BERGER, J. *Ways of seeing*. London: Penguin Books & BBC, 1990.

BÍBLIA. “Gênesis”. *Nova Versão Internacional*. Tradução de Luiz Sayão, 2011, Cap. 3, vers. 3. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/3>. Acesso em: 7 out 2021.

BIDENT, C. “O gesto teatral de Roland Barthes”. *Cult*, São Paulo, n. 100, v. 9, mar. 2006. pp. 47-49.

BINET, A. (1887). *Le Fétichisme dans L’amour*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001.

BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

_____. “Soberania, crueldade e servidão: Mal-estar, subjetividade e projetos identitários na modernidade”. In: PINHEIRO, T. (Org.) *Psicanálise e formas de subjetivação contemporâneas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2003, pp. 11-26.

_____. *O Sujeito na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BOCCACCIO, G. (c. 1353). *The Decameron*. Tradução de John Payne. Walter J. Black: Nova Iorque, 1886, n.p. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/23700/23700-h/23700-h.htm#THE_FIFTH_STORY6. Acesso em: 1 ago 2022.

BONADIO, M.C. “A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil”. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, v. 3, p. 50-146, 2010.

BOURDIEU, P. “Alta costura e alta cultura”. In: BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. “O costureiro e sua grife”. In: BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuições para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRACCHI, D. N. *A fotografia em David LaChapelle*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2009.

BRACHET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Hetzel (Bibliothèque d'Éducation), 1880.

BRAUDY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999.

BRENNAN, T. (org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record & Rosa dos Tempos, 1997.

BUCHLOH, B. “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”. In: WALLIS, B. (Org.). *Arte después de la modernidad: en torno la representación*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

_____. *Formalismo y Historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

BUCHLOH, B. et al. (Org.). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

BURCKHARDT, J. (1860). *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

BURKE, P. *O Renascimento Italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CAMPBELL, H. “Heads. Philip-Lorca diCorcia and the Paradox of Urban Portraiture. In: PALMA, V. D. et al (Org.). *Intimate Metropolis. Urban Subjects in the Modern City*. Nova Iorque: Routledge, 2009.

CAMPBELL, T.; SITZE, A. (Org.). *Biopolitics: a reader*. Durham: Duke University Press Books, 2013.

CANONGIA, L. “Julião Sarmiento e o mundo erótico”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento: grace under pressure*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

CASSIRER, E. *Indivíduo e Cosmos da Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- CHAGNEAUD, C. “La répétition au fil de Lacan”. *Psychanalyse*, 2017/3 (n° 40), p. 97-106. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2017-3-page-97.htm>. Acesso em: 2 fev 2022.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Ética e estética da perversão*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- CHAVES, E. “O paradigma estético de Freud”. In: FREUD, S. (1908). “O poeta e o fantasiar”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle.
- CHEBEL, M. “Sexualité, pouvoir et problematique du sujet en Islam”. *L'Harmattan: Confluences Méditerranée*, 2002/2, n. 41, pp. 47-63.
- CIXOUS, H. “Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")”. *New Literary History*. Spring, 1976, Vol. 7, No. 3. The Johns Hopkins University Press (Thinking in the Arts, Sciences, and Literature), pp. 525-645.
- CLAIR, J. *Méduse*. Contribution à une anthropologie des arts du visuel. Paris: Gallimard, 1989.
- CLARK, K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Bollingen Series, 35.2. Nova Iorque: Pantheon Books, 1956.
- CLAVREUL, J. et. al. (org.). *O desejo e a perversão*. Campinas: Papirus, 1990.
- COLIE, R. L. “Johan Huizinga and the Task of Cultural History.” *The American Historical Review*, vol. 69, no. 3, 1964, pp. 607–30. *JSTOR*. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1845780> Acesso em: 1 ago 2022.
- CORAND, P. The Polaroid Collection auction. *The Guardian*. 2010, n.p. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/may/30/photography-polaroid#/?picture=363109906&index=10> Acesso em 22 ago 2022.
- COTTET, S. “Perversão e sublimação”. Salvador. *Folha: Revista da Clínica Freudiana*, Ano 4. n. 31, Outubro-Dezembro, 1989.
- DAMAS, N. “Um laboratório de estudos culturais”. *Figura: Studies on the Classical Tradition*. Campinas, SP v. 8 n. 1 pp. 359-366, Jan.-Jun. 2020.
- DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora / Edusp, 2006.
- DAY, E. “David LaChapelle: Fashion, beauty and glamour are the mark of civilization”. *The Guardian*, 19 fev 2012, n.p. Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/19/david-lachapelle-interview-fashion-photography. Acesso em: 30 set 2020.
- DE BROSSE, C. (1760). *Du culte des dieux fétichistes*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988.

- DE TARDE, G. *Les lois de l'imitation*. Paris: Kimé, 1993.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Cinema 1. Barcelona: Paidós, 1984.
- _____. *La imagen-tiempo*. Cinema 2. Barcelona: Paidós, 1986.
- _____. *A diferença e a repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu negro, 2011.
- DESBENOIT, L. "Philip-Lorca diCorcia fait son cinéma à la galerie David Zwirner". *Télérama*, n.p. 2020 Disponível em : <https://www.telerama.fr/scenes/photo-philip-lorca-dicorcia-fait-son-cinema-a-la-galerie-david-zwirner,n6646621.php> Acesso em: 22 ago 2022.
- DIAS, M.M. *Moda divina decadência: ensaio psicanalítico*. São Paulo: Hacker Editores, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- _____. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo, Editora 34, 2013.
- _____. *A invenção da histeria*. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDIER-WEILL, A. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- DIKOVITSKAYA, M. *Visual Culture: The study of the visual after the cultural turn*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- DUBOIS, P. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.
- DUFOUR, D.-R. *Arte de Reduzir Cabeças: Sobre a Nova Servidão na Sociedade Ultraliberal*. São Paulo: Cia de Freud, 2005.
- DURAS, M. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
- DUROUX, F. et. al. (Org.). *Lacan avec les philosophes*. Paris, Albin Michel, 1991.
- ECO, U. *História da Beleza*. São Paulo: Record, 2010.

ELKINS, J. et. al. (Org.) *Theorizing Visual Studies: writing through the discipline*. New York: Routledge, 2013.

ESFAHANI, N. *La muse: théâtre et théâtralité dans la photographie de mode*. (Thèse de doctorat). Paris: Université Paris Descartes, 2013.

EVANS, C. *Fashion at the edge: Spectacle, modernism & deathliness*. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

_____. "A shop of images and signs". In: SHINKLE, E. (Org.). *Fashion as Photograph: viewing and reviewing images of fashion*. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd., 2008.

EVANS, C.; THORTON, M. *Women and fashion: a new look*. London & New York: Quartet Books, 1989.

EVANS, J. & HALL, S. (Org.). *Visual Culture: the reader*. London: Sage Publications, 1999.

FIGUEIREDO, L. C. (Org.). *Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo, Escuta, 2008.

FLAUBERT, G (1857). *Madame Bovary*. [La Bibliothèque électronique du Québec]. Paris: Librairie de France, 1929.

FOGG, M. *Tudo sobre moda*. São Paulo: Sextante, 2013.

FOSTER, H. (Org.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1987.

_____. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.

_____. "El Psicoanálisis en el arte moderno y como método". In: BUCHLOH, B. et. al. (Org.). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, pp. 15-21.

_____. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. "Sexualidade e poder".

_____. *Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012, v. 5

_____. "O que é um autor?". *Ditos e Escritos. Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2015, v. 3.

_____. *Ditos e Escritos*. Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2015, v. 3.

FRANÇOIS, D.-A. (1795). *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*. Paris: Maxi-Poche (Classiques français), [s.n]. Ebook.

FREUD, S.; BREUER, J. (1893-95). “Estudios sobre la histeria”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 2.

FREUD, S. (1895/1950). “Proyecto de psicología”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 1.

FREUD, S.; FLIESS, W. (1887-1904). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. São Paulo: Imago, 1986.

FREUD, S. (1899). “Lembranças encobridoras”. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 3.

_____. (1900). “A interpretação dos sonhos”. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1986, v. 4.

_____. (1900). “La interpretación de los sueños”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 4.

_____. (1900). “A interpretação dos sonhos”. *Sigmund Freud: Obras completas*. São Paulo: Cia das Letras, 2019, v. 4.

_____. (1905). “Personagens psicopáticos no palco”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle.

_____. (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 7.

_____. (1906). “El delirio y los sueños el la 'Gradiva' de W. Jensen”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 9.

_____. (1908). “O poeta e o fantasiar”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle.

_____. (1908). “Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle.

_____. (1909). “Freud and Fetishism: Previously Unpublished. Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society”. *Psychoanalytic Quarterly*, t. LVII, pp. 147-166, 1988.

_____. (1909). “De la Genèse du Fétichisme”. *Revue Internationale d'Histoire de la Psychanalyse*, n° 2, Paris: P.U.F., 1989, pp. 423-436.

_____. (1909). “Sobre a gênese do fetichismo”. *Revista Internacional de História da Psicanálise*, nº 2. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

_____. (1909). “A propósito de un caso de neurosis obsesiva (El ‘Hombre de las Ratas’). *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 10.

_____. (1909). “Análisis de la fobia de un niño de cinco años”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 10.

_____. (1910). “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 11.

_____. (1913). “Prólogo a la traducción al alemán de J. G. Bourke, Scatologic Rites of All Nations”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 12.

_____. (1914). “Introducción del narcisismo”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 14.

_____. (1915). *A pulsão e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. Edição Kindle.

_____. (1916). “Sobre a transitoriedade”. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 14.

_____. (1917). “La vida sexual de los seres humanos”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 16.

_____. (1917). “Algunas perspectivas sobre el desarrollo y la regresión. Etiología”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 16.

_____. (1919). “Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 17.

_____. (1919). *O infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. Edição Kindle.

_____. (1920/1940). “La cabeza de medusa”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 18.

_____. (1925). “Présentation autobiográfica”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 20.

_____. (1927). “O humor”. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição Kindle.

_____. (1927). “Fetichismo”. *Obras completas*: Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 21.

- _____. (1930). “O mal-estar na cultura”. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. Edição Kindle.
- _____. (1934). *Selbstdarstellung*. Leipzig, Vienna & Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien, 1934.
- _____. (1940 [1938]). “Esquema del psicoanálisis”. *Obras completas: Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, v. 23.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire Latin Français*. Paris: Hachette, 1934.
- GAGNEBIN, M. “Picasso, Iconoclaste...”. *L’Arc*, n. 82, 1981.
- GARCIA-ROZA, L.A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- GARRIGUES, M. “Helmut Newton’s iconic photos will be displayed in a must-see exhibition in Berlin”. Paris. *Vogue France*, 11 mar 2019. Disponível em: <https://www.vogue.fr/fashion-culture/article/helmut-newtons-iconic-photos-will-be-displayed-in-a-must-see-exhibition-in-berlin>. Acesso em: 27 nov 2021.
- GATTI, L. “Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire”. *Kriterion: Revista de Filosofia*. 50 (119), pp. 159-178.
- GAY, P. *Freud: Uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GLUECK, G. “David LaChapelle”. Nova Iorque: *New York Times*, 25/06/1999, n.p. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1999/06/25/arts/art-in-review-david-lachapelle.html>. Acesso em: 29 set 2020.
- GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Ciudad de México: Editorial Diana, 1999.
- GOUNOD, C.; CARRÉ, M. & BARBIER, J. (1869) *Faust*. French and English text and music of the principal airs. Project Gutenberg, [s.n.]. Ebook.
- GREGGIO, T.; JORGE, M.A.C. “A histeria e o sexual como espetáculo: reflexões sobre psicanálise e fotografia a partir de Georges Didi-Huberman”. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 24(3), 685-703, set. 2021.
- GUIMARÃES, J.C.; MOURA, M. M. (Org.). *Antologia poética*: Murilo Mendes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL-DUNCAN, N. *History of fashion photography*. New York: Alpine Book, 1979.
- HARRISON, M. *Appearances: fashion photography since 1945*. New York: Rizzoli, 1991.

HEIDEGGER, M. *As origens da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2018.

HENNING, M. “The subject as object: Photography and the human body”. In: WELLS, L. (Org.). *Photography: a critical introduction*. London & New York: Routledge, 2015, pp. 614-741.

HOBBSAWM, J. *The Age of Empire: 1875-1914*. Nova Iorque: Vintage Books, 1989.

HOBBSAWM, J. E. *The Age of Capital: 1848-1875*. Londres: Abacus, 1995.

HOBBSAWM, J. E. *The Age of Revolution: 1789-1848*. Nova Iorque: Vintage Books, 1996.

HOFFMANN, E.T.A. “O homem da Areia”. In: CALVINO, I. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 49-82.

HOOK-DEMARLE, M.-C. “Leer y escribir en Alemania”. In: DUBY, G. & PERROT, M. (Org.). *Historia de las mujeres en Occidente*. 4 v. Madrid: Taurus, 1993, v. 4. (El siglo XIX), pp. 159-182.

HUIZINGA, J. (1938). *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. “Freud e o infamiliar”. In: FREUD, S. (1919). *O infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

JAMESON, F. “Periodizing the 60s.” *Social Text*, No. 9/10, 1984, pp. 178–209.

_____. “Postmodernism and Consumer Society”. In: FOSTER, H. (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1987, pp. 111-125.

_____. “Periodizando os anos 1960”. In: HOLLANDA, H. B (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 81-126.

_____. “Transformations of the image in post-modernity”. In: JAMESON, F. *The cultural turn. Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998, pp. 93-195.

JAY, M. “Vision in context: reflections and refractions”. In: BRENNAN, T. & JAY, M. (Org.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996, pp. 1-14.

JEMMA-JEJCIC, M. *Jean Cocteau ou l'énigme du désir: ce que le poète apprend au psychanalyste*. Ramonville Saint Agnes: Éditions Érès, 2006.

JOBLING, P. *Fashion figures. Word and image in contemporary fashion photography*. (Ph.D.). Coventry: University of Warwick, 1998.

JONES, A. (Org.) *The feminist and Visual Culture reader*. London & New York: Routledge, 2010.

JORGE, M.A.C. “Lacan e a estrutura da formação psicanalítica”. In: JORGE, M.A.C. (Org). *Lacan e a formação do psicanalista*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

_____. (Org). *Lacan e a formação do psicanalista*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

_____. “A travessia da Teoria: Como Ensinar Aquilo que a Psicanálise nos Ensina?”. *II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e VIII Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental*, 2006. (Congresso), [s.n].

_____. “A teoria freudiana da sexualidade 100 anos depois (1905-2005). *Psyche (Sao Paulo)*. São Paulo, v. 11, n. 20, pp. 29-46, 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S141511382007000100003&lng=pt&nrm=iso Acesso em 20 set 2022.

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, v. 2.

JORGE, M.A.C.; MAURANO, D.; NUNES, M. “Medo, perplexidade, negacionismo, aturdimento – e luto: afetos do sujeito da pandemia.” *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 23(3), pp. 583-596, set. 2020.

JORGE, M.A.C. “O que é isso que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz?”. In: AZEVEDO, E (Org.). *X Fórum mineiro de psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras, 2021, pp. 55-70.

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: O laboratório do analista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022, v. 4.

KAFKA, F. “Devant la Loi”. *Le Portique*, 15, 2005, n.p. Disponível em: journals.openedition.org/leportique/492. Acesso em: 28 ago. 2022.

KAISER, S. B. *Fashion and Cultural Studies*. London & New York: Berg, 2012.

KIMMELMAN, M. “Philip-Lorca diCorcia – Heads”. Nova Iorque: *New York Times online*, 2001.

KOSELLECK, R. *Passado futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.

KRAUSS, R. “The Motivation of the Sign”. In: RUBIN, W. et al. (Org.). *Picasso and Braque: A Symposium*. New York: Museum of Modern Art, 1992, pp. 261-286.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

- LACAN, J. (1948). “A agressividade em Psicanálise”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- _____. (1953-54). *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- _____. (1955-1956). *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. (1956-57). *O Seminário, livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- _____. (1957). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. (1957-58). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Zahar, 1999.
- _____. (1958). “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- _____. (1958). “A significação do falo”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. (1958-59). *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Rio Janeiro: Zahar, 2016.
- _____. (1959-60). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. (1960). “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- _____. (1960-61). *O Seminário, livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- _____. (1961-62). *O Seminário, Livro 9: A identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- _____. (1962-63). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- _____. (1963). “Kant com Sade”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. (1964). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. (1965). “Homenagem a Marguerite Duras, pelo êxtase de Lol. V. Stein”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. (1965-1966). *O Seminário, livro 13: O objeto da psicanálise*. São Paulo: Edição não comercial destinada aos membros da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2018.

_____. (1966). “Respostas a estudantes de filosofia”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. (1968-69). *O Seminário, livro 16: De um outro ao Outro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

_____. (1969-1970). *O Seminário, livro 17: O avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. (1970). “Radiofonia”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. (1971). *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

_____. (1971-1972). *El Seminario, libro 19: o peor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

_____. (1972-1973). *Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. (1973). “O aturdido”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. (1974). “Prefácio a O despertar da primavera”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. (1982). “Nota italiana”. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACOUÉ-LABARTHE, P. “De l'éthique: à propos d'Antigone”. In: DUROUX, F. et. al. (Org.). *Lacan avec les philosophes*. Paris, Albin Michel, 1991.

_____. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LAGACHE, D. “La sublimation et ses valeurs”. In: LAGACHE, D.; ROSENBLUM, E. (Org.). *De la fantaisie à la sublimation: Oeuvres 5 (1962-1964)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, pp. 1-72

LAGACHE, D.; ROSENBLUM, E. (Org.). *De la fantaisie à la sublimation: Oeuvres 5 (1962-1964)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

LAGERFELD, K. “Nordfleisch”. In: NEWTON, H. *Helmut Newton*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LAPA, P. “O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70*. Lisboa: Museu do Chiado & Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002, pp. 2-35.

LE PETIT ROBERT. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. [s.n.]. *Transgression*. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/transgression> Acesso em 15 mar 2022.

LEHMANN, U. “Fashion photography”. In: LEHMANN, U. & MORGAN, J. (Org.). *Chic Clicks: creativity and commerce in contemporary fashion photography*. Boston: Institute of Contemporary Art, 2002, pp. 12-18.

LEMOINE-LUCCIONI, E. *La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

LEONI, G.D. “Giotto e o valor histórico-estético do pré-renascimento”. *Revista de História*, [S. l.], v. 13, n. 28, pp. 289-313, 1956, p. 299. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/38157> Acesso em: 1 ago. 2022.

LIGEIRO, V. “Testemunhos do vazio”. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 24(3), 721-745, set. 2021.

LIPPI, S. *Transgressions: Bataille, Lacan*. Ramonville Saint Agnes: Éditions Érès, 2008

LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, J. “O desejo é uma coisa política”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003.

LUKÁCS, G. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México: Editorial Grijalbo, 1970.

MACRÌ, T. “La Macchina del Desiderio: Julião Sarmiento”. *Cinemacchine del desiderio*. Genova & Milano: Costa & Nolan, pp. 88-105; 179-181.

MANNONI, O. “Je sais bien, mais quand même”. In: MANNONI, O. *Clefs pour l’imaginaire*. Ou l’Autre scène. Paris: Le Seuil, 1969.

MARQUES, B. S. *Julião Sarmiento dentro do texto: Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com sua obra*. (Tese de Doutorado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010

_____. “Os tableaux vivants de Julião Sarmiento. Sade, erotismo e cinema experimental”. In: ACCIAIUOLI, M.; MARQUES, B. S. *Arte & Erotismo*. Lisboa: IHA-EAC/FCSH-UNL, 2012, pp. 325-351.

MARRA, C. *Nas sombras de um sonho: História e linguagens da fotografia de moda*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MARTINEZ-GROS, G. “Introduction à la fitna : une approche de la définition d’Ibn Khaldûn”. *Médiévales*, 60 printemps 2011, pp. 7-16.

MASSCHELEIN, A. “The Uncanny”. *Imagem & Narrative*. Online Magazine of the Visual Narrative. Vol 3, 1 (5), 2003. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/uncanny.htm>. Acesso em: 7 abr 2021.

- MELO, A. *Julião Sarmiento: as velocidades da pele*. Lisboa: Galeria Cómico Editores, 1989.
- MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas: A moda no século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- MENDES, L. D. *Helmut Newton: a shift in femininity portrayal in fashion photography*. (Dissertação de mestrado). Paris: Paris College of Art, 2019.
- MENDES, M. (1968). “A idade do serrote”. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- _____. (1937). “Metafísica da Moda feminina”. In: GUIMARÃES, J.C.; MOURA, M. M. (Org.). *Antologia poética: Murilo Mendes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. (1937). “Igreja-Mulher”. In: GUIMARÃES, J.C.; MOURA, M. M. (Org.). *Antologia poética: Murilo Mendes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MENEGAT, M. *Depois do fim do mundo: A crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MENEZES, U. P. “Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.
- METZ, C. “Photography and Fetish”, *October*, vol. 34 (Autumn, 1985), pp. 81-90
- METZ, C. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- MILAN, B. “Madame Bovary somos nós (e não somos) nós”. *Revista Bravo*, Jan. 2008, n.p. Disponível em: <http://www.bettymilan.com.br/madame-bovary-somos-nos-e-nao-somos-nos/>. Acesso em: 6 jan 2021.
- _____. *Lacan, ainda*. Testemunho de uma análise. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. Edição Kindle.
- MILLER, J.-A. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2000.
- MIRZOEFF, N. *Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 1998.
- _____. “What is visual culture”. In: MIRZOEFF, N. *Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 1998, p. 5.
- _____. *An introduction to visual culture*. London & New York: Routledge, 1999.
- _____. *La photographie de mode: Un art souverain*. Paris: PUF, 2010.
- MORRIS, B. “Saint Laurent has a new name for Madison Ave. – Rive Gauche”. *Nova Iorque. The New York Times*, 16 set de 1968.

MOWER, S. “The King of Kink made naughty fashionable”. *The New York Times*. Nova Iorque, 21 set. 2003 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/09/21/style/the-king-of-kink-made-naughty-fashionable.html>. Acesso em: 21 jan 2022.

MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press, 1989.

_____. *Fetishism and Curiosity*. London: BFI/Indiana Un. Press, 1996.

_____. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999, pp. 833-44.

NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1932.

_____. *Dicionário etimológico resumido*. Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1966.

NEWTON, H. *New Images*. Bolonha: Grafis, 1989.

_____. *World Without Men*. Munich: Schirmer Art Books, 1993.

_____. *Helmut Newton's Illustrated, No 4: Dr. Phantasme*. Berlin: Schirmer Arts Books, 1995.

_____. *Helmut Newton*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNBERG, H.; FEDERN, E. *Minutes de la société psychanalytique de Vienne*. Paris: Gallimard [Les premiers psychanalystes, t. I], 1976.

O'HAGAN, S. “The King of Kink”. *The Guardian*. Londres, 7 ago. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/aug/07/photography.art> Acesso em: 13 fev 2022.

OLIVEIRA, M. M. A. “Yves Saint Laurent: Coleção Pop Art e a criação do Le Smoking para o outono inverno de 1996”. Curitiba. *Cadernos de Clio*, v. 11, no. 1, 2020, pp. 118-143.

OLIVEIRA, C. “O chiste, a mais-valia e o mais-de-gozar. Ou o capitalismo como uma piada”. *Revista Estudos Lacanianos*, Ano I, nº1, jan-jul, 2008.

PAJACZKOWSKA, C.; WARD, I. (Org.) *Shame and Sexuality: Psychoanalysis and Visual Culture*. New York: Routledge, 2008.

PALMA, V. D. et al (Org.). *Intimate Metropolis*. Urban Subjects in the Modern City. Nova Iorque: Routledge, 2009.

PACHTER, H. M. “Masters of Cultural History III: Johan Huizinga — The Historian as Magister Ludi.” *Salmagundi*, n. 46, 1979, pp. 103–19. *JSTOR*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40547263> Acesso em: 1 ago 2022.

PENEDA, J. “O arrebatamento de Lol V. Stein de Marguerite Duras”. *Arte e género*. Lisboa, 2012, p. 38-55.

PLÍNIO, O VELHO (c. 77). *Histoire naturelle*. Paris: Dubochet, Le Chevalier et Cie, 2t, 1850, t2.

POLLOCK, G. “Woman as sign: Psychoanalytic readings”. In: POLLOCK, G. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

_____. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 2003.

POMMIER, G. *Le dénouement d'une analyse*. Paris: Point Hors Ligne, 1987.

PONTALIS, J.B.; MANGO, E. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três estrelas, 2013.

PORGE, E. *A sublimação, uma erótica para psicanálise*. São Paulo: Aller, 2019.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

QUIRÓS, C. C. *Historia de la fotografía de moda: Aproximación estética y unas nuevas imágenes*. Madrid, [s.n], 1993, 2v.

RAMASSUEL, D. “La longue quête de L'Origine du monde”. Paris: *Paris Match*, 7 fev. 2013. Disponível em: <https://www.parismatch.com/Culture/Art/La-longue-quete-de-L-Origine-du-monde-162362>. Acesso em: 24 maio 2020.

REY-FLAUD, H. *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 1994.

ROCAMORA, A.; SMELIK, A. (Org.). *Thinking through Fashion: A guide to key theorists*. London: I.B. Tauris, 2015.

RORTY, R. (Org.). *The linguistic turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

ROSE, M. *The post-modern & the post-industrial: a critical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

ROSOLATO, G. “Estudo das perversões sexuais a partir do fetichismo”. In: CLAVREUL, J. et al. (Org.). *O desejo e a perversão*. Campinas: Papyrus, 1990.

RIBEIRO, A. E. T.; REZENDE, R. S. Seu Balancê. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: ZECA PAGODINHO. *Zeca Pagodinho*. Polygram; Mercury, 1998. CD. Faixa 1 (3 min 44 s).

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RIVIERE, J. (1929). “La féminité en tant que mascarade”. In: HAMON, M.C. *Féminité mascarade*. Paris: Le Seuil, 1994, p. 197-213.

ROUILLE, A. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea: entre documento e arte contemporânea* São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUFINO, T. *Do forjado ao espontâneo: a pose no retrato contemporâneo*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

RUSCONE, A. G. “Moda”. *Annitrenta*. Milão: Mazzota, 1982.

SAFATLE, V. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

SARDO, D. “O lugar da mulher invisível”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento: grace under pressure*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

SARMENTO, J. *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70*. Lisboa: Museu do Chiado & Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002.

SCHERMANN, E. “Surpreso, ele ri! A experiência do objeto a na neurose obsessiva”. *Stylus: Revista de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 13, out 2006, pp. 122-131.

SCHOLLHAMMER, K. E. Resenha de: FOSTER, H. *O retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.[on-line]. O Globo, 24 maio 2014, n.p. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-retorno-do-real-536940.html>. Acesso em: 19 jan 2019.

SHINKLE, E. (Org.). *Fashion as Photograph: viewing and reviewing images of fashion*. London: I.B.Tauris & Co Ltd., 2008.

SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

SMITH, M. *Visual Culture Studies*. London: SAGE Publications, 2008.

SMITH, R. “Self-Reflection and the Self”. In: PORTER, R. (Org.). *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. New York: Routledge, 1996, pp. 49-61.

SMELIK, A. “Fashion and visual culture”. In: BRAND, J.; TEUNISSEN, J. (Org.). *The Power of Fashion. About Design and Meaning*. Arnhem, Terra, Artez Press, 2006, pp. 152-171.

SMYK, B. J. L. *The model is a muse. An examination of museum exhibitions of fashion photography*. (Master of Arts). San Diego: San Diego State University, 2011.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana. Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUSA, S. N. P. P. *O viajante imóvel: estudo sobre a vida e a obra de Yves Saint Laurent*. (Relatório de Estágio no Museu Nacional do Traje Segundo ciclo em História da Arte Portuguesa). Porto: Universidade do Porto, 2010.

SPECTOR, N. “Julião Sarmiento 's White paintings: das Gesehene ungesehen machen”. In: SARMENTO, J. *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986*. München: Haus der Kunst & Cantz, 1997, pp. 167-178.

SPINELLI, P. K. “A arte da fotografia de moda. Man Ray e David LaChapelle”. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo. 4 (2) dezembro, 2011, pp. 36-54.

STEELE, R. (1703). *The tender husband*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967.

STEELE, V. *Fetich: moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SVENDSEN, L. *Fashion: A Philosophy*. London: Reaktion Books, 2006.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SZENDY, P. *The supermarket of the visible. Towards a general economy of images*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2019.

TADEU, T. (Org.). *O grito da seda. Entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TERRAR, D. *The myth and reality of “a picture is worth a thousand words?”*. Disponível em: <https://medium.com/@dt/the-myth-and-reality-of-a-picture-is-worth-a-thousand-words-a4ea985f8932>. Acesso em: 23 nov. 2021.

THIOLLENT, M. “Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante”. São Paulo. *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP, 10(2); 63-100, outubro de 1998.

TOSTAIN, R. “Fétichisation d’un objet phobique”. *Scilicet*, n. 1, Paris: Seuil, 1968, pp.153-167.

TROY, N. J. *Couture Cultures: A study in modern art and fashion*. Cambridge: MIT Press, 2003.

TURNER, B. S. (Org.). *Theories of Modernity and Postmodernity*. Londres: Sage, 1990.

VALENTE, F. “A carne humana era sua matéria” [on-line]. *Público*, 06 maio 12, n.p. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/a-carne-humana-era-a-sua-materia-24450083>. Acesso em: 13 mar. 2020.

VEBLEN, T. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1965.

VIVÈS, J.-M. “La vocation du féminin”. *Cliniques méditerranéennes*, 2003/2, No 68, pp. 193-205, p. 194. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-193.htm>. Acesso em: 29 mar 2022.

_____. “Forma e figura da transferência”. In: JORGE, M.A.C (org.) *Lacan e a formação do psicanalista*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

_____. “Para introduzir a questão da pulsão invocante”. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 12, n. 2, pp. 329-341, junho, 2009.

_____. “De l’épisode phobique au devenir metteur en scène d’opéra du ‘petit Hans’: une voi(e)x d’accès à l’inconsciente et ses musiques”. *Insistance*, 2011/2 n° 6, pp. 41-58. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-2-page-41.htm> Acesso em: 21 abr 2022.

_____. “Por uma estética da psicanálise”. In: PIZZIMENTI, E. C.; RAMOS ESTAO, I.; CORSETTO, P. (Org.). *Tática, estratégia e política da psicanálise*. São Paulo: Calligraphie Editora, 2022, pp. 265-282.

WAIZBORT, L. “Georg Simmel sobre a moda”. *IARA: Revista de moda, cultura e arte*, São Paulo. 1(1) abril/agosto, 2008.

WALLIS, B. (Org.). *Arte después de la modernidad: en torno la representación*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

WANDSCHNEIDER, M. “Julião Sarmiento”. In: *Slow Motion: Julião Sarmiento*. Caldas da Rainha: Art Attack & Estgad, 2000.

WELLS, L. “On and beyond the white walls: photography as art”. In: WELLS, L (Org.). *Photography: a critical introduction*. London & New York: Routledge, 2015, pp. 251-269.

_____. (Org.). *Photography: a critical introduction*. London & New York: Routledge, 2015.

ŽIŽEK, S. “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears”. *October*, n° 58, Rendering the Real (Autumn, 1991), pp. 44-68.

_____. *The Fragile Absolute, or: Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* London & New York: Verso, 2001.

_____. *Bem-vindo ao deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. “Jacques Lacan’s Four Discourses”. [online]. *Lacan*, 2006, n.p. Disponível em: http://www.lacan.com/essays/?page_id=303. Acesso em: 19 out 2020.

RÉSUMÉ ÉTENDU

En juillet 2022, je suis allé à Monaco visiter l'exposition de Helmut Newton. Elle avait été inaugurée le mois précédent, à la Villa Sauber, où se situe le nouveau musée national de la Principauté ; l'exposition rassemblait des photographies réalisées sur la Côte d'Azur, où Newton a passé une importante partie de sa vie. Le plus intéressant de cet événement s'est déroulé dans les jardins de la somptueuse Villa Belle Époque qui abritait l'exposition. C'est là que nous nous sommes retrouvés, les trois personnes qui m'accompagnaient et moi-même, après que mes amis aient quitté la salle où se tenait l'exposition précipitamment en raison d'un malaise indéterminé provoqué par la contemplation des photographies exposées.

“Newton, il va trop loin”, déclare l'un des visiteurs, en laissant percevoir que ce malaise était, en vérité, l'expression du fait que volontairement ou non le spectateur était allé au-delà de ce qu'il souhaitait. Une expérience inconvenante, faite en catimini, comme c'est le cas dans l'épisode qui apparaît à l'occasion du texte « *Das Unheimlich* ». Freud raconte que lors d'un voyage en Italie il s'était perdu dans un quartier dont il n'a pu manquer de repérer les maisons closes. Gêné, il s'efforce de reprendre le chemin prévu, mais - *Nolens volens* - revient toujours sur ses pas.

En termes psychanalytiques, l'expérience esthétique promue par une photographie comme celle de Newton est illustrative de l'usage que Lacan fait du concept de transgression, sans lequel il est difficile de comprendre que, bien qu'ils soient antithétiques, la loi et le désir ne s'excluent pas mutuellement et qu'au contraire, la négation d'un terme par l'autre est en fait l'affirmation des deux. Oui, il est juste de dire que Newton “va trop loin”, comme tant d'autres artistes dont les travaux peuvent être qualifiés de transgressifs. Mais la formule du visiteur est encore plus précise si on passe d'une référence spatiale à une référence temporelle. Ce qui saute aux yeux chez Newton, qui est avant tout un photographe énormément doué, c'est sa capacité de faire en sorte que le spectateur, d'une manière plus ou moins consentie (donc indéterminée), est embarqué par lui. Le spectateur, en permettant que les courants les plus inquiétants de son désir soient mobilisés par le regard du photographe, ne se rend pas compte qu'il est allé au-delà de ce qu'il souhaitait admettre que lorsque le retour n'est plus possible : trop loin, trop tard. Que reste-t-il alors?

Le sujet de l'exposition de Newton est revenue au cours d'une conversation environ un mois plus tard dans une situation conviviale. Ses photographies apparaissaient sur les portables pendant que la conversation se déroulait et, à mesure qu'elles s'imposaient dans la discussion, le rire se

propageait dans la salle. Or, il est vraiment difficile de ne pas être intrigué par le fait que le sexe, malgré sa présence de plus en plus importante, diverse et remarquable dans la culture, soit encore un motif d'embarras. Il n'est nullement besoin de faire appel à l'érotisme sidérant de la photographie de Newton pour s'apercevoir de cet effet. En réalité, chacun peut le vérifier par sa propre expérience : quand le sexe apparaît, surtout par inadvertance, dans une émission télé ou autour d'une table, il ne laisse pas oublier la question sans issue qu'il représente – et alors soit le sujet rougit, soit il rit.

C'est ce cycle que la photographie de Newton amène le sujet à fermer. La recherche théorique de cette expérience esthétique si ambiguë constitue le point d'arrivée de notre travail, dont le titre présente un jeu de mots qui condense une bonne partie de l'intérêt qu'il peut éveiller : que peut la psychanalyse apprendre de l'art ?

La versatilité du verbe « prendre » rend la sonorité du jeu de mots en question meilleure en français, l'idiome dans lequel il a été conçu, mais il fonctionne aussi en portugais - la langue dans laquelle cette thèse a été écrite. Le chemin des mots est semblable dans les deux langues. Le nom « surprise » (*surpresa*, en portugais) dérive également de « surprendre » (*surprender*, en portugais), qui à son tour a son origine liée au latin *prehendere*. Aussi bien en français qu'en portugais les verbes qui nous intéressent partagent quelques affinités linguistiques. « Apprendre », la forme réduite de « appréhender » vient de *apprendere* (inflexion de *apprehendo*), dont la signification est très proche de *prehendere* (inflexion de *prehendo*). Les deux mots latins ont le sens assez proche de l'action d'attraper, emprisonner, accaparer.

Il est évident que cette brève digression étymologique n'a pas l'intention d'être conclusive ; son seul but est de nous reconduire à la question mentionnée ci-dessus, afin de la rendre un peu moins hermétique.

Qu'est-ce que signifie « apprendre de » sinon une prise de décision, un état d'esprit plus ou moins averti de celui qui, sachant qu'il va trouver quelque chose, prend le risque d'anticiper ce qui sera trouvé? Autrement dit, si l'artiste précède le psychanalyste, pourquoi conditionner alors cette précérence à la certitude d'une réponse, là où ce qui est en jeu est la contingence d'une ouverture à de nouvelles questions? Ne serait-il pas plus profitable d'abdiquer un peu quant à ce qui peut (ou doit) être appris et, plus proche d'un visiteur imprudent que d'un spécialiste, se laisser surprendre par un objet conçu justement à cette fin? Or, n'est-ce pas de cela qu'il s'agit chaque fois que Freud et Lacan – accompagnés de Sófocles ou de Sade - reviennent de leurs explorations en terres artistiques avec de nouveaux savoirs ?

Naturellement, ce type de raisonnement n'a de valeur que s'il est perçu comme un principe, et non pas comme une règle. Dans notre cas, l'option du choix d'Helmut Newton, le plus emblématique représentant d'un support artistique aussi inhabituel que la photographie de mode, ne nous a pas laissé d'autre alternative. Plus qu'un réservoir d'exemples et d'analogies, l'esthétique est, avant tout, un champ de démonstration théorique pour la psychanalyse. Cette formulation, qui a peut-être l'utilité d'une prémisse, est l'une des principales conclusions de notre travail, qui n'a jamais eu l'intention d'être une monographie exhaustive sur le photographe en question.

Il ne pouvait pas en être autrement. Le contact avec son œuvre, dont je n'avais jamais entendu parler, s'est effectué par inadvertance, par accident, produit d'une coïncidence entre trois intérêts diffus. Moment où j'ai rencontré les travaux d'Aby Warburg dans « L'image survivante », de Georges Didi-Huberman et où j'ai connu, à travers un programme à la télé « L'Empire de l'éphémère », de Gilles Lipovetsky. Intrigué du rapport que la mode pouvait avoir avec l'image, j'ai découvert les photographies de Helmut Newton, qui semblait en savoir beaucoup plus sur le regard que les auteurs que j'étais en train d'étudier dans un cartel dédié à ce thème.

D'où la formulation d'un projet de recherche qui a été un persistant travail d'exploration. La richesse que la photographie de Newton offre a permis, après avoir trouvé la forme d'un travail académique, d'avancer dans la compréhension de trois hypothèses : l'une sur le fétichisme, l'autre sur la pose (la manière que nous avons rencontré pour aborder l'exhibitionnisme) et, enfin, une hypothèse qui est, en vérité, une proposition de modélisation de la jouissance esthétique

Mais, avant de passer aux qualités qui transforment la photographie de Helmut Newton en un support artistique d'un grand intérêt pour la psychanalyse, il a fallu un ample effort de recherche pour construire un texte qui puisse accueillir de manière satisfaisante une réflexion sur cet objet, la photographie de mode, sur laquelle il n'y a pas beaucoup de travaux disponibles. Ce qui ne veut absolument pas dire que nous avons été seuls dans cette tâche. Des contributions comme celles de Jean Baudrillard, Giorgio Agamben, Alain Badiou et de Georges Bataille ont été fondamentales au cours de cette réflexion, qui est devenue encore plus intéressante lorsque nous sommes entrés en contact avec l'œuvre de Julião Sarmiento, l'un des artistes portugais les plus importants de sa génération – dont l'œuvre présente des éléments qui ont permis une première approche de la photographie de Newton.

Dans « La Photographie et la Mode », titre du premier chapitre, nous avons procédé à une première et nécessaire approche du phénomène de Mode, sujet qui a attiré l'attention de nombreux

intellectuels, tels que Roland Barthes et Pierre Bourdieu. Mais ce sont les travaux qui traitent, à partir de la voie ouverte par Charles Baudelaire, de la mode dans le cadre plus large de la modernité, que nous avons privilégié. (Je me réfère à l'idée classique selon laquelle la mode résume, incarne et symbolise l'expérience moderne ; l'idée explorée, à partir d'intérêts divers, par des intellectuels comme George Simmel, Jürgen Habermas et d'autres). La finalité du premier chapitre est de rapprocher ces débats de la tradition anglo-américaine des *Visual Studies* et de ses travaux visant à montrer par quelles voies l'image a prospéré à notre époque. Dans le chapitre suivant, nous suivons la voie ouverte par cette réflexion, cette fois avec l'objectif de cartographier les rapports entre le contexte discursif autour de l'art post-moderne et ses éventuels points de contact avec la photographie de mode – cette centenaire qui au fur et à mesure revendique sa place dans les galeries et dans la réception érudite de l'art.

Chercher une place pour la photographie de mode a nécessité des incursions chez des auteurs souvent arides et apparemment distants les uns des autres; souvent, j'ai eu la sensation qu'elle était déjà là, indiquée - et que ne manquait que la tâche de la nommer. Cet exercice de cartographie nous a amené à formuler la question suivante : si la mode a délaissé les *Maisons* et les cercles restreints de son élite et est devenue elle-même une logique-mode par l'intervention esthétique de la photographie dans son champ, et si la culture de notre époque est marquée par une sorte de domination du scopique, pourquoi ne pas joindre ces bouts, abondamment décrits dans la littérature, avec l'objet qui lui est propre – la photographie de mode?

De tout cela, il reste cependant une image intrigante, à la fois concrète et difficile d'appréhension, et qui peut être de grand intérêt pour la recherche en psychanalyse : comment la mode acquiert-elle cette singulière capacité de faire que des armoires où s'entassent des vêtements semblent toujours vides? Cette question, qui d'une certaine manière côtoie notre travail de recherche, dénote l'ensemble de problèmes théoriques qu'elle souhaite déployer.

La deuxième partie a pour finalité de présenter le cadrage théorique à partir duquel se déroulent nos hypothèses : la relation entre le regard, le désir et le fantasme qui le soutient. Le premier pas dans ce sens est donné par « Unheimlich », chapitre au long duquel nous avons procédé à une première approche de ce rapport à partir de l'énigmatique essai freudien publié en 1919. Outre son importance théorique, il est fondamental pour notre recherche pour une question de méthode. Au début du texte, Freud revendique les mérites esthétiques de son travail, l'occasion où il attire l'attention sur un aspect qui donne le ton de notre lecture sur la photographie de Newton.

Les travaux dédiés aux problèmes soulevés par l'esthétique généralement donnent la préférence aux émotions plus élevées évoquées par l'Art, en laissant de côté ses aspects plus pénibles et contradictoires - et que, à l'instar du sentiment de *unheimlich*, suscitent l'angoisse et l'horreur.

Dans « Question sans issue », le chapitre suivant, nous focalisons un peu plus notre intérêt sur le sujet : comment comprendre le fait que c'est sur le regard - et non la vision - que le sujet s'appuie généralement pour faire circuler son désir chaque fois qu'un objet le capture? La réponse à cette question, plus ou moins disséminée dans l'œuvre de Freud et de Lacan, a abouti à un texte dont la finalité est de promouvoir la convergence entre deux éléments. Le premier d'entre eux est le commentaire sur le statut pulsionnel du regard, cet objet qui tout au long de l'enseignement lacanien a reçu un traitement très particulier, en fonction duquel s'est ouverte une nouvelle voie d'accès au champ des pulsions. Le deuxième élément concerne les perversions, notamment les fétichistes et exhibitionnistes dont les actes n'ont cessé de nourrir la littérature et le cinéma. Pourtant, ce que nous intéresse ici n'est pas la perversion, dans le sens psychopathologique du terme, mais surtout ce qu'il y a de pervers dans le fantasme inconscient : le démenti fondamental qui, selon Octave Mannoni, est à la base du désir humain - ou, comme le disait Freud, le fait que « la névrose est pour ainsi dire, le négatif de la perversion ».

Une scène du film « La fille danoise » (2015) condense l'esprit de nos réflexions. Au centre d'une cabine de *Peep Show*, une femme offre un *strip-tease* ; autour, de petites fenêtres et, derrière chacune d'elles, un regard éveillé vers le spectacle. Parmi tous ces regards, celui de Lili, le personnage principal du film, dont l'intérêt n'est pas le même que celui des autres ; elle observe attentivement chaque détail, alors qu'elle reproduit, un peu timide, les gestes, les manières et les mouvements à travers lesquels l'autre femme, ciblée de tous côtés, se maintient sur la dangereuse position de s'offrir elle-même comme l'objet au désir de l'autre. Et voilà que soudain, le regard des deux femmes se croisent : la strip teaseuse, qui jusqu'au présent régnait absolument, se rend compte de sa propre nudité et le montage se défait.

Aucune lecture psychanalytique du film ne nous autoriserait à dire que Lili et la femme exposée sont perverses. D'autre part, il est difficile de ne pas accepter le fait que, dans la scène décrite auparavant, toutes les deux sont dans en plein exercice de ce que Lacan appelle simplement les effets de la pulsion qui se manifestent comme exhibition et voyeurisme. Un exercice qui, selon notre argumentation, connaît sa limite au moment où, soulevant le voile de la pudeur, il n'y a pas de montage qui se soutienne.

À la fin de ce parcours théorique, il a été possible de donner forme au corollaire suivant : c'est dans le terrain commun entre névrose et perversion que la mode sème ses promesses, dont la récolte a toujours été dépendante du talent artistique de photographes comme Helmut Newton, singulier dans sa capacité de mettre en images les courants les plus troublants du désir humain. C'est dans l'espace ouvert par cette affinité structurale entre le regard et les coordonnées perverses du désir, que la photographie de Newton utilise de façon exemplaire, que sont basés les hypothèses abordées dans les parties trois et quatre de notre recherche.

Si, comme on le sait depuis « Les trois essais sur la théorie sexuelle », le fétichisme est présent dans le domaine d'une sexualité dite normale, il est raisonnable de penser qu'il présente des variations dans sa forme. C'est à partir de cette prémisse que, favorisé par la richesse du matériau que la photographie de Newton offre aux yeux, nous proposons une lecture qui permet d'aborder le fétichisme au-delà du seul registre clinique des perversions. À partir de là, il ne s'agit pas de démarquer la ligne en fonction de laquelle les chemins de la névrose et la perversion se sont séparés, mais de sonder leurs affinités géologiques.

« Il y a une femme là en-dessous », la phrase qui clôt le mystère autour du chef-d'œuvre inconnu de Frenhofer (le personnage du conte de Honoré de Balzac), est le titre à partir duquel nous développons nos hypothèses sur le fétichisme. D'un côté, il y a le fétichisme de celui qui regarde ; presque toujours associé au côté masculin des formules de la sexualité, ce sujet répond à une longue et déjà solide tradition d'études dans le champ psychanalytique. De l'autre, il existe également le fétichisme de celui qui s'habille et donne à voir, mentionné par Freud en 1909 mais généralement ignoré par les commentateurs.

Dans « Nue, mais à talons hauts », le chapitre qui ouvre la troisième partie, nous avons fait appel aux contributions de Henri Rey-Flaud, et aux expériences de Ernst Lehrs et de Herbert Graf, deux cas cliniques de Freud (« L'Homme aux Rats » et le « Petit Hans », respectivement). L'objectif est de fonder une réponse à la question suivante : de la place de celui qui regarde, le fétichisme se présenterait-il, comme dans la peinture, d'une manière semblable à l'effet dompte-regard ?

Cette proposition est intéressante dans la mesure où elle permet d'aborder ce qui nous semble une lacune dans la littérature psychanalytique dédiée au sujet. Il est clair que, dès qu'il ne représente pas une condition absolue, le fétichisme sert d'appui nécessaire pour que, dans le domaine de la névrose, le désir trouve une forme qui rende possible son exercice. Ce qui ne semble

pas évident est la manière par laquelle quelqu'un comme Ernst Lehrs, consommé par son ardent désir de voir des femmes nues, risque sa peau dans le négatif de son fantasme pour négocier avec le regard un objet pour son désir en même temps qu'il se garde du risque de voir ce qu'il regarde.

Le chapitre suivant présente une étude plus détaillée sur le fétichisme généralisé que la mode promeut. Incompréhensible sous n'importe quel point de vue pragmatique ou utilitariste, la mode nourrit, sur le terrain de la réalité la plus concrète, l'une des industries les plus opulentes du monde. Ici, la finalité est de reprendre, sous un autre angle, le noyau de la question qui anime notre recherche : s'il est vrai que c'est sur le terrain commun entre névrose et perversion que la mode sème ses promesses, de quelle manière le fétichisme s'accommode-t-il de ce que Rey-Flaud a qualifié de détour hystérique de la féminité ? En effet, l'une de ses promesses est directement adressée à une certaine relation énigmatique avec le vêtement que, déjà en 1909, Freud a qualifié de fétichisme des vêtements ; une promesse sans laquelle, il faut le dire, l'industrie de la mode probablement n'existerait pas telle que nous la connaissons.

Comme dans le chapitre antérieur, il a fallu éclaircir comment l'accommodation du fétichisme à la névrose ne se confond pas avec l'issue qu'un pervers organise, par exemple, autour des chaussures. D'autre part, que dire des innombrables paires de chaussures qui traînent hors des armoires et commodes, et s'accumulent partout et dans tous les coins disponibles de la maison ? En d'autres termes, qu'est-ce qui pousse une personne à dire, devant une armoire pleine de vêtements, qu'elle n'a tout simplement rien à se mettre ?

Il est clair qu'il n'y a pas de réponse simple à une question aussi complexe ; en tout cas, il ne serait pas anodin de penser une solution construite autour de l'articulation entre deux termes : d'un côté, le vêtement, dans sa fonction première de recouvrir et, de cette manière, indiquer l'objet ; d'autre côté, la mode - que Giorgio Agamben disait répondre par la sécularisation mercantile de la condition édénique - et sa capacité à se servir de la manière au travers de laquelle le vêtement participe du mystère qui se forme autour de l'énigme du sexe. A partir de cette prémisse, nous empruntons une phrase de Lol V. Stein, le personnage de Marguerite Duras, pour analyser l'hypothèse suivante : serait-il possible de suivre la piste d'un fétichisme de type trompe-oeil, celui de la personne qui s'habille, et donne à voir et dont le secret serait de présenter l'objet en tant qu'absent pour tromper ce qui ne peut pas se satisfaire ?

Dans « La pose et la couleur même de l'être regardé d'un corps », nous suivons la piste de ce fragile équilibre entre désir d'être regardé et horreur d'être vu, cette fois dans le but de tester

l'hypothèse suivante : la pose, aussi solidaire du désir que l'est la pudeur, serait, à l'instar du strip-tease, le seul recours (ou le dernier écran) à ce qui, dans la dialectique qui concerne le voyeur et l'exhibitionniste, s'offre comme objet au regard de l'autre?

Artifice d'un corps regardé (disons le, désiré), la pose est, avant tout, une mise au point du regard : elle se trouve à équidistance entre la lumière allumée par un pervers et la pénombre sans laquelle un sujet névrotique ne supporte pas l'objet. La pose est la manière dont un sujet névrotique donne forme à l'exhibitionnisme, dans la mesure où elle lui permet de s'offrir au regard de l'autre et, en même temps, de garantir l'ombre nécessaire à la permanence de ce montage - qui est toujours en proie au risque que les regards se croisent et que la honte le dévoile.

Ceci étant à ce point de la recherche, tout donnait à penser qu'elle avait trouvé son but ultime; enfin, quelle image outre la photographie de mode pourrait être plus apte à une recherche ayant comme objet les effets de la pulsion se manifestant comme fétichisme et exhibitionnisme? Mais ce n'est pas cela qui s'est passé. Nous avons basé notre travail théorique sur l'œuvre d'Helmut Newton, considéré comme un maître de l'érotisme moderne, à qui la critique attribuait des surnoms trop suggestifs pour être ignorés, comme *King of Kink* et *Perverse Romantic*.

À partir de ces épithètes, une nouvelle question s'est imposée à la recherche : qu'est-ce que la photographie de Newton, reçue régulièrement accompagnée de protestations, pourrait nous apprendre sur le mystère qui sous-tend la jouissance esthétique elle-même?

Ce qui nous conduit à la quatrième et dernière partie du travail. Ici, notre point de départ est la théorie de la jouissance esthétique chez Freud, dont les éléments sont bien établis dans au moins trois textes: « Personnages psychopathiques à la scène », de 1905; « Le poète et l'activité de fantaisie », de 1908; « Autoprésentation », de 1925. Ces travaux soulignent le rôle joué par le fantasme inconscient : soit en ce qui concerne la création artistique elle-même, soit en ce qui se réfère à la jouissance esthétique des objets conçus à cette fin. Selon Freud, l'art est capable de capturer le sujet à travers l'émoi de son fantasme inconscient, en lui permettant de jouir de ses fantasmes sans censure et sans honte : une légère narcose, dira-t-il, une sorte d'appui sur lequel le sujet peut se reposer un peu du lourd fardeau qu'il porte dans les couches les plus hermétiques de son fantasme.

Or, il ne semble pas que ce soit le cas d'une photographie comme celle de Newton, singulière dans sa capacité de rendre irrésistible au regard ce qui, d'une autre manière, serait

insupportable aux yeux. Souvent, sa photographie agit comme un véhicule pour que le sujet jouisse de ses fantasmes et s'avance jusqu'aux limites de la censure et de la honte.

Mais, comment cela est-il possible?

Dans chacun des quatre chapitres qui clôt le présent travail, l'objectif est de démontrer, de manière progressive, la proposition théorique suivante : la photographie de Helmut Newton réunit les éléments pour penser une esthétique qui capture le sujet à travers l'émoi de son fantasme, mais qui ne lui épargne pas les coûts de production ; et, si ce n'est pas le cas de la considérer perverse, dans le sens psychopathologique du terme, il s'agit d'une visée esthétique qui certainement partage avec la perversion les coordonnées du désir et un certain encadrement de la pulsion scopique.

Le premier chapitre de la dernière partie établit finalement un contact plus proche avec la figure de Newton. Basé sur un texte à propos de la dualité de la photographie (ses pôles discursifs et pulsionnels), le but de cette rencontre est de présenter deux caractéristiques qui donnent le ton du rapport de Newton avec le métier qu'il a choisi alors qu'il était encore adolescent. D'un côté, son admiration pour les photojournalistes, notamment les *paparazzi*. Il voyait dans leur travail des mérites qu'il reconnaissait comme siens. D'autre côté, la manière dont il ignorait superbement les attentes inhibitrices du monde de l'art, de qui il n'attendait seulement qu'il puisse épeler son nom correctement.

Dans le chapitre suivant, l'objectif est de vérifier les conséquences esthétiques de cette attitude. Newton semblait ne pas beaucoup s'intéresser aux aspects de son travail qui échappaient à son contrôle, comme les interprétations et les messages qu'une photographie peut susciter et faire circuler. Dans ce sens, les différents thèmes qu'il a visités n'étaient pas une fin en soi-même ; au contraire, ils étaient soumis à ce qui, selon Newton lui-même, était la fondamentale de sa photographie : la recherche de nouveaux rapports de tension visuelle.

Or, Gilles Deleuze disait aussi, à la fin de son œuvre, que l'essentiel de l'image réside dans sa tension interne. De la même manière, Lacan suggère la possibilité qu'il y ait des images qui sont érotiquepropédeutiques, c'est à dire, des images d'une érotique proprement dite, capables de rendre sensible ce qu'il appelait le jet intermittent de la force sexuelle. Il est difficile d'imaginer une définition plus appropriée que l'expression proposée par Lacan ; cependant, il y a au moins deux autres manières de comprendre la tension que Newton produit à qui accepte de se confronter à sa photographie.

La première d'entre elles concerne le dilemme proposé par Georges Didi-Huberman, qui attire l'attention vers la difficulté que la théorie a d'accommoder l'impureté constitutive de l'image à la pureté apodictique des idées – comme si l'image, n'avait aucun rapport avec la participation sournoise de l'oeil dans ce qu'il a vu, mais qu'il a dû oublier. Ce dilemme, à son tour, évoque les termes (une fois de plus opposés entre eux) du vrai programme d'études que nous trouvons dans le Séminaire 16. Dans celui qui est peut-être son ultime effort systématique autour de l'objet petit a regard, Lacan propose que artistes et pervers partagent la table autour de l'affinité entre la pulsion scopique et le désir. C'est à dire, il établit un lien entre la perversion et l'art par l'intermédiaire du regard et son inquiétante capacité d'être au service de l'horreur et de la beauté : tension où nous situons théoriquement ce qui est en jeu dans une photographie aussi fascinante et troublante que celle de Newton.

Le pas suivant est fait à partir de « Dr. Phantasme », l'avant-dernier chapitre du travail ; son titre suggestif est tiré d'une drôle d'expression qui nomme l'un des livres de Newton, et indique la fonction qu'il occupe dans notre recherche : articuler les trois éléments présents dans la jouissance esthétique décrit par Freud (fantasme, censure et honte).

Nous avons trouvé une issue à cette question dans un passage du Séminaire 9, où Lacan se dédie au mouvement de torsion qui, enchaînant les dimensions du permis et de l'interdit, donne la forme du désir. C'est un sujet complexe, dont l'abord exige quelques recours à la logique et la topologie, et principalement à l'usage que Lacan fait de la catégorie de transgression, fondamentale pour comprendre de quelle manière la loi et le désir ont des rapports entre eux.

À la fin de ce long parcours théorique, nous avons réuni les éléments pour cerner le statut conceptuel d'un type d'image capable de profiter de la propre torsion du fantasme, qui promet le désir à partir d'une limite où il est impossible de le différencier de son envers, de la loi qui le façonne. Dans ce cas, et c'est pour cela que la photographie de Newton est exemplaire, ce qui nous intéresse n'est pas la dimension transgressive d'une image (dans le sens courant, adjectivant ou discursif du terme), mais sa capacité de rendre sensible la propre transgression à travers laquelle le désir s'établit, en surprenant le spectateur à un point dont il ne se rend compte qu'après l'avoir dépassé : jouir de nos fantasmes, comme le dit Freud, mais au-delà de la censure – et, donc, avec honte.

Surpris, c'est-à-dire, pris de court : découvert, pris au moment où, en cachette, nous faisons quelque chose que nous préférierions maintenir hors du champ du regard de l'autre. Ce qui

finale nous conduit à la question suivante, que nous traitons dans le chapitre qui clôt notre recherche : dans quelle mesure le plaisir rendu explicite par l'éclat de rire aide à éclaircir la jouissance plus furtive et discrète promue par la satisfaction esthétique?

Lacan explique que, loin d'être un accident sur le chemin qui a amené Freud à discerner les formations de l'inconscient, la surprise répond à ce qu'il y a de fondamental dans le caractère accidentel de ces formations et que, dans ce sens, elle est consubstantielle à ce qui arrive au désir lui-même. Encore dans le Séminaire 5, il rappelle que, aux yeux de Freud, la surprise est nécessaire à l'émergence du mot d'esprit ; son effet est le résultat de l'articulation entre deux termes, dont l'objectif est de dribbler l'auditeur, déformer son consentement, conquérir sournoisement sa participation dans un scénario qui, d'une autre manière, serait refusé. C'est à dire que le mot d'esprit se charge, lui-même, d'une brève annulation des forces de défense sans laquelle les participants se permettraient difficilement la libéralité du plaisir provoqué par le contenu violent, sexuel ou scatologique que le mot d'esprit (ou la blague, au sens large) généralement véhicule. En fin de compte, le sujet rit, mais sans savoir exactement de quoi.

Voilà le détail fondamental, contenu dans l'adverbe qui tombe sur l'action de savoir, et dans laquelle réside toute la différence de l'esthétique essentiellement perverse dont cette recherche s'efforce de discerner les fondements théoriques. Bien que le sujet ne se rende pas compte du contenu que recèle l'objet, artistique ou drôle, auquel il adhère en quête de satisfaction, il ne peut pas se croire innocent par rapport à ses effets de plaisir : et c'est ce cercle, comme nous l'avons soutenu dans notre travail, que la photographie de Newton mène le sujet à compléter.

Fascinante et traître, comme un mot d'esprit, la photographie de Newton ne se contente pas de reproduire une scène caractérisée par le fétichisme ou par l'exhibitionnisme ; dans sa quête de nouveaux rapports de tension visuelle il est capable d'engendrer chez le sujet, en produisant, à la limite, une espèce de conformité entre le plaisir proprement esthétique et la jouissance scopique dans son origine. Enfin, la photographie de Newton réunit les conditions pour proposer la théorisation d'un effet esthétique dont la jouissance se réalise au moment où le sujet, divisé par les séductions de la forme et celles du contenu, se trouve lui-même exposé à son propre fantasme, surpris à une frontière dont il ne se rend compte qu'après l'avoir traversée.

Donc, s'il est possible d'affirmer l'existence d'une certaine visée esthétique que partagent avec la perversion les coordonnées du désir (et qui aurait parmi ses représentants quelqu'un comme Julião Sarmiento ou Jean Cocteau), que pourrions-nous dire de la création artistique elle-même?

Autrement dit, comment situer ce qui se passe entre les fantasmes névrotique et pervers et l'effet d'une ouverture sublimatoire? Après avoir été longtemps en contact avec la photographie de Newton, nous nous servons du ton essayiste qui convient à la conclusion d'une thèse pour développer quelques réflexions dans ce sens.

À la fin de ce travail, nous espérons souligner l'importance de la théorie esthétique de Freud et, avec elle, l'accent qu'il met sur le rôle joué par le fantasme inconscient, un des points les plus stables de la littérature psychanalytique sur l'art. Enfin, nous espérons avoir démontré combien une recherche en psychanalyse peut bénéficier de la photographie de mode, et en particulier, de l'oeuvre de Helmut Newton : une très belle fenêtre qui circonscrit le mystère qui se forme autour de l'énigme du sexe.