



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

**Vejo *freaks*, o abjeto me estranha:  
um ensaio feminista da abjeção diante do *unheimlich* freudiano  
nas fotografias de Diane Arbus**

Mariah Neves Guerra

Brasília

2023

Mariah Neves Guerra

**Vejo *freaks*, o abjeto me estranha:  
um ensaio feminista da abjeção diante do *unheimlich* freudiano  
nas fotografias de Diane Arbus**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard

Brasília

2023

**Vejo *freaks*, o abjeto me estranha: um ensaio feminista da abjeção diante do *unheimlich*  
freudiano nas fotografias de Diane Arbus**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura.

Aprovado pela Banca Examinadora em 23 de janeiro de 2023.

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard – Presidenta  
PCL / IP / UnB

---

Profa. Dra. Alessandra Affortunati Martins – Membro externa  
Cátedra Edward Said/ Unifesp

---

Profa. Dra. Léa Silveira – Membro externa  
Universidade Federal de Lavras

---

Profa. Dra. Carla Antloga – Membro interna  
PCL / IP / UnB

---

Prof. Dr. Herivelto Souza – Membro suplente  
IH / FIL / UnB

## **Agradeço**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação (MEC) pela concessão da bolsa de estudos no nível de Doutorado.

À orientadora Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard, pela oportunidade em me receber na Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura da UnB, permitindo que eu pudesse realizar a minha tão sonhada pesquisa de doutorado.

À Profa. Dra. Alessandra Affortunati Martins, por tanto me inspirar em suas corajosas pesquisas feministas e psicanalíticas que incluem o corpo e as imagens. Por ainda me oferecer sua leitura entusiasmada e rigorosa desde a qualificação até a banca de defesa.

À Profa. Dra. Léa Silveira, por produzir em textos e falas a relação entre psicanálise e feminismo a partir de um aprofundamento admirável, didática maravilhosa e escuta afiada. Por ainda mais me oferecer sua leitura, crítica e provocações da qualificação até a defesa desta tese.

À Profa. Dra. Carla Antloga, por abrir caminhos inspiradores e necessários de pesquisas feministas na Pós-graduação em Clínica e Cultura da Universidade de Brasília, e pela gentileza com que aceitou meu convite para contribuir na banca de defesa desta tese.

Às queridas amigas intelectuais do GEPEF (Grupo de Estudos, Pesquisas e Escritas Feministas), por compartilharem tantos conhecimentos e afetações, por terem lido meu texto e dialogado comigo em importantes momentos desta pesquisa.

À Karime, por ser a testemunha de tantas travessias e mais.

À Ana Luiza Krüger, pela sorte de tê-la como revisora cuidadosa e poética desta tese.

À Camila Caires, pela amizade compartilhada entre textos, artes, chás e bruxarias.

Às amigas Ana Morais, Helena Barbosa, Lara Rizerio, Lilianny Souza e Shay Reis, pelos respiros de alegria, dança e carinho.

À Muriell Neves Guerra, também irmã, por termos dividido a infância e agora a adultice juntas.

Obrigada por me ensinar o amor aos animais.

À Lucy Meire Ribeiro Neves, também minha mãe, por tem me ensinado o amor ao conhecimento e à arte.

À Natália Neiva, também minha amada, por partilharmos a vida, por ser minha primeira leitora curiosa e instigante, e por me fazer encantada, condição necessária para toda escritora.

Ao Alecrim e ao Feijão, companheiros felinos, alegrias em minha vida.

*Eu sinto que tenho ligeiro viés a respeito da qualidade das coisas. Quero dizer, é muito sutil e um pouco embaraçoso para mim, mas realmente acredito que existem coisas que ninguém veria a menos que eu as fotografasse.*  
(Diane Arbus, 2003)

*Ouvindo você com os meus olhos.*  
(Kiki Smith, 2021)

## Resumo

Nesta pesquisa, busco traçar novos desdobramentos da noção freudiana de *unheimlich* a partir do conceito de abjeção de Judith Butler, escrevendo um ensaio fronteiro entre a psicanálise, o feminismo e a arte. Através da minha experiência com as *freaks*, personagens da obra fotográfica de Diane Arbus, convoco a psicanálise para pensar os tensionamentos que a abjeção pode provocar ao conceito freudiano de infamiliar/incômodo (traduções de *unheimlich*). A questão central da pesquisa é: como a abjeção – compreendida a partir de corpos colocados fora da inteligibilidade – pode contribuir para novas leituras do conceito freudiano de infamiliar/incômodo? Para tanto, desenvolvo um ensaio contra-hegemônico afetado pela obra fotográfica de Arbus para discutir a relevância da noção de abjeção de Butler; e, a partir do encontro e dos tensionamentos que o conceito de abjeção provoca no conceito freudiano de *unheimlich*, historicizo o conceito de infamiliar, questionando as noções universais que o circundam. A experiência com Arbus torna o abjeto infamiliar – incômodo – ao enquadrá-lo nas fotografias, assim como torna incômodo o que antes era familiar. O abjeto retratado como infamiliar faz, portanto, margem à norma, constituindo-a de fora por expulsão e, ao mesmo tempo, desestabilizando-a em nós, leitoras. Assim, proponho que o infamiliar – agora atravessado pela precariedade que o abjeto explicita – seja pensado a partir de sua constituição pelo desamparo, e não mais pela castração, tensionando as raízes patriarcais e burguesas de Freud, e recolocando o infamiliar de frente ao desamparo que o constitui.

**Palavras-chave:** abjeção, *unheimlich*, ensaio, Diane Arbus, feminismo.

## Abstract

In this research, I aim to trace new developments of the Freudian notion of *unheimlich* from Judith Butler's concept of abjection, writing an essay in the borders between psychoanalysis, feminism and art. Through my experience with the freaks, characters in the photographic work of Diane Arbus, I draw on psychoanalysis to think about the tensions that abjection can provoke to the Freudian concept of uncanny/uncomfortable (translations of *unheimlich*). The central question of the research is: how can abjection – understood from bodies placed outside intelligibility – contribute to new readings of the Freudian concept of uncanny/uncomfortable? To this end, I develop a counter-hegemonic essay affected by Arbus's photographic work to discuss the relevance of Butler's notion of abjection; and, based on the encounter and tensions that the concept of abjection provokes in the Freudian concept of the *unheimlich*, I historicize the concept of the uncanny, questioning the universal assumptions that surround it. The experience with Arbus makes the abject become uncanny – uncomfortable – when framing it in photographs, and turns what was previously familiar into something uncomfortable. The abject portrayed as uncanny, therefore, borders the norm, constituting it from the outside by expulsion and, at the same time, destabilizing it to the readers. Thus, I propose that the uncanny – now crossed by the uncertainty that the abject makes explicit – must be understood by the notion of helplessness, and no longer by castration, tensioning Freud's patriarchal and bourgeois roots, and replacing the uncanny in the face of the helplessness that constitutes it.

**Keywords:** abjection, *unheimlich*, essay, Diane Arbus, feminism.

## Resumen

En esta investigación busco rastrear nuevos desarrollos de la noción freudiana de *unheimlich* a partir del concepto de abyección de Judith Butler, escribiendo un ensayo fronterizo entre el psicoanálisis, el feminismo y el arte. A través de mi experiencia con los freaks, personajes de la obra fotográfica de Diane Arbus, hago un llamado al psicoanálisis para pensar las tensiones que la abyección puede provocar al concepto freudiano de desconocido/incómodo (traducciones de *unheimlich*). La pregunta central de la investigación es: ¿cómo la abyección, entendida desde cuerpos colocados fuera de la inteligibilidad, puede contribuir a nuevas lecturas del concepto freudiano de extraño/incómodo? Para ello, desarrollo un ensayo contrahegemónico afectado por la obra fotográfica de Arbus para discutir la relevancia de la noción de abyección de Butler; y, a partir del encuentro y las tensiones que provoca el concepto de abyección en el concepto freudiano de *unheimlich*, historizo el concepto de desconocimiento, cuestionando las nociones universales que lo rodean. La experiencia con Arbus hace que lo abyecto sea desconocido, incómodo, al enmarcarlo en fotografías, al igual que hace que lo que antes era familiar sea incómodo. Lo abyecto retratado como desconocido hace, por tanto, margen a la norma, constituyéndola desde fuera por expulsión y, al mismo tiempo, desestabilizándola en nosotros, los lectores. Así, propongo que lo desconocido –ahora atravesado por la precariedad que lo abyecto explicita– sea pensado desde su constitución por el desamparo, y ya no por la castración, tensionando las raíces patriarcales y burguesas de Freud, y reemplazando lo desconocido por el rostro de la impotencia que lo constituye.

**Palabras clave:** abyección, *unheimlich*, ensayo, Diane Arbus, feminismo.

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> .....	17
<b>Figura 2</b> .....	31
<b>Figura 3</b> .....	36
<b>Figura 4</b> .....	46
<b>Figura 5</b> .....	47
<b>Figura 6</b> .....	64
<b>Figura 7</b> .....	67
<b>Figura 8</b> .....	68
<b>Figura 9</b> .....	70
<b>Figura 10</b> .....	70
<b>Figura 11</b> .....	72
<b>Figura 12</b> .....	74
<b>Figura 13</b> .....	76
<b>Figura 14</b> .....	77
<b>Figura 15</b> .....	79
<b>Figura 16</b> .....	81
<b>Figura 17</b> .....	83
<b>Figura 18</b> .....	84
<b>Figura 19</b> .....	86
<b>Figura 20</b> .....	90
<b>Figura 21</b> .....	92
<b>Figura 22</b> .....	94
<b>Figura 23</b> .....	98
<b>Figura 24</b> .....	111
<b>Figura 25</b> .....	112
<b>Figura 26</b> .....	113
<b>Figura 27</b> .....	115
<b>Figura 28</b> .....	118
<b>Figura 29</b> .....	119
<b>Figura 30</b> .....	121
<b>Figura 31</b> .....	122
<b>Figura 32</b> .....	124
<b>Figura 33</b> .....	141

<b>Figura 34</b> .....	145
<b>Figura 35</b> .....	150
<b>Figura 36</b> .....	163
<b>Figura 37</b> .....	164

## Sumário

<b>Prólogo</b> .....	12
<b>Prefácio – Colcha de retalhos</b> .....	15
<b>Manifesto Introdução</b> .....	17
Estrangeira no feminismo e na psicanálise.....	18
Historicizando o problema – corpos abjetos ou <i>mutantes</i> do século XXI: o que isso tem a ver com a psicanálise? .....	20
<b>1 Metodologia ou carta de amor a você, leitora</b> .....	35
1.1 Como escrever uma tese? .....	35
<i>Diane Arbus, Self-portrait pregnant, N.Y.C. 1945</i> .....	36
1.2 O ensaio como impotência da palavra e impossibilidade de calar .....	39
1.3 Enquadramento da margem .....	46
1.4 Uma metodologia que inclua a arte fotográfica como imagem.....	50
1.5 A imagem-sintoma em Didi-Huberman .....	57
<b>2 Revelações de Diane Arbus</b> .....	62
2.1 Breve história de Diane Arbus e suas influências .....	63
2.2 Fascinada pelos <i>freaks</i> .....	73
2.3 <i>Untitled</i> (1970-1971).....	83
2.4 Infame.....	89
<b>3 A margem por expulsão</b> .....	96
3.1 Fotógrafa das margens.....	98
3.2 Abjeção para Butler .....	103
3.3 Quando Arbus capturou Butler.....	108
3.4 Quando a abjeção é enquadrada e se torna arte .....	118
<b>4. O incômodo, lugar de passagem</b> .....	124
4.1 Migalhas sobre a terra brasileira.....	127
4.2 Animismo, magia e autômato.....	134
4.3 Historicizando o incômodo.....	142
4.4 Precariedade infamiliar e desamparo constitutivo.....	152
4.5 Arbus e o exercício da imaginação.....	157
4.6 Vidência das imagens .....	161
<b>Para concluir</b> .....	164
<b>Referências</b> .....	170

## Prólogo

*Escrever,  
que ótima ideia.  
Isso deve esvaziar a mente,  
deve ser como jogar um balde de água  
suja no ralo do quintal.*  
(A pequena coreografia do adeus, Aline Bei)

leitora,

te escrevo agora com frio na barriga, mãos e pés gelados, mas o coração quente. Sinto te dizer – sinto em todo o meu corpo ao te dizer – que tudo mudou. O mundo mudou, eu mudei muito e não sei como continuar essa escrita depois de tudo isso. Agora a escrita se tornou para mim milhares de ossos através dos quais eu não vislumbro nada, e não há imaginação que consiga desenhar qual corpo dar a ela. Eu e você vivemos a pandemia de Covid-19. Tenho algumas lembranças de quem fui, alguns fios que me ligam a quem sou hoje, vários fios rompidos e uma nova outra de mim que me pede para tecer novos laços, novas costuras ao meu corpo de carne e texto, e mundo. Já não sei onde cabe Diane Arbus, nem o estranho, nem a abjeção. No meu horizonte, só a escrita. Só há a escrita e o desejo, a urgência de escrever, escrever sobre escrever, escrever sobre o corpo, sobre a morte, a insônia, o amor, o desejo sobre a vida que se inaugura.

Antes da pandemia, eu havia vivido as mortes dos outros a minha volta, ou a sua ameaça, ou o medo de perder os outros, sempre a morte e o outro, nunca ela aqui. Durante ao menos dois anos dessa pandemia, e quase dois anos após a qualificação, estive diante do medo da minha própria morte. Ela não aconteceu e posso agora te dizer. Desejaria muito ter recebido essa mensagem na garrafa, dizendo que eu sobreviveria. Teria me poupado muito terror ao menos quanto a minha existência; noites e noites acordando em sobressalto na madrugada com o coração saindo do peito, me lembrando que respiro, me lembrando: estou viva.

Naquele dia após a qualificação, tive alguns momentos de comemoração pela alegria de o meu texto ter sido bem recibo, lido, por eu ter escutado preciosas orientações quanto à sua continuidade, me afirmando que havia ali um corpo vivo a se movimentar. Algumas horas depois, senti um grande alívio seguido de alguma dor inominável. Eu já estava agachada embaixo do chuveiro chorando desesperadamente sem acreditar que eu havia conseguido fazer o que eu não imaginava ser possível diante de tudo o que vivíamos. Hoje eu vejo que, para aquele texto ter nascido, eu precisei abandonar o meu corpo e tudo o que eu sentia, todo o medo, todo o terror. Eu não pude escrevê-lo sem abandonar quase todos os meus poros, deixando apenas pequenas janelas para que, em pequenos intervalos, eu pudesse sentir, amar, sorrir, ter corpo e desejos.

Mas isso não se faz. E não vai mais acontecer, leitora. A escrita possível de ser feita daqui em diante tem corpo, chora, se desespera, sente medo e carrega memórias que precisam ser ditas. Sem isso não há alegria, e eu quero alegria no viver.

Digo tudo isso porque, apesar de tudo, a maior parte da minha família sobreviveu. Meu sofrimento não foi de um luto de perder pessoas próximas para a Covid-19. Por outro lado, como psicanalista, durante vários meses e por semanas consecutivas, vários analisantes perderam suas pessoas amadas. Eu me lembro de quando comecei a contar as semanas em que alguém não havia morrido. Acho que foi em janeiro de 2022. Tudo era luto, em tudo havia morte, e o alívio surgia quando ela se ausentava.

Feito esse desabafo, espero conseguir dormir essa noite. É também um luto para mim essa escrita, saber que ela não será o trabalho valioso que eu havia desejado para minha formação. Escrevo agora com um tanto de raiva de ter que te escrever. Antes, eu era quase em todos os momentos desejo de escrita. Preciso reinventar como escrever na pressa e na urgência de tornar essa nova escrita também preciosa. Preciso encontrar alguma forma de escrever com meu corpo também eroticamente, também desejosa, porque eu me lembro da escrita como

liberdade, como criação de mundos, como invenção de mim. Essa linguagem valiosa continuou nas minhas relações mais íntimas, durante a minha análise, durante as análises de quem eu acompanho como analista, durante os livros literários que me salvam da eterna insônia, dos grupos feministas, das músicas. Quando há dança, danço, e quando não há, invento meus passos. Preciso dessa linguagem de vida para essa nova escrita, uma linguagem que me enlace à vida, ao corpo, às imagens e palavras, ainda que reste a morte. Não sei qual escrita virá, só sei que você será minha testemunha, leitora.

*Fui chamada sabe-se lá o porquê, estou aqui. Não sei se escrevo uma tese, um poema, rabiscos, memórias, um diário...*

*- não, você tem leitora.*

*- então, esse acontecimento muda as coisas, e as palavras: não pode ser um diário. Então, será o resto. Tem censor?*

*- sim, sempre, uns piores, outros menos, mas a leitora está aqui, deixe o censor comigo.*

*Escreve!*

*Ponho-me para fora de mim, escrevo essas palavras a você, leitora. Te escrevo, você existe, é minha margem, e eu posso também.*

## **Prefácio – Colcha de retalhos**

Desde a infância, eu havia criado uma metodologia de pesquisa: chegava na locadora de filmes e procurava as capas com mulheres, como se fosse um retrato, um rosto de mulher preenchendo a imagem de cada catálogo. Assim conheci “Colcha de retalhos”, “Frida Kahlo”, “A pele”, e outras preciosidades.

Nesse percurso de doutorado, minha cara se encheu de espinhas. Além do sofrimento evidente de escrita solitária na pandemia, as espinhas me transportaram para aquela menina na locadora. Uma bruxa ayurvédica que me acompanha disse que as espinhas poderiam indicar o quanto tenho a digerir. Isso me lembrou que havia retalhos encontrados nesses quatro anos. Um saco imenso desorganizado no meu estômago. Rasgado o saco, peças esquadrihadas no chão, nem parece tanta coisa, nem parece que dessas imagens, palavras, trapos, seria possível fazer algo.

Mais longe ainda, talvez a primeira criação que saiu das minhas pequenas mãos de criança eram colchas de retalhos em miniatura. Minhas avós e tias-avós faziam colchas, suas vizinhas também. Eu pedia um pouco para mim, e com uma cestinha de papel com agulhas, linhas e tesoura, andava de um lado para o outro com o meu saco de retalhos. Foram poucas as tentativas de fazer roupinhas para bonecas e cachorros. Eu me lembro do exercício de unir pedaço por pedaço, transformando-os em pequenas colchas.

Quando eu assisti ao filme “Colcha de retalhos” alguns anos depois, fiquei encantada com aquele reencontro. Nunca achei que aquela prática tão familiar poderia estar também naquele belíssimo filme. Lá, cada história era um quadrado costurado por cada personagem, conduzida por um tema que tornava aqueles retalhos uma colcha. Vi no filme uma mistura de resgate de criação familiar e regional com uma possibilidade de transformar aquela prática em algo digno de apreciação. Mais tarde, na exposição “História de mulheres, Histórias

feministas”, no MASP, pude admirar variadas colchas, de várias culturas diferentes, feitas por mãos anônimas, atestando que diferentes mãos, em distintos territórios, em tempos inimagináveis para mim, cada uma com sua montagem, cada uma com sua costura, eram dignas de museu, e eu era uma de suas testemunhas.

Daquelas colchas tão banais na minha infância, só restou uma. Aquelas costureiras que eu conhecia morreram ou não as costuram mais. E eu me vejo aqui, retalho por retalho, a costurar essa tese. Não havia metáfora melhor que pudesse te trazer em imagens o que vivi nesse escrito, leitora. Disporei aqui os retalhos, os textos que li, as falas que escutei, os encontros que tive, variados fragmentos que com retalhos de imagens, linhas de palavras, agulhas e tesoura, fazem essa escrita.

## Manifesto Introdução

### Figura 1

*Diane Arbus, Three female impersonators. N.Y.C., 1962*



## **Estrangeira no feminismo e na psicanálise**

Conheci o texto de Freud (1919/2019) *O 'Infamiliar'* nos meus primeiros contatos com a psicanálise na graduação em Psicologia na Universidade Federal de Goiás com Marcela Almeida, importante professora na minha formação que depois também me supervisionou na prática clínica. Junto à psicanálise, sempre caminhavam comigo a arte e a clínica. Exemplo disso foi a minha primeira reunião de estágio. Eu estava absolutamente nervosa e pronta para ler milhares de livros que me ensinassem a escutar. Juntamente aos textos que trabalhamos em grupo, Marcela nos orientou que, antes dos atendimentos, nós chegássemos uma hora antes de cada sessão para lermos poesia. Ela dizia que a poesia nos ajudaria a escutar os diferentes ritmos e dizeres, linguagens de cada analisante que chegasse.

Além da poesia, percebi que *O 'Infamiliar'* (Freud, 1919/2019) havia se tornado também um horizonte ético na escuta clínica: escutar o que o outro diz sabendo que não sei do que ele fala, e que os significados de seus dizeres seriam atribuídos por cada um que estivesse a contar de si. Quando o sentido a mim parecesse óbvio ou sabido em alguma conclusão, era preciso que se perguntasse a respeito. O que eu escutasse como familiar precisaria aos meus ouvidos ser escutado como infamiliar. Não só como estratégia técnica, mas como posição ética clínica de que o outro que escuto é um estrangeiro, que eu também sou uma estrangeira a aprender sua língua e a questionar seus significados óbvios como possíveis sintomas.

No início da graduação, me interessando pela psicanálise e pelo feminismo, comecei a frequentar formações em psicanálise e a pesquisar, na Sociologia, a produção de *zines* feitos por jovens feministas com a professora Eliane Gonçalves. Em ambos os territórios, eu me sentia estrangeira. Nos espaços feministas, eu era estrangeira por me sentir muito conservadora estudando psicanálise, e sem conhecer as vastas produções feministas, bem como seus movimentos sociais. Nas formações em psicanálise, eu era tão estrangeira que supunha que

tudo o que eu estranhava era por falta de entrada no campo, e que as constantes traduções que eu precisava fazer para que eu conseguisse ler os conceitos ocorriam porque eu ainda não tinha aprendido aquela língua.

Mais de dez anos se passaram, e continuo estrangeira nos dois campos. Nos feminismos, continuo estrangeira por reconhecer ser uma produção infindável e por me remeter constantemente a um trabalho crítico frente aos preconceitos e repressões que me constituem. Minha estrangeiridade na psicanálise também se refere ao reconhecimento de este ser um campo imenso e por sua teoria e prática me tocarem diariamente na minha análise pessoal e através de cada pessoa que, na clínica, me coloca no lugar de analista. Quanto à teoria psicanalítica, permaneço estrangeira, ainda que em escritos e falas eu a faço um tanto minha, me autorizando a também falar essa língua estrangeira.

Há um tanto dessa estrangeiridade que me toca não como fronteira, mas como muro intransponível quando escuto falas de psicanalistas que demonstram tomar a-historicamente, como universais conceitos como castração, falo, homem, mulher, função materna, função paterna etc. Essas questões me são incontornáveis e me doem a carne – essa que é também feita de discursos que me compõem materialmente, violentam – e que não fere somente a mim. Como me doem os momentos em que escuto psicanalistas falando em nome da psicanálise através de discursos normatizantes e, como consequência, excludentes em nome-do-pai. A psicanálise não é mais marginal e nem carrega consigo os marginais ou a peste. Hoje, as bruxas a serem queimadas são *queers*, feminismos e teorias decoloniais. Exemplo disso é a recepção que Butler teve em sua última vinda ao Brasil, em 2017<sup>1</sup>.

Os nomes problemáticos utilizados por Freud e continuados por Lacan são criticados, e essas críticas têm como efeito defesas, como a resposta de alguns psicanalistas: “Freud produziu

---

<sup>1</sup> Essa é uma das reportagens produzidas sobre a chegada de Butler no Brasil. “Queimem a bruxa!”: <https://theintercept.com/2017/11/07/judith-butler-bruxa-manifestacoes-sao-paulo-ideologia-genero/> Acessado em 25 out. 2020.

o possível para o seu tempo”, sem o movimento de cada psicanalista se reaver com o seu próprio tempo. O que nós temos feito atualmente?

Arrisco nessa escrita a partir do lugar de me localizar. Meu artifício de escrita em primeira pessoa acompanhada de testemunhos, memórias, sonhos, poesias e ficções sobre minha história não busca qualquer ponto de representação, de qualquer vislumbre de identidade. Proponho muito mais abrir uma brecha como pesquisadora diante dos discursos científicos, rapidamente referidos aos homens brancos, cisheterossexuais de classe média-alta – a atual imagem da ciência. Não busco qualquer representatividade e nem dizer em nome de qualquer outra mulher, branca, lésbica, pesquisadora, feminista, psicanalista. Busco mais uma rachadura nessa imagem de pesquisador hegemônico e, quem sabe, de psicanalista.

Eu me lembro de inúmeros momentos em sala de aula em que algum aluno desavisado da autoria do texto comentado se referenciava a todas as autorias de escritos como “o autor”. Não sei quantas vezes “o autor” Dolto<sup>2</sup> foi lido e comentado nas disciplinas. É a partir da crítica ao universal masculino na pesquisa que escrevo este trabalho no feminino e para a leitora.

Como crítica ao campo científico e acadêmico quando feitos de uma posição patriarcal, elitista, branca, cisheteronormativa, mas nomeada como neutra por influências positivistas e iluministas, estabeleço minha posição de dissidência. A função desse escrito é encorajar escritoras. Assim como me encorajaram artistas, psicanalistas e feministas que plantaram nas nascentes, cada uma a seu modo ao dizer que ensaios, escritos biográficos, auto ficções são escritas possíveis e valiosas.

**Historicizando o problema – corpos abjetos ou *mutantes* do século XXI: o que isso tem a ver com a psicanálise?**

---

<sup>2</sup> Refiro aqui à psicanalista Françoise Dolto.

Em 2017, o site de filmes pornográficos *Pornhub* divulgou uma pesquisa sobre o perfil de acesso de seus usuários no mundo<sup>3</sup>. O Brasil está em décimo lugar no ranking de acessos ao site e as cinco categorias de vídeos mais assistidos pelos brasileiros são as seguintes: 1º) lésbico; 2º) anal; 3º) *hentai*<sup>4</sup>; 4º) transgênero; 5º) sexo a três. Essa mesma pesquisa indica que o Brasil é o país que mais assiste pornô com pessoas transexuais no mundo, estando oitenta e cinco por cento acima da média dos acessos mundiais.

O Brasil também é o país que mais mata pessoas transexuais no mundo<sup>5</sup>. Uma manchete de jornal noticiando o assassinato de uma travesti em Campinas-SP<sup>6</sup> aponta: “Após sexo, homem arranca coração de travesti e relata: ‘Ele era um demônio, eu arranquei o coração dele. É isso. Não era meu conhecido. Conheci ele à meia-noite’”. Quando me deparei com informações como essa, pensei: será que, se Freud estivesse vivo, teria feito um texto chamado *Sexualidade masculina*, onde escreveria que o sexo com travestis seguido de assassinato compõe as práticas sexuais dos homens?

Relendo o caso do pequeno Hans, me deparei com o trecho em que Freud descreveu a visão do menino ao ver sua irmã nua: *ela não tem faz-pipi*. Que proporção um dito tomou! A cena de Hans se tornou o exemplo universal do pênis como falo e, da imagem da vulva como correlato da ausência do pênis e do risco simbólico da castração que meninos e homens correriam. Falando em visão, me lembro de Foucault (2000, p. 606) ao dizer: “Eu procuro diagnosticar, realizar um diagnóstico do presente: dizer o que somos hoje e o que significa, hoje, dizer o que nós dizemos”. Então, pergunto: Qual é a ética de cada psicanalista? Por que

---

<sup>3</sup> Endereço virtual: <https://canaltech.com.br/comportamento/pornhub-divulga-estatisticas-de-2017-e-mostra-que-brasileiro-adora-pornografia-106304/>. Acesso em 17 out. 2020.

<sup>4</sup> São animes, mangás ou desenhos japoneses em cenas pornográficas. Endereço virtual: <https://conceitos.com/hentai/>. Acesso em 17 out. 2020.

<sup>5</sup> Endereço virtual: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/luta-por-identidade>. Acesso em 17 out. 2020.

<sup>6</sup> Endereço virtual: <https://www.otempo.com.br/brasil/homem-faz-sexo-com-travesti-a-mata-e-arranca-coracao-dela-1.2125007>. Acesso em 17 out. 2020. Oito meses depois, o autor do crime foi diagnosticado com esquizofrenia e cumpre a pena em manicômio judiciário. Cf. <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/homem-que-arrancou-o-coracao-de-travesti-e-absolvido>. Acesso em 17 out. 2020.

algumas falas de analisantes são interpretadas enquanto evidências diagnósticas do presente, enquanto outras falas se tornam verdades universais atemporais acerca do psiquismo? Quando se discute o termo “falo”, estou cansada de escutar alguns psicanalistas dizerem: “Mas você já leu o livro ‘Falo no jardim’? Porque os gregos...”, e então escuto suas colocações sobre os mitos ou sobre a filogênese e a evolução da espécie.

Nas sociedades psicanalíticas, lemos sobre as sociedades matriarcais<sup>7</sup>? Há novíssimas pesquisas<sup>8</sup> que discutem as milhares de inervações do clitóris, e que hoje revolucionam ao dizer o que há séculos as feministas e bruxas já diziam: a vulva existe! Quais são, pois, os discursos na psicanálise que estão encobertos pelos discursos médico, biológico, anatômico? Em alguns momentos da teoria psicanalítica, tais discursos parecem ser tomados como fatos inquestionáveis. Com Hans, o visto foi tomado como verdade, porque o olhar de Hans se tornou o olho universal para Freud. E hoje, de onde olha cada psicanalista? Como se localizam?

Em seu escrito *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1953/1998a, p. 321) faz a seguinte afirmação: “Deve renunciar à prática da psicanálise todo analista que não conseguir alcançar em seu horizonte a subjetividade de sua época”. Lacan fala de um compromisso ético, e também particular, que condiciona a práxis psicanalítica à implicação teórica problematizada de acordo com o seu tempo histórico, com os problemas enunciados pelo que lhe é contemporâneo, e esse contemporâneo passa pelo recorte do que é a sua experiência no mundo.

No livro *Freud e o patriarcado* (2020), Alessandra Martins e Léa Silveira evidenciam a urgência de uma historicidade crítica no reconhecimento dos diferentes tempos históricos que

---

<sup>7</sup> Lerner, G. *A criação do patriarcado* (L. Sellera, trad.). Editora Cultrix.

Oyewùmí, O. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (W. Flor do Nascimento, trad.) Bazar do Tempo.

Patou-Mathis, M. *O homem pré-histórico também é mulher: Uma história da invisibilidade das mulheres* (J. da Rosa Simões, trad.). Rosa dos Tempos.

<sup>8</sup> Endereço virtual: [https://brasil.elpais.com/brasil/2020/02/24/eps/1582549117\\_464105.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2020/02/24/eps/1582549117_464105.html). Acesso em 17 out. 2020.

guiam a pesquisa e a prática de psicanalistas. As autoras apontam que, juntamente com as lutas feministas, também têm tomado força ideais conservadores patriarcais aliados ao capitalismo. Assim, cabe à psicanálise se posicionar frente a tais questões em suas práxis. Práxis que cada vez mais é tensionada por novos acontecimentos contemporâneos. Assim, apenas a partir de uma leitura pautada por uma historicidade crítica, é possível nos colocarmos frente ao compromisso de construir novos desenvolvimentos na psicanálise. Pelas lutas e conquistas feministas, é possível que se faça a seguinte leitura:

No que diz respeito ao campo da teoria psicanalítica, no entanto, é fato facilmente constatável que ela põe em jogo uma forma de conceber o psíquico – ou a subjetividade – como algo que se constrói a partir de um modelo que assume, em seu centro, uma equivalência generalizada entre cultura e masculinidade. Seja atravessando a argumentação de *Totem e tabu* e, com ela, o conceito de complexo de Édipo, seja mobilizando noções como ‘Nome-do-pai’ ou ‘gozo Outro’, o lugar de mulheres (e do feminino?) é reiteradamente remetido, de maneiras que não deixam de ser complexas e profundamente ambíguas, aos limites da cultura e da civilização, visivelmente consideradas em termos patriarcais (Parente & Silveira, 2020, p.10).

Tais questões se alinham com as provocações de Paul B. Preciado (2019) em sua Conferência *Um apartamento em Urano*, proferida na 49ª Jornada da Escola da Causa Freudiana “Mulheres na psicanálise”. No início de sua fala, Preciado (2019), ao cumprimentar a plateia de psicanalistas, ironizou ao dizer que nomeá-los como “senhoras” e senhores” talvez fosse o suficiente, porque não acreditava que haveria ali algum psicanalista trans ou não binário – mas, caso houvesse, avisou que todos os seus cumprimentos seriam a esse ser mutante. É assim que elu<sup>9</sup> se refere às pessoas trans e não binárias: *mutantes*.

---

<sup>9</sup> “Elu” é um dos possíveis pronomes utilizados em neolinguagens para se referir à pessoas não-binárias. Endereço virtual: [https://medium.com/@vitor\\_rubiao/manual-sobre-a-linguagem-de-pessoas-n%C3%A3o-bin%C3%A1rias-em-m%C3%ADdias-traduzidas-63b896928c93](https://medium.com/@vitor_rubiao/manual-sobre-a-linguagem-de-pessoas-n%C3%A3o-bin%C3%A1rias-em-m%C3%ADdias-traduzidas-63b896928c93) Acesso em 17 out. 2020.

Para Preciado (2019), Lacan – cuja obra se desenvolve após todas as transformações acontecidas a partir dos anos 1940 – tenta desnaturalizar a diferença sexual referida à cisheteronormatividade e ao binarismo, no entanto, “ele acaba produzindo um metassistema que é quase mais rígido que a noção moderna de ‘sexo’ e de ‘diferença anatômica’” (Preciado, 2019, p. 7). Esse sistema lacaniano referido ao inconsciente estruturado como uma linguagem [...] trata-se de um sistema de diferenças que não escapa — infelizmente — do binarismo sexual e da genealogia patriarcal do sobrenome. A minha hipótese é que Lacan não conseguiu se desfazer do binarismo sexual por causa da sua afeição política pelo patriarcado heterossexual. A sua desnaturalização está conceitualmente em marcha; mas Lacan, ele próprio, não estava pronto (Preciado, 2019, p. 7).

A fala de Preciado (2019) me instigou a repensar diversas questões, inclusive a escrever de forma ensaiada, em primeira pessoa, onde cabem meus sonhos, pesadelos, devaneios e implicações teóricas, o que também encontrei na escrita de Freud em *O Infamiliar* (1919/2019). Aceitei, portanto, o convite feito por Paul Preciado (2019) a me posicionar em minhas *dissidências*, como sendo também uma *presença* nesse imenso território que é a psicanálise. Hoje me localizo enquanto uma mulher, latina, lésbica, branca, psicanalista, feminista, de classe média. Fui provocada pelo convite de questionar pressupostos psicanalíticos lidos como eternos e universais acerca do sujeito. Essas universalidades, que ainda hoje são lidas dessa forma por muitos psicanalistas, não reconhecem que Freud e Lacan compunham o que era a psicanálise para eles circunscritos aos seus tempos históricos, circunscritos aos diálogos teóricos de cada época, com quem pensavam suas clínicas.

Preciado (2019) conta sobre sua leitura do texto de Franz Kafka intitulado *Um relatório para uma Academia*, escrito em 1917, que tem como narrador o macaco Pedro Vermelho, contando como se tornou homem e passou para a jaula da humanidade: aprendeu as linguagens humanas, se apresentou às altas autoridades acadêmicas para reconhecer seu processo

evolutivo, esqueceu de sua vida como macaco, se tornou alcoólatra. Na leitura de Preciado (2019), Kafka faz uma crítica ao humanismo europeu. Assim, ele também se faz Pedro Vermelho diante da sociedade psicanalítica:

Como o macaco Pedro Vermelho se dirigiu à Academia de cientistas, eu me dirijo hoje a vocês, acadêmicos da psicanálise, a partir da minha jaula de homem transexual: o meu corpo marcado pelo discurso médico e jurídico como transexual; caracterizado, na maior parte dos diagnósticos psicanalíticos de vocês, como sujeito de metamorfose impossível — segundo vosso colega Pierre-Henri Castel —; estando, segundo a maior parte das teorias de vocês, para além da neurose; à beira, ou mesmo dentro, da psicose; tendo, segundo vocês, uma incapacidade de resolver corretamente um complexo de Édipo ou havendo sucumbido à inveja do pênis. Eu me dirijo a vocês como um macaco humano de uma nova era. Eu, enquanto corpo trans, enquanto corpo não binário — a quem nem a medicina, nem o Direito, nem a psicanálise, nem a psiquiatria reconhecem o direito de falar, nem a possibilidade de produzir um discurso uniforme de conhecimento sobre mim mesmo —; eu aprendi, como Pedro Vermelho, a linguagem do patriarcado colonial: a língua de vocês. Eu estou aqui para me dirigir a vocês (Preciado, 2019, p. 3).

Discutindo sobre o suposto lugar de reconhecimento de sua obra pelos psicanalistas, Preciado (2019) provoca dizendo que deveriam ser realizados congressos não para se discutir a mulher na psicanálise, e sim o homem branco heterossexual e burguês: “o sujeito da enunciação central no discurso das instituições psicanalíticas da modernidade colonial” (p. 4), que é confundido com o *humano universal*.

Preciado (2019, p. 4) se nomeia como mutante em sua fala e se apresenta como “homem trans, enquanto corpo de gênero não binário, mutante de uma humanidade binária e colonial que vocês representam, dediquei toda a minha vida a estudar os diferentes tipos de jaulas em

que os humanos se confinam”. Essa nomeação se articula com o movimento histórico ocorrido a partir da década de 1940, com o fim da Segunda Guerra Mundial, em que a hierarquia exercida pela epistemologia binária entra em crise graças às reivindicações políticas de movimentos de minorias dissidentes.

A epistemologia binária segue sendo desmontada atualmente, abrindo caminhos para uma nova epistemologia provocada pelos movimentos transfeministas, *queer*, que denunciam a violência cisheteropatriarcal. Essa nova epistemologia também é efeito das “novas práticas de filiação, de relação amorosa, de identificação de gênero, de desejo, da sexualidade e da nomeação” engendradas na atualidade (Preciado, 2019, p.4). É a partir dessa nova epistemologia, constituída por lutas políticas na ciência e nas estruturas sociais, que Preciado (2019) questiona qual será a posição tomada pela psicanálise: como os psicanalistas se colocarão em suas práxis teórica/clínica frente a todas essas transformações provocadas pelos *mutantes*?

A politização das subjetividades dos corpos considerados como abjetos nessa epistemologia, a organização de movimentos de luta pela soberania reprodutiva e política dos corpos das mulheres e pela despatologização da homossexualidade, bem como a invenção de novas técnicas de representação das estruturas bioquímicas do ser vivo vão levar a uma situação sem precedentes depois dos anos 40. Os discursos médicos e psiquiátricos parecem ter cada vez mais dificuldades — depois dos anos 40 do século passado — para enfrentar o surgimento de corpos aos quais não se pode designar, de imediato, ‘sexo feminino’ ou ‘masculino’ no nascimento (Preciado, 2019, p.7).

As críticas de Preciado são um importante convite para nós – psicanalistas – não nos esquecermos da questão que Freud (1933) coloca na *Conferência sobre a feminilidade*: “Não reivindicamos mais que uma validade mediana para essas afirmações e nem sempre é fácil

distinguir a influência da função sexual ou a disciplina social”. O próprio Freud, fala de uma validade mediana a ser depositada em suas afirmações. Aqui estou estendendo a sua fala – circunscrita não por acaso à sexualidade feminina – à toda a sua obra, para dizer da importância de se fazer uma leitura dialética das obras psicanalíticas que, enquanto escritas, estão inscritas em um tempo histórico e, ao serem lidas, também levam em conta os desdobramentos da contemporaneidade, do tempo histórico em que o psicanalista se inscreve. O que psicanalistas têm feito ao situar na atualidade essa leitura? Essa leitura dialética se faz ainda mais imprescindível ao considerarmos a práxis – a relação com a clínica que só se faz no presente, com o que se escuta hoje na fala de cada analisante.

Dando corpo a essas questões, Alessandra Martins e Léa Silveira (2020) apontam que alguns pressupostos freudianos são tomados como interpretações universalizantes sobre o sujeito, enquanto, deveríamos tomá-las como *descrição* de seu tempo histórico.

[...] não cabe mais fazer vistas grossas aos compromissos patriarcais de Freud e de outros psicanalistas pós-freudianos. Formulações psicanalíticas que porventura compactuem ou alimentem visões obtusas precisam, mais do que nunca, de respostas contundentes. Isso não significa anular o pensamento de Freud ou a psicanálise, nem muito menos colocá-la em risco, declarando sua invalidade. Ao contrário: revisitar certas elaborações metapsicológicas ou orientações clínicas que pareçam obsoletas para repensá-las hoje é justamente o caminho que permite manter viva a força da psicanálise. Sem essa circulação encarnada no presente, ela morre por asfixia. Aliás, a psicanálise preserva sua potência justamente por sua capacidade de invariavelmente se reinventar (Parente & Silveira, 2020, pp.10-11).

A psicanálise foi formalizada em um momento histórico, geográfico e político em que o discurso da biologia se apoiava na diferença anatômica: pênis e vagina, nomeando o indivíduo portador dessa anatomia como homem e mulher, respectivamente, e construía, assim, sua

relação com a reprodução sexual e com a família colonial burguesa cisheterossexual. Esses eram os parâmetros da época que normatizavam a normalidade, patologizando qualquer experiência que escapasse a estes parâmetros. Assim, pela historicidade em que Freud estava situado, a psicanálise, “vista do ângulo da história dos corpos abjetos, da história dos monstros da sexualidade normativa, é a ciência do inconsciente patriarcal e colonial” (Preciado, 2019, p. 5). Nesse sentido, Parente e Silveira (2020, p. 11) ainda apontam:

De modo geral, podemos dizer que a psicanálise descreve a constituição do sujeito a partir do acontecimento psíquico de inscrição da lei ao mesmo tempo em que entende que essa lei é algo vinculado ao pai ou à função paterna. Ora, ao assumir esse tipo de encaminhamento, a psicanálise não coloca no centro da construção de seus modelos teóricos, algo que deveria ser explicado, em vez de ser tomado como dado? Parte da legitimidade descritiva pretendida pela psicanálise não se alicerça nesse território impensado em que à cultura, à vida pública e às realizações teóricas se atribui uma caracterização, de saída, masculina?

É importante que eu frise que meu movimento nessa pesquisa não é invalidar as formalizações de Freud. Não busco colocar a psicanálise à prova. A própria existência da psicanálise, sua contínua produção teórica e práxis clínica já dizem por si mesmas de sua continuidade histórica. Ao contrário disso, pretendo traçar novos desdobramentos da noção freudiana de infamiliar (Freud, 1919/2019) a partir de produções teóricas atuais, especialmente do conceito de *abjeção* (Butler, 2003), fazendo um diálogo entre a psicanálise, o feminismo e a arte. A partir da minha localização, da minha experiência com as teorias e com a obra fotográfica de Diane Arbus, e da provocação dos *mutantes* do século XXI, recortarei essa escrita. Com isso, coloco a questão central da pesquisa: como a abjeção – corpos colocados fora da inteligibilidade – pode contribuir para novas leituras da psicanálise? Antecipo que meu recorte se dará a partir da minha experiência com os seres marginais na obra fotográfica de

Diane Arbus. Essa escrita é implicada em fazer uma leitura historicizada do texto *O Infamiliar* de Freud (1919/2019), questionando as hipóteses universais em torno do conceito, tensionada pelas contribuições do pensamento queer acerca da abjeção:

Hoje os corpos antigamente excluídos do regime da diferença sexual falam e produzem um saber sobre eles mesmos. Os movimentos transfeministas, ‘me too’, ‘ni una a menos’ operam uma transformação crucial. Vocês já não podem continuar falando do complexo de Édipo ou do Nome-do-Pai numa sociedade na qual as mulheres são objeto de feminicídios, onde as vítimas da violência patriarcal estão se expressando para denunciar seus pais, seus maridos, seus chefes, seus namorados; onde as mulheres denunciam a política institucionalizada do estupro; ou onde milhares de corpos saem às ruas para denunciar as agressões homofóbicas, e os assassinatos, quase cotidianos, de mulheres trans, assim como as formas institucionalizadas de racismo. Vocês já não podem continuar afirmando a universalidade da diferença sexual e a estabilidade das identificações heterossexuais e homossexuais numa sociedade onde é legal mudar de sexo, onde é possível se identificar como pessoa de gênero não binário; numa sociedade em que já há milhares de crianças nascidas em famílias não heterossexuais e não binárias (Preciado, 2019, p. 9).

A autora Judith Butler se apropria da noção de abjeto para invocar as existências impossíveis, os corpos sem aceitação e inteligibilidade social. O abjeto para Butler (2002) é o corpo que está nas sombras do que é considerado humano; são os corpos fora da humanidade, que compõem a borda do humano pela exclusão, por isso a constante referência a corpos, não a sujeitos, pois o abjeto não tem inteligibilidade. A partir da abjeção, Butler (2003) vê uma importante noção para questionar os códigos e discursos que legitimam e dão inteligibilidade – ou não – aos corpos.

A noção de abjeção não é descolada das violências, pois é através da opressão que alguns corpos são relegados ao não reconhecimento no mundo e às condições precárias, desamparadas e violentadas na relação com o outro. Segundo Butler (2002), os seres fora da ontologia, ou os corpos excluídos da inteligibilidade, são os abjetos.

Como estratégia política e teórica, Butler (2015a) não exemplifica quais seriam os corpos abjetos, pois a abjeção se refere a um lugar ocupado – eu diria a uma função. Em cada sociedade, há acordos, critérios de humanidade e, de acordo com suas normativas e leis, se reconhece que ali há um sujeito a ser protegido pelo outro, pelo Estado; o abjeto se refere a quem fica de fora dessa ontologia, desse reconhecimento.

Como os psicanalistas irão se posicionar em suas produções teóricas, espaço privilegiado de escrita e pesquisa onde podemos nos rever criticamente, perante as formas de violência que não reconhecem, que oprimem e que até mesmo aniquilam pessoas em sua humanidade devido às cisheteronormatividades, devido aos patriarcados e às visões coloniais? Freud e Lacan não conheceram e nem escutaram os *mutantes*, os seres abjetos do nosso tempo. Cabe a nós, hoje, repensarmos a psicanálise a partir de nosso tempo histórico. Assim, nessa pesquisa, de acordo com Lacan, me coloco em risco:

De certo, as formas iniciáticas e poderosamente organizadas em que Freud viu a garantia da transmissão de sua doutrina [...], não terão elas levado a um formalismo enganador que desencoraja a iniciativa ao penalizar o risco, e que faz do reino da opinião dos doutos o princípio de uma prudência dócil onde a autenticidade da pesquisa se embota antes de se esgotar? (Lacan, 1953/1998a, pp. 239-240).

**Figura 2**

*Diane Arbus, A naked man being a woman. N.Y.C. 1968*



Através da arte fotográfica, convoco a psicanálise para, a partir do meu encontro com os *mutantes* na obra de Diane Arbus, pensar os tensionamentos que a abjeção pode provocar ao infamiliar. Parto da hipótese de que, nas fotografias de Arbus, os corpos abjetos se fazem presentes, e que a fotógrafa faz uso do tensionamento das normativas sociais mostrando tanto os corpos marginalizados quanto ironizando com os supostos humanos que cabem nas normas. A ambiguidade que experiencio ao estar diante das fotografias de Arbus me remete à ambiguidade escrita entre *unheimlich* e *heimlich*: a norma e sua familiaridade, o abjeto como

presença do infamiliar, que está contido na norma familiar e que, ao mesmo tempo, também a desestabiliza.

Tenho como primeira hipótese, ao reler *O Infamiliar* (1919/2019), que as normas familiares, conhecidas, seriam as produtoras das condições precárias que violentam quem não se adequa a elas, pois essas normas, para se constituírem, se respaldam na negação do abjeto. Assim, uma das formas de angústia experimentadas através do *unheimlich* seria produzida a partir do jogo da adequação ou não às normas. O familiar estaria relacionado às normas hegemônicas, à experiência com a lei e a moralidade para cada sujeito.

No texto *O Infamiliar*, Freud (1919/2019) estruturou sua escrita convocado por seus questionamentos acerca da angústia presente na clínica, por algumas experiências pessoais, e por sua relação com a arte. *Unheimlich* é a noção que Freud (1919/2019) propõe ao pensar as diferentes formas em que a angústia se apresenta. Para isso, ele diferencia dois tipos de experiência com *unheimlich*: (1) o infamiliar experimentado e (2) o infamiliar visualizado ou lido nas ficções. O primeiro caso abarcaria o infamiliar que acontece no dia a dia, na realidade de cada sujeito no mundo. Quanto ao segundo caso, Freud (1919/2019) afirma que, quando experienciamos as artes, nosso teste de realidade não é necessário, pois sabemos que ali se trata de uma ficção e, assim, nos permitimos experimentar o infamiliar, já que, diante de uma ficção, o recalque não atua tão imediatamente.

A partir da escrita de um ensaio contra hegemônico, procuro o tensionamento, os efeitos que a *abjeção* pode causar no *infamiliar*. A minha escrita dissidente e localizada promoverá o encontro dos conceitos de *abjeção* e *infamiliar* a partir do que experiencio com a obra fotográfica de Diane Arbus.

As fotografias de Diane Arbus são convites para uma experiência de infamiliaridade através do enquadramento de seres abjetos na sua obra. A pretensão não é descrever essa experiência em si e generalizá-la – já que, além do enquadramento feito por Arbus, parto

também do meu enquadramento em diálogo com os textos e as fotos. Portanto, proponho uma escrita implicada na experiência diante das fotos que me convoca a pensar os efeitos da abjeção no mundo e na psicanálise, recortado pelo texto *O Infamiliar* (1919/2019).

Partindo de uma posição fronteiriça entre feminismo e psicanálise, me reavendo com questões pertinentes ao meu tempo histórico, localizada a partir das minhas dissidências, nessa escrita ensaiada proponho abrir uma brecha contra hegemônica na imagem normatizada de ciência e produção acadêmica.

Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é escrever sobre os tensionamentos que o conceito feminista de abjeção pode provocar ao conceito psicanalítico de infamiliar, a partir da experiência com a obra de Diane Arbus.

Como objetivos específicos, pretendo: 1) desenvolver uma ensaio contra hegemônica afetada pela obra fotográfica de Arbus; 2) discutir a relevância da noção de abjeção de Butler; 3) a partir do encontro, dos tensionamentos que o conceito de abjeção provoca no conceito freudiano de infamiliar, historicizar o conceito de infamiliar questionando as noções universais que o circundam, a partir de um diagnóstico do nosso tempo atual.

O objeto desta pesquisa é a escrita da minha experiência com a abjeção nas fotos de Diane Arbus, que, enquadrada, se torna infamiliaridade. Há a produção de um deslocamento da abjeção para a infamiliaridade. Nas fotos de Arbus há também o movimento avesso, em que a normalidade se torna infamiliar, pela montagem e enquadramento feito por Arbus.

O recorte da pesquisa é a escrita da experiência de infamiliaridade acontecido no encontro com os corpos socialmente abjetados através das fotografias de Diane Arbus para, a partir de então, desenvolver algumas contribuições da noção de abjeção à psicanálise. Não pretendo fazer qualquer incursão epistemológica sobre a psicanálise. Faço a proposta de uma leitura, situada historicamente, do texto *O Infamiliar* (Freud 1919/2019) que inclua os debates atuais sobre abjeção.

Sendo assim, a escrita se organiza da seguinte forma.

No capítulo 1, faço uma discussão metodológica apresentando a importância de uma escrita na forma de ensaio como rasgadura da hegemonia científica, aliada à experiência da presença da arte visual em uma pesquisa acadêmica.

No capítulo 2, apresento uma breve linha histórica e técnica da obra de Diane Arbus, através de referências a outras artistas que a influenciaram e trechos de sua biografia.

No capítulo 3, apresento o conceito de abjeção de Butler, relacionando a noção de enquadramento com as margens fotografadas por Diane Arbus.

No capítulo 4, provocada pela noção de abjeção, proponho uma historicização crítica do conceito freudiano de infamiliar, questionando suas hipóteses universais, fazendo frente a ideais conservadores aliados ao capitalismo, ao patriarcado e à cisheteronorma.

Assim, faço a minha escrita provocada pelos mutantes. Escrevo tendo como horizonte o desejo de produção de uma psicanálise contra hegemônica aliada ao feminismo, às dissidências, crítica ao capitalismo, ao patriarcado, ao colonialismo e à cisheteronorma.

## 1 Metodologia ou carta de amor a você, leitora

Fatalmente as metodologias são cartas de amor à linguagem, que alguns chamam de Outro. Aqui chamo de *carta de amor a você, leitora*. Eu conto como te amarei nas páginas seguintes. Inevitavelmente, também te odiarei em alguns momentos. Durante a escrita, falharei à minha revelia, e essas falhas serão sulcos por onde esse rio de palavras e imagens percorrerão, vazarão. E você continuará ou não a me ler, seguindo caso o amor seja recíproco, caso uma paixão lida aqui possa te divertir, ou abandonando caso o tédio lhe apareça. Vamos às minhas juras flertivas, promessas que tentarei sustentar pelo texto, ainda que ocorrendo desencontros com o amor pretendido, fatalmente.

### 1.1 Como escrever uma tese?

Leitora,

Te encontrei um dia desses. Não sei se foi dobrando a esquina, na sujeira enovelada dançando na quina de casa, na minha sombra no espelho empoeirada de tanta espera. Felizmente te encontrei. Acho que foi em alguma madrugada desesperada em que eu precisava escrever e te inventei. Também lembro de um dia em que saí da análise e soube que você nasceu, já grande. Soube depois daquela análise, mas durante sessão, sem saber, falei sobre o quadro “As duas Fridas”. Depois eu soube do seu aparecimento, porque já não eram mais vozes rodopiando na minha cabeça frases incompreensíveis; nesse dia eu conversava com você. Minha amiga imaginária que temi na infância, mal sabia que você poderia me dar a mão. A bruxa, o monstro, os espíritos, todas informas da sua figura. Contra quase todas as indicações de te calar – loucura, obsessão, anemia, solidão – você nasceu. Até grandes escritores foram contra você dizendo que

a escrita deveria acontecer sem supor leitores. Aqui não deu. Preciso de você. Você nasceu, eram 18h, a hora das bruxas, lusco-fusco, uma alegria só, acompanhada.

**Figura 3**

*Diane Arbus, Self-portrait pregnant, N.Y.C. 1945*



O próprio processo de pose requer que a pessoa saia de si como se fosse um objeto. Ela não é mais um sujeito, mas ainda tenta parecer com o sujeito que imagina ser... é impossível sair de sua pele e entrar na de outra pessoa, e a fotografia tem tudo a ver com isso (Arbus apud Kuramoto, 2003, p. 62).

“Autorretrato grávida”. Assim a foto acima é nomeada. No entanto, o centro da foto, o olho que olha e captura não é o seu, é a lente da câmera que retrata o seu olhar oblíquo. O olhar de Arbus vai ou volta no seu encontro com o instante do retrato, mas a foto é tirada no desencontro. Desencontro torto marcado pelo eixo da fotografia que é estruturado pela câmera: o espelho é torto, o teto é torto, a porta é torta, Arbus é desencontrada, mas a câmera está ali a estruturar a cena. Arbus faz um jogo de cena em que as paredes do primeiro plano junto do espelho parecem cortinas que se abrem para o fundo do palco com a cama. A maçaneta se torna um convite para que nós, espectadoras, possamos olhar a partir da fresta aberta, a sua obra a ser gestada.

A barriga que gesta está alinhada com a câmera, em um ato de marcar as criações que dali virão. Seu rosto põe-se para fora do corpo, quase que para fora da cena com o olho de Arbus no espelho a se olhar, ficcionando o olhar da espectadora que a olha. Mas ainda é ela ali, meio saindo, meio entrando no enquadramento, ela ainda está ali a marcar sua presença desencontrada. Arbus se faz rosto ou máscara? Faço essa pergunta em cada uma de suas fotos. E a cada novo encontro, seja com as fotografias de Arbus que já conheço, seja com cada foto em meu primeiro encontro, aquela pergunta circula sem se aquietar em alguma resposta fixada.

Em sua dissertação *A representação disruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico*<sup>10</sup>, Emy Kuramoto (2006) diz que, na obra de Arbus, o que se encontra é a máscara,

---

<sup>10</sup> Parte das referências que trago quanto à biografia de Arbus compôs a dissertação de mestrado de Emy Kuramoto (2006), trabalho que considero muito relevante e crítico sobre a fotógrafa, e que também me orienta nesta pesquisa, especialmente quanto aos aspectos técnicos das fotografias de Arbus. Kuramoto (2006) também faz o trabalho de traduzir alguns trechos de Arbus presentes no principal material de referência, o livro “Diane Arbus – *Revelations*”, livro que só foi publicado em 2003 pelo estado de Diane Arbus. Devido às especulações publicadas após a obra e morte de Arbus, sua filha Doon Arbus, que tem os direitos dos materiais de Arbus, passou essas décadas sem

seja na máscara propriamente como objeto, seja ao se fazer mascarada. Kuramoto (2006) sustenta sua narrativa muito bem, já que em muitas fotografias de Arbus estão presentes essas duas formas de máscaras, as quais a autora relaciona com o apreço da fotógrafa pelos rituais, pelas cerimônias. Aqui, cito Arbus na escrita de seu projeto fotográfico *American rites, manners and customs*, pela tradução de Kuramoto:

Existem as Cerimônias de Celebração (os Desfiles, os Festivais, as Festas, as Convenções) e as Cerimônias de Competição (Concursos, Jogos, Esportes), as Cerimônias de Compra e Venda, de Jogos de Azar, da Lei e do Show; as Cerimônias da Fama em que os Vencedores Vencem e os Sortudos são Escolhidos ou Cerimônias de Família ou Reuniões (as Escolas, os Clubes, os Encontros). Também existem os Lugares Cerimoniais (o Salão de Beleza, o Salão de Funerais, ou simplesmente a Sala de Visitas) e os Trajes Cerimoniais (o que as Garçonetes vestem ou os Lutadores), as Cerimônias dos Ricos, como a Exposição de Cães, e da Classe Média, como o Jogo de Bridge (Arbus apud Kuramoto, 2003, p. 71).

A linha ficcional em que sou enredada por Arbus se dá através do jogo ambivalente que ela apresenta no trecho citado acima, trazendo a cerimônia que existe tanto no evento formal ou no rito festivo, quanto no retrato de uma fresta de luz ou no acontecimento de um instante em casa. Como apresento nas páginas a seguir, minha narrativa sobre Arbus se sustenta na constante aposta da construção de ambiguidade em toda a sua obra e em cada fotografia: máscara e rosto, recusa e erotismo, poder e submissão, público e privado, desejo e abjeção.

Em meu enquadramento sobre os enquadramentos feitos por Arbus – uma espécie de duplo enquadramento escrito a você, leitora –, há rosto e há máscara, ambos presentes, apresentados e descontraídos. Essa ambiguidade descontraída entre eu e eu mesma também é a forma da minha escrita.

---

publicar qualquer material sobre a fotógrafa. Outros trechos de Arbus, dos quais farei tradução livre, serão devidamente referenciados.

## 1.2 O ensaio como impotência da palavra e impossibilidade de calar

[...] receber a palavra que corta e promete a aliança.  
(Silva, 2017, p. 34)

Relembro aqui a escuta de Nina Leite quando apresentei um texto no *IX Encontro Outrarte* em 2017<sup>11</sup>. Eu falava sobre a metodologia inventada durante a pesquisa de mestrado para que eu pudesse escrever sobre a minha experiência diante das fotografias de Diane Arbus. Nina Leite apontou que na minha escrita eu dizia da face de castração da linguagem e que eu me esquecia de sua face de suplência. Minha repetição foi escutada ao escrever sobre a impotência da linguagem frente à experiência inenarrável de olhar as fotografias. No entanto, era através dessa mesma linguagem insuficiente que eu havia escrito uma dissertação inteira dizendo da experiência de estar diante das fotos. Fui pega no pulo: assim que me senti, como quando o óbvio é dito e assim o espaço ao redor ganha imensidade na dimensão, se alarga diante da emergência do óbvio que nasce. O pulo através da escrita – eu não sabia que a linguagem também faz suplência, não só impotência.

O que é a linguagem como suplência? A suplência da psicose? Não fui ao Seminário 23 em que Lacan fala dessa forma de suplência. Achei o artigo *Impossibilidade e impotência: trajetórias da representação em Clarice Lispector* de Flávia Trocoli Xavier da Silva (2004), em que a autora fala das diferentes formas com que Clarice Lispector apresenta as relações das protagonistas com o Outro, com a linguagem em seus livros. Na introdução do artigo, há uma “breve comparação entre encontros com a alteridade” para chegar ao seu tema: o Outro como “umbigo da cena” (Silva, 2004, p. 33). Silva (2004) argumenta que em *A Paixão Segundo G.H.* (*PSGH*) e em *A Hora da Estrela* (*HE*), suas respectivas protagonistas (a barata e Macabéa):

[...] são a ênfase radical naquilo que paradoxalmente a literatura clariciana tenta emoldurar com palavras, isto é, justamente aquilo que resiste à captura pela palavra. Em

---

<sup>11</sup> Endereço do evento: <https://www4.iel.unicamp.br/projetos/outrarte/xvijornadaixoutrarte/>.

outras palavras, tanto em *PSGH* como em *HE*, os narradores, G.H., no primeiro, e Rodrigo S.M., no segundo, estão posicionados diante de um outro radical que tanto escapa à representação quanto a desencadeia (Silva, 2004, p. 34).

Esse outro que não é possível representar produz, ao mesmo tempo, o desejo de representá-lo. Esse duplo movimento é escrito de forma diferente em cada obra. Clarice Lispector cria um fazer com a linguagem em que o outro se torna limite de dizer e desejo de falar. Silva (2004), em seu artigo, delinea como esse movimento dual se apresenta em *PSGH* e em *HE*, também evidencia os “efeitos desses encontros com o indizível na escritura dos textos” (Silva, 2004, p. 34).

Como se dá a simbolização da imagem em palavra e seu movimento avesso, da palavra à imagem? Quando e como esse laço se faz, desfaz e refaz? Ao estar diante das fotografias, sinto um empuxo tão intenso à experiência que o laço entre palavra e imagem se desfaz, ou não se faz de imediato. É preciso tempo para essa costura, nem que seja o tempo da urgência de um dizer que desencadeia a escrita da experiência de estar diante das fotografias de Arbus. Qual é a linguagem dessas fotografias? Com qual linguagem te escrevo sobre elas, leitora?

“A impotência da palavra e a impossibilidade de calar engendram a contradição. Existem cacos e restos clamando por uma forma, não por um sentido, este definitivamente não há” (Silva, 2004, p. 42). Sobre esses fragmentos que clamam por forma e não por um sentido, percebo que aqui se inscreve minha escrita sobre as experiências diante das fotografias de Diane Arbus que me fascinam. Tensionar a experiência que se tem diante das fotografias com a escrita dessa experiência é questionar sobre o que é a linguagem, seja para a psicanálise, seja para a fotografia.

Agora, de uma posição diferente da anterior impotência da palavra, me defronto com a superpotência da imagem fotográfica. Eu poderia ficar muda, só a fitá-la. Poderia, mas não me é o suficiente. Preciso dizer delas, através delas, com elas. Como uma imagem é significada?

Como uma imagem se torna palavra? E mais, quais os limites dessa significação? Assim como o umbigo dos sonhos (Freud, 1900), as fotografias de Arbus possuem algo de incomunicável, que me impelem a falar sobre elas, ao mesmo tempo em que me emudecem em seu enigma. Desenvolverei mais sobre essa ambiguidade entre emudecer e escrever sobre as fotografias de Diane Arbus no capítulo 2.

Como se fosse preciso dizer: por que a psicanálise? Com a psicanálise, posso assumir que, ao dizer da minha experiência, ao escrever “eu”, essa eu não é senhora de sua própria casa<sup>12</sup>. Estar diante das fotografias de Diane Arbus faz evidenciar em mim essa posição descentrada, desterritorializada. Escrevo a partir da aposta de que junto desse descentramento também habita o desejo de dizer da experiência, desejo encadeado pelas fotografias. O que a linguagem, em sua insuficiência, tem de relação com o sujeito do inconsciente? Aposto na impossibilidade de fechamento da linguagem para dar forma ao que não tem sentido e causa sentir, falar, escrever, provocar; fazer da impossibilidade, abertura, encadeamento de dizer.

Desejando dizer da experiência, aposto no ensaio como forma de escrita, forma essa que também resiste à classificação quanto aos gêneros literários, sendo essa mesma indefinição uma de suas principais marcas. Essa forma menor de escrita, o ensaio foi elegantemente tratado por Adorno (2003/1954), e justamente o que o faz ser julgado como um tipo de escrita inferior é o que me interessa. Adorno (2003/1954) conta que o ensaio é tratado como um gênero indiferenciado entre arte, moral e ciência. Como os objetos de ensaio são coisas pré-existentes que adquirem nova existência no escrito, sem a pretensão de novas emergências conceituais, o ensaio não se adequa a um ponto fundamental para ser considerado produção de conhecimento acadêmico:

[...] a corporação acadêmica do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’; só se preocupa com alguma obra particular do espírito

---

<sup>12</sup> Como é escrito por Freud (1917/2010): “(...) o eu não é senhor em sua própria casa”.

na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas (Adorno, 2003/1954, p. 16).

Adorno (2003/1954) fala da academia e da filosofia, mas esse olhar referido como depreciador do ensaio é o olho de uma ciência cartesiana que tem a idealização de produzir conceitos universais, que possam ser entendidos como conceitos que digam de todos os seres, ou abranja uma totalidade em suas formulações. Para Adorno a resistência ao ensaio se situa no contexto de uma Alemanha que vive “o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno” e resistente à liberdade formal do ensaio por não demandar uma subordinação a alguma instância, se tratando mais de um entusiasmo, uma admiração pelo que já foi produzido nas artes e ciências.

O compromisso de quem ensaia está na dimensão da experiência, e aqui tentarei fazer do escrito palco não só para os pensamentos, mas para a experiência também incluída sua dimensão corporal e visual com os textos de referência e as fotografias de Diane Arbus. É na dimensão da experiência em especial que me detenho no meu desejo de ensaio. Escrevo sobre e com o fascínio diante das fotografias. No ensaio, ensaia-se a partir de uma experiência não compreendida, na qual não há uma teoria formulada de saída na escrita e nem um compromisso de esgotar o entendimento. O que há são questões.

Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos (Adorno, 2003/1954, p. 17).

Que delícia ler isso, leitora! Te antecipo que poder escrever em despropósito, a partir do desejo, é bem desafiador. Quando Adorno fala da criança entusiasmada que escreve me faz muito sentido porque me sinto engatinhando nessa forma em que se escreve por desejo, sem

precisar inventar novos conceitos que mais parecem novos objetos de consumo. Mas é bem desafiadora essa escrita porque estou engatinhando. Antes, escrever era estar subordinada. Agora não é liberdade, é invenção, imaginação de uma escrita não submetida às exigências de precisar me iludir em ser o olho de deus que inventa o novo, que é uma revelação sobre o funcionamento de todos. A responsabilidade da ensaísta é menos com autoridades e mais com as coisas, sendo aqui: a escrita a você, as fotografias de Arbus, essas experiências – em tudo isso, engatinho.

Em lugar de aplicar uma teoria sobre um objeto passivo e inerte, o ensaio visa, assim, ativá-lo, *dar-lhe voz*. Tarefa difícil esta de se dispor a ouvir tal voz mesmo quando ela fala uma língua estrangeira, mesmo – e principalmente – ali onde ela se nega à alternância de diálogo porque recusa a própria lógica adotada pelo interlocutor e obriga-o a falar de *outra maneira*. O ensaio é levado, assim, a lidar de modo explícito e assumido com a questão da transmissão (Rivera, 2017, p. 12, grifos no original).

Este é um ponto importante em minha escrita: a fotografia também é uma linguagem estrangeira a mim. Diante de algumas fotografias percebo até mesmo a minha recusa em produzir sentidos. Recusa minha ou delas? Outra questão que se abre é sobre a transmissão, a transmissão de uma escrita testemunhal diante da arte fotográfica, nessa pesquisa que fica na fronteira entre psicanálise, feminismo e artes visuais.

Rivera (2017) relembra dois textos freudianos familiares à escrita do ensaio: *Sobre a transitoriedade* (1915) e *Luto e melancolia* (1917). A eles eu acrescento *O 'Infamiliar'*, em que Freud escreve sobre sua experiência ao ler o conto *O homem de areia* de Hoffman. Seria o ensaio uma forma de luto da experiência como propõe Rivera (2017)? A autora diz: “Aquilo que nos é retirado, não o perdemos passivamente, mas devemos a ele renunciar ativamente, e elaborar sua perda implica, em alguma medida, uma transformação de si mesmo” (Rivera, 2017, p. 17). Seria o meu ensaio uma escrita da experiência de perda diante das fotos? O que é perda

nesse ensaio testemunhal que me transforma? Proponho esta direção: o ensaio não somente como inscrição do luto da experiência, mas, ainda mais, o luto na experiência, o ensaio como inscrição da experiência que é transformadora a ponto de algo em mim se perder, morrer, e algo de novo se inscrever, mistura de trauma e acaso, repetição e novidade, lembrança e criação.

O ensaio como escrita que faço aqui com você, leitora, não é só relembrar, é ativamente inscrever, repetidamente experienciar e escrever sobre olhar as fotografias, cada experiência diferente da seguinte. Compõe essa escrita um sentido que é a direção, a destinatária, a linguagem, a Outra, você, leitora.

Nesta pesquisa, a referência do texto “O Infamiliar” (Freud, 1919/2019) também tem a relevância de uma proposta metodológica de estranhar os objetos a serem escritos: tanto as fotografias, quanto o próprio texto. Tomar a infamiliaridade também como metodologia é fazer da psicanálise objeto de pesquisa de si mesma nesta escrita em aproximação com diferentes saberes que lhes são estrangeiros: fotografias e feminismos.

No ensaio, há um deslocamento no lugar de poder/saber sabido da ensaísta para seu objeto a ensaiar. Em seu objeto, há um saber a ser escrito pela ensaísta que se estranha, se desconhece nessa experiência de busca de si em que a ensaísta ensaia a si mesma.

Também me sirvo como referencial teórico da escrita de Didi-Huberman (2010), historiador da arte que escreve em primeira pessoa sobre artes visuais, implicado com artes sem palavras. Ele coloca a sua escrita junto das Ciências Humanas (em que pesquisador e objeto de estudo não se posicionam em uma relação de neutralidade) e da psicanálise, em que afirma a impossibilidade de os objetos serem considerados unilateralmente não estando incluída a subjetividade do pesquisador, sendo o próprio pesquisador cindido, pois sujeito do inconsciente.

Devo dizer que me coloco sempre casos bastante difíceis, casos extremos.... Escrevo muito sobre as coisas que admiro, e escrevo muito sobre coisas que me metem medo,

das quais tenho horror. Escrevo sobre artistas, inevitavelmente de que gosto muito, e escrevo muitas vezes sobre imagens que me aterrorizam. Nos dois casos é sempre difícil produzir uma legibilidade, porque está presente o elemento *pathos*, o elemento emotivo, que entra em linha de conta (Didi-Huberman, 2010, p. 18).

Ainda que eu me identifique com esse trecho de Didi-Huberman quanto à minha experiência afetada com a obra de Arbus, desconfio dessa oposição entre legibilidade das imagens e as paixões causadas. A crítica à neutralidade positivista e cartesiana não se refere também à essa falsa oposição na ciência entre produção intelectual e corpo, pesquisa e localização afetada?

O ‘como’ da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável. Essa precisão não pode, entretanto, permanecer atomística. O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um único sentido; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo palco da experiência intelectual sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo” (Adorno, 2003/1954, pp. 28-29).

No ensaio é o “como”, a metodologia que faz o desenho que não deixa o texto desmoronar. Essa é também uma das partes excluídas no pensamento instrumento que faz da escrita um modo de ciência positivista excluindo o corpo, a experiência no pesquisar, escrever,

ensaiar. Emaranhado, tapete, colcha de retalhos, vejamos, leitora, quanto haverá de fôlego, linhas, trapos e imaginação para essa costura. Não sou somente pensamento, sou também corpo nessa experiência com as fotos, e o pensamento também se faz corpo escrito, corpo linguagem nesse ensaiar de teorias, experiências e imagens.

### 1.3 Enquadramento da margem

#### Figura 4

*Negativo de sequência de fotos de Diane Arbus*



**Figura 5**

*Diane Arbus, "Child with a toy hand grenade in Central Park" (1962)*



O efeito das fotografias de Arbus é o mesmo de uma granada – *efeito Arbus*. Ela implode o limite existente entre os discursos hegemônicos/normatizadores e o que está fora deles; faz a fronteira da moralidade se alargar para olharmos para ela. Dois detalhes importantes no estilo de Arbus: suas fotos são quadradas e a margem é borrada. As fotografias de Diane Arbus têm o efeito de granada nas normatizações e seu enquadramento produz efeitos pelo corte apresentado. Assim, partirei da noção de enquadramento desenvolvida por Judith Butler, em seu livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015a), como argumento para

desenvolver minha hipótese central de que, em alguns momentos, Diane Arbus enquadra suas personagens de modo a (potencialmente) tirá-las da abjeção e colocá-las em uma posição de infamiliaridade. Dito de outra forma: o que/quem antes era abjeto se torna infamiliar nas fotografias de Arbus. Também proponho haver um segundo movimento feito pela fotógrafa, nesse caso, com as pessoas “normais”: ela traz para uma posição próxima da margem do enquadramento o que antes era normatizado – fazendo o normalizado ser infamiliar.

Seria então como se Arbus fotografasse a margem? Como “molduras que restringem e ao mesmo tempo configuram o olhar (...) O enquadramento que busca conter, transmitir e determinar o que é visto” (Butler, 2015a, p. 25). Em desdobramento à hipótese da pesquisa, Arbus faria da borda ou da margem o desenho de um novo litoral, ao borrar os limites trazendo o abjeto para a cena fotográfica, ao mesmo tempo em que margeia o que era antes normatizado hegemonicamente.

Na citação abaixo, Butler se refere ao abjeto como o inabitável. Diane Arbus é disruptiva tanto na forma/técnica em que fotografava quanto em suas temáticas, retratando, por exemplo, suas personagens socialmente marginalizadas em suas casas. Em uma aproximação entre Butler e Arbus, o abjeto estaria referido ao inabitável, o qual, quando habitado, se tornaria infamiliar.

A matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que

produz um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (Butler, 2008, p.197).

As fotos me tensionam a lidar com a apresentação do que antes me era ininteligível, inimaginável. O enquadramento da fotografia tira as personagens da abjeção, e assim sou convocada a entrar em relação com aquelas personagens em outra cena. A dimensão do ininteligível é relativa ao fato de que as personagens de Arbus não estavam em relação com o mundo familiarizado (abjeto); eram/são abjetas na realidade e ela as apresenta em um outro enquadramento, por meio do qual, ao estar diante das fotos, sou tensionada a dar alguma simbolização para esse novo enquadramento, e daí irrompe a experiência do infamiliar em mim, em nós, entre nós: eu e *freaks*.

Arbus os torna infamiliars ao colocá-los em relação com a espectadora que, ao ver as fotos, se depara com o que era antes ininteligível, abjeto em suas vidas ou inimaginável em uma obra de arte. O que é abjeto na vida torna-se infamiliar na arte, pois é apresentado nas fotos por um novo enquadramento. Assim, as fotos trazem um novo enquadramento do que antes era abjetado, e a infamiliaridade é o efeito provocado ao apresentar o que antes era ininteligível.

Quanto à própria estrutura da fotografia, o historiador da arte Didi-Huberman, em seu livro *Diante da imagem*, afirma que “quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação de paradoxo” (Didi-Huberman, 2013, p. 9). Diante desse paradoxo, dessa perturbação apresentada, podemos nos recusar a essa experimentação ou aceitar que ela nos leve até “certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...” (Didi-Huberman, 2013, p. 9).

Em uma pesquisa teórica que inclui a arte, é presente a imprevisibilidade do que será produzido, já que a contribuição pretendida com a arte é justamente a construção de novos caminhos a serem traçados teoricamente. As obras de arte entram na pesquisa como um objeto

a tensionar os conceitos propostos ao estudo. Assim, a pesquisa avança seguindo um processo particular da pesquisadora, escrita de estranhamento de si através da relação com as obras de arte, do mundo e de seus conhecimentos supostamente familiarizados.

Didi-Huberman (2013) escreve que a imagem de arte não representa uma verdade ainda a ser descoberta por quem a analisa; a imagem apresenta a arte. E quem está diante dela pode experimentá-la de incontáveis maneiras, criando juntamente com o artista variados saberes e jamais adivinhando-a ou dando-lhe tom de certeza. Em uma sociedade com tanta racionalização, e diante de uma razão formal vazia que também produz em torno de si o vazio, com certezas totalizantes e totalitárias, essa forma também percorre o conhecimento e a formação acadêmica. Assim, uma das maiores contribuições que a arte pode nos oferecer é sua apresentação de não-saber, o que nos convida a criações diversas sem chegar a uma única verdade, e sim a saberes localizados.

#### **1.4 Uma metodologia que inclua a arte fotográfica como imagem**

Contando com o intenso aspecto de ambiguidade produzido pelas fotografias de Diane Arbus, a presente metodologia deriva do que permaneceu como questão após a realização da minha pesquisa de mestrado. A dissertação<sup>13</sup> teve como tema a escrita da experiência do estranho freudiano diante das fotografias de Diane Arbus, experiência essa que nomeei de *efeito Arbus*. A problemática da metodologia se apresentou no mestrado quando me deparei com a questão de como articular a psicanálise enquanto arcabouço teórico para pensar a experiência com as fotografias escolhidas. Construí então uma metodologia que me orientasse na aproximação da psicanálise com as obras fotográficas.

---

<sup>13</sup> Intitulada *Vejo freaks, o “estranho” me olha: Aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise*, defendida na Universidade Federal de Goiás em 2017.

Essa metodologia *entre* arte e psicanálise se revelou como já existente, ainda que não formalizada, no texto *O 'infamiliar'* de Freud (1919/2019), e consiste, principalmente, em não sobrepor a psicanálise à arte, pois se sustenta em um tripé composto pela experiência da espectadora diante da arte, o constructo teórico da psicanálise e a estrutura da arte em questão (teoria da arte e sua própria forma). No texto, Freud (1919/2019) estruturou seu trabalho dessa forma e a arte privilegiada por ele foi o conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffman. Apesar dessa metodologia *entre* arte e psicanálise ter sustentado toda a minha pesquisa de mestrado, permaneceu em mim o incômodo de ela não ser construída levando em conta as peculiaridades da fotografia enquanto arte visual, já que Freud (1919/2019) faz uso de um conto literário. Assim, esse problema metodológico retoma a questão: como aproximar psicanálise e fotografia enquanto arte visual para assim teorizar sobre as experiências diante das fotos?

As fotografias de Diane Arbus são convites para uma experiência de infamiliaridade. A pretensão nessa pesquisa não é descrever essa experiência de forma a universalizá-la, e sim pensar teoricamente o que está implicado na minha experiência diante das fotos e servir como um saber localizado para outras experiências.

As obras fotográficas não podem ser estudadas de forma dissociada da experiência que se tem diante delas, juntamente com o que reverbera dessa contingência, pois as fotos não existem fora da experiência com a Outra, e nem como objetos circunscritos em si mesmos, a-históricos. Portanto, o efeito de infamiliaridade produzido a partir da experiência da espectadora diante da obra só pode ser pensado através de uma articulação entre os elementos presentes nessa relação – entre obra, espectadora e ao que te escrevo, leitora. As obras não são experimentadas e nem pensadas isoladamente, já que tanto obra quanto espectadora somos constituídas no laço social e isso se apresenta situado em diferentes temporalidades e linguagens.

Apesar de haver inúmeros trabalhos sobre psicanálise e artes visuais desde a época de Freud até os dias atuais, suas metodologias não são evidentes, e assim, por consequência, também não são explicitadas suas articulações epistemológicas ao serem aproximados campos distintos. Em 2016, durante o mestrado, realizei uma pesquisa na BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações) e encontrei poucas produções em arte e psicanálise que dissessem de suas metodologias. As poucas pesquisas que desenvolviam seu trabalho metodológico eram resultado de uma escrita sobre psicanálise e literatura.

Em relação à essa discussão, Vilela e Iannini (2000) contam sobre a desigual produção quando se trata da relação entre psicanálise e filosofia. Existem abundantes e relevantes publicações sobre epistemologia e ética, enquanto o mesmo “não acontece com a estética, espécie de primo pobre da reflexão filosófica. No que tange às relações entre estética e psicanálise, o cenário é mais desalentador. São raras e desiguais as publicações nessa área” (Vilela & Iannini, 2000, p. 22).

Diante desse contexto, a minha escolha pelo estudo da fotografia numa pesquisa em psicanálise e feminismo é provocada pela minha experiência de estranhamento diante da obra de Arbus e está relacionada com a problemática do infamiliar freudiano. No texto *O 'Infamiliar'*, Freud (1919/2019) diferencia dois tipos de experiência com o “infamiliar”: (1) o infamiliar experimentado e (2) o infamiliar visualizado ou lido nas ficções. Quanto ao segundo caso, Freud (1919/2019) afirma que, quando experienciamos as artes, nosso teste de realidade não é necessário, pois sabemos que ali se trata de uma ficção e, assim, nos permitimos experienciar o infamiliar, já que diante de uma ficção, o recalque não atua tão imediatamente.

Pensar a fotografia a partir das afirmações freudianas do infamiliar como ficção provoca um conflito de saída pela própria estrutura fotográfica. A fotografia, que historicamente produz o efeito de uma tensão com a realidade, ora de mimesis, ora de engano, não corresponde ao desenvolvimento feito por Freud no texto de 1919/2019. A obra fotográfica propõe a dúvida da

realidade, o que pode implicar o espectador a fazer o teste de realidade e até mesmo a questionar se essa arte se trata de uma ficção. Com isso, como pensar a relação do sujeito com a realidade e a ficção a partir das implicações com a fotografia de Arbus? Por que e como a estrutura imagética da fotografia provoca a questão da relação do sujeito com a realidade e a ficção? Pergunto isso porque falar sobre o teste de realidade freudiano é falar também sobre a implicação do sujeito no processo de experimentação – afetação e significação – do percebido visualmente, o que abarca justamente a questão presente de uma metodologia que inclua a fotografia.

Quando Freud (1919/2019) toma a arte como uma experiência que não põe em questão o teste de realidade, por considerá-la uma ficção, se evidencia uma problemática importante quando a arte em questão é fotográfica, já que a fotografia apresenta uma tensão entre realidade e ficção. O conflito que a fotografia evidencia ao confrontá-la com a argumentação freudiana sobre os diferentes tipos de infamiliar é o seguinte: o que é a realidade e o que é a ficção quando a arte é fotográfica? Que teste de realidade é possível ou se sustenta diante de uma fotografia (verdade  $x$  ficção)?

A partir dessa lacuna na formulação freudiana sobre o infamiliar, posta em conflito diante do estatuto da fotografia (verdade  $x$  ficção), um ponto sobre o qual me debruço nesta pesquisa é relativo aos efeitos que a fotografia provoca, que vão além do que foi anteriormente proposto por Freud. Portanto, me coloco sobre tal questão a fim de estudar as implicações teóricas que advêm desse tensionamento entre ficção e realidade a partir da experiência diante das fotografias de Diane Arbus. Os efeitos da problemática entre ficção e realidade inaugurados pela fotografia provocam a interrogação de como a infamiliaridade se dá diante de uma foto, já que a hipótese de Freud (1919/2019) é insuficiente por não levar em conta tal tensão. Tal problema desemboca em outros relativos à relação entre psicanálise e artes visuais, devido às formulações psicanalíticas sobre a imagem. Desenvolvo essa questão a seguir.

Ricoeur (2008) escreve sobre a falta de uma teoria da imagem apropriada ao campo da semiótica, considerando que os teóricos da semiótica tornaram a imagem um resíduo de percepção relegada à linguística. O autor sustenta essa crítica também no campo psicanalítico, o qual, por não possuir uma teoria da imagem, se coloca diante dela de duas formas extremadas: “ou reconhece a função da imagem em psicanálise, mas não reconhece a dimensão semiótica de seu campo, ou então reconhece essa dimensão semiótica, mas a assimila demasiado depressa ao império da linguagem” (Ricoeur, 2008, p. 82). Com isso, Ricoeur (2008) conclui que o erro em psicanálise é tratar a imagem como um conteúdo, e não como um processo. Ainda que a psicanálise tenha descoberto “que a própria linguagem trabalha no nível figurativo”, essa descoberta não a fez criar “uma teoria apropriada da imaginação” (Ricoeur, 2008, p. 106).

A psicanalista Tânia Rivera (2013) traz uma formulação sobre como a imagem é entendida na psicanálise, ao dizer que imagem é um termo vago, “sem dúvida polissêmico (para não dizer francamente problemático), para designar o campo do visual que envolve o sujeito e se configura no campo mais amplo das representações – entendidas como produtos de determinadas relações entre sujeito e objeto” (Rivera, 2013, p. 50).

Em *O avesso do imaginário*, Rivera (2013) conta que desde a fundação da psicanálise em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1900/2013) trata do estatuto da imagem pela via da imagem do sonho e o que não faltam são metáforas feitas entre o aparelho psíquico e a fotografia. Apesar das invenções da fotografia e da psicanálise terem ocorrido nos séculos XIX e XX, respectivamente, ambas continuam a contribuir intensamente para a constituição do olhar e do sujeito na cultura.

A obra freudiana opera assim uma espécie de desdobramento da imagem, um descolamento de si mesma que lhe confere outra espessura. Nisso, ela é herdeira de uma verdadeira revolução ocorrida nas relações entre sujeito e imagem, várias décadas mais cedo: a invenção da fotografia. Ao cumprir a pauta realista com precisão quase absoluta,

a fotografia acaba por abrir uma crise sem precedentes na história da mimesis. Entre a representação e o referente não há mais a distância segura que a pintura tentava ultrapassar. De um só golpe, é a própria realidade que é posta em questão: seria ela apenas imagem? O real se distancia até se tornar inatingível, enquanto a imagem assume a dupla e paradoxal função de mostrá-lo e escondê-lo, ao mesmo tempo (Rivera, 2013, p. 53).

Falar de imagem em psicanálise é trazer à tona importantes conflitos. Rivera (2013) escreve que Lacan, na busca por evidenciar a linguagem como constitutiva do sujeito, intencionou obscurecer a prepotência da imagem:

[...] O imaginário em Lacan é o registro do engodo, da ilusão que devemos desdenhar (como para Mallarmé<sup>14</sup>), pois encobre o sujeito do inconsciente. No entanto, a imagem é, desde Freud [...] simultaneamente encobrimento e vislumbre do desejo que move o sujeito. Com a invenção freudiana do inconsciente, a noção de imagem se reconfigura segundo algumas linhas de força que nos parecem ressoar na produção artística do século XX e preparar uma nova abordagem do campo disperso em que psicanálise e arte contemporânea se relacionam (Rivera, 2013, pp. 50-51).

O sonho em psicanálise é um importante balizador quando a questão é a imagem. O sonho é a “imagem originária”, é o pensamento que se tornou imagem; é a cena por excelência; é a “via real do inconsciente” (Rivera, 2013, p. 53). No entanto, só se tem acesso a essa valiosa imagem através de seu relato; é a narrativa feita em associação-livre que refaz a figuração do sonho: da palavra à imagem; da imagem à palavra. A relação entre narrativa do sonho e sonho parece ser feita muito rapidamente encobrindo a enigmática tessitura feita entre palavra e imagem. Isso fica evidente com o chamado “umbigo dos sonhos”.

---

<sup>14</sup> “O moderno desdenha imaginar” (Mallarmé *apud* Rivera, 2013, p. 50).

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como o cogumelo de seu micélio (Freud, 1900/2013, p. 608).

O umbigo dos sonhos é apresentado como um corte na possibilidade de representação, ao mesmo tempo em que “faz apelo à linguagem e incita a seu entrelaçamento com o visível para a produção de imagens – que vêm contornar esse ponto cego” (Rivera, 2013, p. 68). Este vem a ser o momento em que nem imagem e nem linguagem se sustentam absolutamente, marcando o limite da imagem sonhada para a possibilidade de simbolização narrada, se tornando assim criação do sonho, sua potência em criação imagética e narrativa: “(...) o que a psicanálise vem marcar fortemente, porém, é que a imagem, ao articular o dizível e o visível, delinea também um campo de invisibilidade e inefabilidade que lhe é essencial, e não deixa de através dele se apresentar” (Rivera, 2013, p. 63).

Novas implicações conceituais podem ser produzidas a partir do encontro entre artes visuais, psicanálise e feminismo. A problemática existente entre ficção e realidade anteriormente apontada, a partir do texto *O 'Infamiliar'* (Freud, 1919/2019), faz essa pesquisa ter a possibilidade de construir novas relações com a arte, tendo a peculiaridade de trabalhar com uma obra fotográfica e com uma escrita situada como ensaio feminista. Como no sonho e seu relato, a imagem de arte também apresenta o paradoxo de ser tanto um convite à

simbolização de sua linguagem visual e à fala sobre o que foi visto, quanto a impotência de tudo dizer, e a impossibilidade de adivinhá-la ou decifrá-la, para ser experienciada.

Por fim, ao que cabe em uma metodologia, percebo já aqui que se na dissertação minha metodologia se sustentava em um tripé, agora na tese ela demanda espaço, um solo que é fronteira entre diferentes saberes. Passo por conceitos que se ancoram em referências teóricas distintos: psicanálise, feminismo, história e teoria da arte, junto da obra fotográfica de Diane Arbus, encontros, desencontros, tensões criadas em uma escrita ensaística. A partir das fotografias de Arbus fui convocada a pensar a relação do infamiliar com a abjeção em uma escrita feminista na forma de ensaio. Com isso, encontrei nesse solo que escrever sobre fotografias me implica em meu tempo, implica o tempo histórico de produção da artista Arbus, bem como o enlaçamento dos conceitos propostos.

### **1.5 A imagem-sintoma em Didi-Huberman**

Didi-Huberman é um importante historiador da arte e da imagem na atualidade e tem como relevantes referenciais teóricos a psicanálise e a fenomenologia. Barros (2012) faz um panorama da complexa obra de Didi-Huberman, que vai de questões sobre a história das imagens, história da arte a reflexões teóricas e metodológicas.

Também como metodologia, uso da estratégia de montagem trazida por Didi-Huberman. Em seu livro *Les condition des images*, Didi-Huberman (2011) fala sobre o Atlas Mnemosyne, criado por Aby Warburg no fim do século XIX, para comparar imagens, pensá-las e produzir seu sentido em pranchas. Ele justificava a união de uma imagem com a outra pela semelhança, mas vê-las como semelhantes passava pelo seu olhar. Assim, ele produziu uma biblioteca de imagens, independentemente de como essas imagens eram apresentadas – textos, fotos, cópias de pinturas. Aby Warburg criou assim uma forma de contar a história da arte que dilacera com a tradicional iconografia.

Esse atlas montado me faz lembrar a cadeia significativa lacaniana, o que me liberta para dizer e convocar imagens, textos, experiências, trechos supostamente aleatórios, mas como os réuño, qual trecho vem depois de outro, o ritmo que imprimo nesse agrupamento apresenta um saber, algo se produz nessa criação, algo que me lembra como o inconsciente se apresenta em linguagem, se dá a ver para quem abre os olhos. Não há baú a ser desvendado. A linguagem se cria em ato de dizer, de escrita. E aposto na montagem do meu atlas ele sendo em si o que quero dizer e digo. Faço uso dessa metodologia trazendo retalhos de muitos lugares.

Um autor de relevante influência para Didi-Huberman é o historiador da arte Hubert Damisch (1928-2017), que em sua obra rompeu com a teoria iconológica de Panófsky (1892-1968). Panófsky foi um renomado historiador da arte que, em suas análises, buscava “reduzir a um único denominador cultural e contextual todos os signos, símbolos e temas de um período estético a ser examinada” (Barros, 2012, p. 105). Em sua semiótica, Panófsky criou o método iconológico com o qual interpretava as formas apresentadas nas artes como símbolos dotados de um significado articulado em variados níveis.

Em sua crítica à iconologia, Damisch “buscava relativizar a pretensão panofskyana de legibilidade absoluta da imagem” (Barros, 2012, p.106). Para isso, em seu livro *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*, Damisch (1972) analisou as nuvens como dispositivos pictóricos que perturbavam a hegemonia de um padrão de visibilidade. Essa subversão foi nomeada de **sintoma** por dizer da “capacidade apresentada pela ‘nuvem’ de subverter a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens” (Barros, 2012, p.106).

Assim, a partir da noção freudiana de sintoma deslocada por Damisch para a história da arte, Didi-Huberman atualmente continua a escrever em suas obras sobre os sintomas das/nas imagens na busca de suas formas de subversão do padrão e da legibilidade totalizante.

[...] o modelo iconológico difundido por Panófsky investe na idéia de que é possível esgotar a análise da imagem de arte sem deixar nada de fora do alcance de um modelo

totalizante e discursivo. O que Didi-Huberman condena é precisamente esta sujeição do visível ao legível – a pretensão de esgotar a leitura e apreensão da imagem a partir de códigos oriundos exclusivamente do discurso verbal (Barros, 2012, p. 108).

Essa noção de sintoma desenvolvida Didi-Huberman é apropriada de Damisch – que, por sua vez, a retirou da psicanálise freudiana. Uma aproximação possível estaria na relação com o umbigo dos sonhos, que apresenta um corte de legibilidade no sonho, não estando esgotada no discurso a leitura de sua figurabilidade:

[...] conceitos como o de ‘sintoma’, tomado aqui como aquilo que atravessa e perturba a hegemonia ou o padrão, que é capaz de produzir crise, dilaceramento, emergência do abismo que está oculto sob cada imagem. O sintoma, enfim, é a fenda através da qual as imagens podem revelar sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis (Barros, 2012, p. 108).

Para se opor à síntese kantiana proposta por Panófsky, Didi-Huberman busca na imagem o que estranha e o que escapa às categorizações e idealismos, já que sua crítica aos historiadores de tradição panófskyana recaía na ilusão da produção de uma história **que sabe**. “Eles queriam *saber a arte*, inventavam a arte à imagem saturada do seu saber. Não queriam que *seu saber fosse rasgado* à imagem daquilo que, na imagem, rasga a própria imagem” (Didi-Huberman, 2013, p. 212, grifos meus).

Para romper radicalmente com essa forma de historicizar a arte, Didi-Huberman (2013) insere a noção freudiana de sintoma transformando tanto o olhar sobre a arte quanto sobre o próprio sujeito historiador.

Por que afinal chamar de *sintoma* essa potência de rasgadura? O que entender exatamente por isso? *Sintoma* nos diz a escansão infernal, o movimento anadiômico do visual no visível e da presença na representação. [Nota de rodapé: [...] a concepção freudiana da figurabilidade no sonho era ela mesma determinada por essa outra ‘via

régia’ que foi o sintoma histórico. Nosso próprio percurso terá sido tomar o mesmo caminho – do sintoma figurativo à figura pensada em seu sintoma]. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele nos diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim. Coloca-nos diante da sua potência visual como diante da emergência do processo mesmo de figurabilidade. Nesse sentido nos ensina – no espaço breve de um sintoma, portanto – o que é figurar, trazendo nele mesmo sua própria força de teoria. Mas é uma teoria em ato, feita carne, se podemos dizer, é uma teoria cuja força advém, paradoxalmente, quando se despedaça a unidade das formas, sua síntese ideal, e desse despedaçamento jorra a estranheza de uma matéria (Didi-Huberman, 2013, pp. 212-213, grifos meus).

Assim, com Didi-Huberman, dizer da figurabilidade da imagem também equivale a dizer de sua desfigurabilidade. Olhar uma imagem é olhar o paradoxo, é ser compelido por ela à ignorância onde existe o movimento entre saber e ver; quando se sabe algo, outra coisa não é vista. É uma proposta de dialetizar a imagem e assim também reconhecer que o olhar é dialetizado: “(...) pensar a tese *com* a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção, ou o tecido com sua rasgadura...” (Didi-Huberman, 2013, p. 190, grifos meus).

A partir de suas aproximações com Freud, Carl Einstein e Benjamin, Didi-Huberman (2010) afirma que o trabalho do pesquisador diante de uma arte visual não deve ser o de procurar os simbolismos da imagem, nem procurar seus signos; a discursividade a ser feita está na busca da própria forma, ou seja, como aquela arte foi formada, foi produzida e de que forma ela é apresentada (o que inclui seus aspectos técnicos). O princípio de que a arte em si já é uma presença também inclui o olhar do espectador ao falar de sua forma. No entanto, a linguagem

sobre ela tem um limite, pois a imagem também é inabordável na independência que tem do espectador em sua forma intensa de objeto no mundo:

[...] é pelo menos uma coisa a ver que, por mais próxima que esteja, se redobra na soberana solidão de sua forma, e que portanto, por essa simples fenomenologia do recuo, nos mantém à distância, nos mantém em respeito diante dela. É então que ela nos olha, é então que ficamos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre *ver* e *perder*, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa, que ela permanece votada à ausência (Didi-Huberman, 2010, p. 226).

Parto da posição de que a obra não é uma articulação de signos, ou seja, ela não diz coisas em si mesma; a obra apresenta significantes capazes de serem postos em relação. A experiência particular do sujeito diante da obra é circunscrita por sua relação com a linguagem, por seu laço social com o Outro, por seu tempo histórico, e por sua constituição singular. Por isso, a proposta não é ler/analisar as fotografias isoladamente, mas estudar as possibilidades narrativas que elas provocam, sua relação com o social e o ficcional imbricados com a experiência singular de cada uma a olhar para elas.

### *Desejo-aranha*

Leitora,

Meu sonho: ser aranha. Você que é bruxa deve supor o porquê. As teias, preciso delas. Estou cansada de me apoiar em paredes. Essa dureza, frieza de material, a aspereza do dever. Além do que, sendo aranha, posso estar mais próxima de você, dizem os contos de bruxas. Isso quando me esqueço do desejo de ser gata e aquele sol que eles tomam em pleno meio-dia de uma segunda-feira. Desejo-aranha, quando escrevo à noite. Gata, quando dia.

## 2 Revelações de Diane Arbus

Leitora, escrevo com frio na barriga. É muito ruim escrever com o compromisso de que seja algo suficientemente bom para se sustentar. Tenho um péssimo conselho para te dar (mesmo que você não tenha me pedido): pense bem antes de escrever para publicar. É horrível ter que ser suficientemente boa. Ainda mais essa escrita que o tempo inteiro se desmorona entre minhas mãos. Escrever insegura do sentido. Escrever para ser avaliada. Tento me desprender um pouco disso, porque esquecer é impossível. Sustentar uma autoria explicitamente, um grande risco, ou rabisco, um punhado de rasuras. E sair desse emaranhando de julgamentos ácidos para enfim e só te escrever. Muitas vezes me esqueço da importância desse escrito aqui como registro de pesquisa, de um pequeno fragmento da minha formação, que tem um recorte de validade no tempo do que aprendi.

O que aprendi? Ainda que o coração da tese esteja no capítulo sobre o estranho, que foi escrito graças aos aprendizados lá registrados através de leituras e escutas de tantos saberes feministas, a coragem do capítulo 4, O incômodo, lugar de passagem, foi aprendida nesse capítulo 2. A coragem me veio ao saber que eu poderia falar, escrever sobre imagens; o aprendizado de como estar diante de imagens e encontrar suas linguagens. Se o capítulo 4 é o coração, aqui é o corpo inteiro com que pude me mover. Então, me movo aqui cambaleante não pela certeza ou segurança desses escritos, mas por acreditar que eles valem essa montagem, essa experiência de aprender e experienciar com imagens.

Para começar, vou te contar um pouco sobre o que aprendi com Diane Arbus. Sua vida foi repleta de fofocas e sensacionalismos, a ponto de milhares de textos especulativos sobre sua vida e morte tamponarem o valioso espanto que é a sua obra. Desconfio que por Diane Arbus ser uma mulher no mundo, seu julgamento foi ainda mais severo, como se fosse preciso encontrar absurdos em sua vida para tamanha criação. Com ela suponho isso: quanto mais uma

obra nos oferece grandiosas experiências, mais suas biografias são futricadas naquela velha e pobre leitura de achar que uma obra se resumiria a ser sintoma de artistas. Esse é um equívoco que tento não cometer.

## 2.1 Breve história de Diane Arbus e suas influências<sup>15</sup>

*Uma das coisas que me fizeram sofrer na infância  
foi que nunca experimentei a adversidade.  
Vivia confinada numa sensação de irrealidade [...] E a sensação de estar imune era,  
por absurdo que pareça, dolorosa.*  
(Arbus apud Sontag, 1977, p. 29)

*[...] era como ser uma princesa em algum filme  
repugnante... e o reino era tão humilhante.*  
(Arbus<sup>16</sup>, 1968/2003, p. 124).

---

<sup>15</sup> As informações históricas desse tópico são um apanhado de anos pesquisando sobre ela em variados materiais, mas cito especialmente os livros “Diane Arbus - An Aperture Monograph (1971/2011-12)” e “*Diane Arbus: Revelations* (Nova York: Random House, 2003). Deixo também aqui algumas referências de textos jornalísticos sobre Arbus. No capítulo seguinte, trarei duas críticas ilustres de Arbus.

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/arbus-speaks>

<https://www.newyorker.com/magazine/2003/10/13/exposure-time>

<https://www.newyorker.com/magazine/2016/05/23/diane-arbus-at-the-met-breuer>

<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-subject-of-an-arbus>

<https://www.jewishvirtuallibrary.org/diane-arbus>

<sup>16</sup> Diane Arbus em entrevista de rádio com Studs Terkel, 1968. Extraído de Elisabeth Sussman e Doon Arbus, “A Chronology”, em *Diane Arbus: Revelations* (Nova York: Random House, 2003).

**Figura 6**

*Stephen Frank, “Diane Arbus with her photograph ‘A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C., 1966’ during a lecture at the Rhode Island School of Design in 1970”, 1970.*



A obra de Diane Arbus (1923-1971) provoca uma intensa experiência não somente a mim. Após a sua morte, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) promoveu, em 1972, uma exposição itinerante com uma grande retrospectiva das fotografias de Arbus, que foi vista por mais de sete milhões de pessoas entre EUA e Canadá. Ela foi a primeira fotógrafa norte-americana a expor na Bienal de Veneza. Além disso, o livro *Diane Arbus: An Aperture Monograph* foi impresso em várias edições, sendo um dos livros de arte mais vendidos no mundo até a atualidade.

Arbus é inspiração para incontáveis artistas que vieram depois dela, mas sua obra provocou não somente admiração. A ambivalência esteve presente não somente em suas fotografias, mas também na recepção de sua obra. Kuramoto (2006) afirma que as fotografias

de Arbus afetavam o público de tal forma que Yuben Yee, antigo funcionário do MoMa, relembra que em 1965, durante a exposição *Recent Acquisitions*, uma de suas funções era limpar constantemente as fotos de Arbus, pois elas eram, frequentemente, cuspidas pelos visitantes.

A obra de Diane Arbus é, ao mesmo tempo, meu pesadelo e meu conto de fadas. Sou obcecada por essas fotografias desde 2009. Meu desejo de escrita sobre as fotos se aproxima da necessidade de uma analisante que repetidas vezes têm um mesmo sonho e precisa ir para a análise das narrativas contar sobre esse mistério. Em outros momentos, essas imagens dão contornos aos meus sonhos e eu gostaria de morar nelas, nessas casas apresentadas por Arbus, o que revela meu desejo de ter sido uma de suas personagens. O que as fotografias de Arbus apresentam para que a minha experiência diante delas beire a obsessão e, ao mesmo tempo, me faça imaginar, sonhar, ser fascinada? Essa sideração provocada me chega como um convite a pesquisar sobre elas, escrever e colocar em palavras essas afetações.

A breve história que faço de Arbus neste momento da escrita servirá para situar a leitora em um recorte de seu tempo histórico e em como esse tempo influenciou sua experiência como fotógrafa.

Diane Nemerov nasceu em Nova York no dia 14 de março de 1923, em uma rica família judia russa, filha de David e Gertude, que eram proprietários da luxuosa loja de roupas femininas e casacos de pele *Russek's Fifth Avenue*. Diane foi a filha do meio e cresceu rodeada por babás e governantas, fazendo constantes viagens à Europa. “Nothing is ever the same as they said it was. It's what I've never seen before that I recognize”. Em tradução livre: *Nada é como eles disseram que era. É o que nunca vi antes que eu reconheço*<sup>17</sup> (Arbus, 2011-12/1972, p. 1).

---

<sup>17</sup> Os livros “Diane Arbus - An Aperture Monograph” e “Diane Arbus – Revelations” não foram traduzidos para o português, mas contêm a transcrição da aula que Diane Arbus ofertou na *Rhode Island School of Design* sobre sua obra em 1970, bem como outras aulas, entrevistas e escritos seus. Por conter relatos importantes da artista sobre sua obra, e porque não sou uma tradutora de inglês – muito pelo contrário - optei por fazer uma tradução livre de alguns trechos, colocando-os juntamente da versão original em inglês.

Ela frequentou escolas particulares progressistas, onde teve uma relação curiosa com a pintura. Em uma carta a um amigo de infância, Diane escreveu: “às vezes... sinto como se eu pudesse pegar qualquer coisa, conhecê-la do **meu jeito e pintá-la** mas o resultado não é tão bom como o modo como eu conheço essa coisa” (Arbus apud Kuramoto, 2003, p. 143, grifos do original). Diane lembra a sua infância:

I wasn't a child with tremendous yearnings. I didn't worship heroes. I didn't long to play the piano or anything. I did paint but I hated painting and I quit right after high school because I was continually told *how terrific* I was. It was like self-expression time and I was in a private school and their tendency was to say, “What would you like to do?” And then you did something and they said, ‘*How terrific*’. It made me feel shaky. I remember I hated the smell of the paint and the noise it would make when I put my brush to the paper. Sometimes I wouldn't really look but just listen to this horrible sort of squish squish squish. I didn't want to be told *I was terrific*. I had the sense that if I was *so terrific* at it, it wasn't worth doing (Arbus, 2011-12/1972, pp. 5-6) (Grifos meus).

Eu não era uma criança com anseios tremendos. Eu não adorava heróis. Eu não queria tocar piano nem nada. Eu pintava, mas odiava pintar e desisti logo após o colégio porque sempre me diziam como eu era *fantástica*. Era como um momento de autoexpressão e eu estava em uma escola particular e a tendência deles era dizer: “O que você gostaria de fazer?” E então você fez algo e eles disseram: “*Que fantástica*”. Isso me fez sentir trêmula. Lembro que detestava o cheiro da tinta e o barulho que ela fazia quando colocava o pincel no papel. Às vezes eu realmente não olhava, mas apenas ouvia esse tipo horrível de squish squish squish. Eu não queria que me dissessem que eu era *fantástica*. Tive a sensação de que, se eu fosse tão *fantástica* nisso, não valia a pena fazê-lo.

**Figura 7**

*Allan Arbus, "Diane with Doon and Amy Arbus", 1956.*



Aos 18 anos, em 1937, Diane se casou com Allan Arbus. Allan trabalhava na empresa dos pais de Diane, no departamento de publicidade da loja. Após o casamento, eles passaram a trabalhar juntos na produção de fotografias publicitárias. Em 1946, o casal Arbus fundou um estúdio de fotografias de moda, tendo como clientes as mais importantes revistas de moda da época, como *Glamour*, *Bazaar* e *Vogue*. Diane fazia a produção da cena e Allan operava a câmera fotográfica.

Foi de Allan que Arbus ganhou de presente sua primeira câmera, uma Graflex. Ele a incentivou a fazer aulas com a renomada professora e fotógrafa Berenice Abbott, que acabou se tornando uma das influências no trabalho de Arbus. Também se inspirou pelas fotografias de Dorothea Lange, August Sander, Robert Frank, Brassai, Walker Evans e Weegee. Em 1944, nasceu a primeira filha do casal, Doon Arbus. Foi durante a gravidez de Doon que Arbus fez seus primeiros retratos.

### Figura 8

*Berenice Abbott, "Portrait of Janet Flanner", 1927.*



Na busca por começar a fazer fotos de pessoas comuns em suas excentricidades, Arbus começou a se distanciar do mundo da moda e, em 1955, iniciou cursos com a fotógrafa Lisette Model, outra grande influência em seu estilo.

Another thing is a photograph has to be specific. I remember a long time ago When I first began to photograph I thought, There are an awful lot of people in the world and it's going to be terribly hard to photograph all of them, so if I photograph some kind of generalized human being, everybody'll recognize it. It'll be like what they used to call the common man or something. It was my teacher, Lisette Model, who finally made it clear to me that the more specific you are, the more general it'll be. You really have to face that thing. And there are certain evasions, certain nicenesses that I think you have to get out of (Arbus, 2011-12/1972, p. 2).

Outra coisa é que uma fotografia tem que ser específica. Lembro-me de quando, há muito tempo atrás, quando comecei a fotografar, pensei: Há muitas pessoas no mundo e vai ser terrivelmente difícil fotografar todas elas, então se eu fotografar algum tipo de ser humano generalizado, todo mundo irá reconhecê-lo. Será como o que costumavam chamar de homem comum ou algo assim. Foi minha professora, Lisette Model, quem finalmente deixou claro para mim que quanto mais específico você for, mais geral será. Você realmente tem que encarar essa coisa. E há certos subterfúgios ou evasões, certas gentilezas das quais eu acho que você tem que sair.

Model teve uma especial influência para Arbus, principalmente quanto às temáticas das fotos, já que a obra de Model retratou extremos: pessoas muito gordas e muito magras, muito ricas e muito pobres.

**Figura 9**

*Lisette Model, Albert-Alberta, Hubert's Forty-Second Street Flea Circus, 1945*

**Figura 10**

*Diane Arbus, Hermaphrodite and Dog in Carnival, 1970*



Ainda que suas personagens pudessem se assemelhar, com as fotos acima são percebidas as muitas diferenças em seus trabalhos. Leitora, perceba a diferença no efeito dessas fotos em você. Vou apontar algumas delas agora. Enquanto a foto de Model é feita do palco no Hubert's Museum, um dos "circos de horrores" que existia em Nova York, Arbus fotografa sua personagem de casa, com seu cachorro confortavelmente acomodado. Ao fundo das duas fotos há cortinas, a cortina de palco com uma estampa brilhante, talvez dourada, acompanhada de uma moldura, um grande arranjo de folhas e uma luminária imponente; a cortina de casa possui uma estampa listrada, curta, de um tecido leve, há um pequeno arranjo de flores, um interruptor de tomada, o pedaço da mesa. A postura diante da fotografia é um grande contraste: a foto de Model parece ter sido tirado durante o espetáculo, talvez uma foto em que sua personagem não soubesse que havia acontecido, uma foto espontânea em relação à fotógrafa. Em Arbus, a foto é posada, é um retrato em que a personagem se dirige à fotógrafa, há a frontalidade do rosto, como se o corpo ainda estivesse na banalidade de tomar seu café, ou fumar seu cigarro em casa, e Arbus a chama para uma rápida foto, vira seu rosto, e volta à conversa banal. Na figura 7, vemos um corpo sentado de forma não relaxada e um sorriso de palco. Na figura 8, vemos um sorriso leve de maçãs do rosto, o corpo relaxado, e um braço bem delineado em sua postura apoiada no quadril. Esse braço brinca com a solenidade de uma pose elegante com a banalidade de um braço de fofoca. A postura do cachorro também indica a presença de Arbus, numa suposta familiaridade, intimidade.

Model e Arbus trabalhavam de forma significativamente diferente na lida com suas personagens. Model fazia fotos à distância e só depois, em seu laboratório de revelação dos negativos, editava a imagem e produzia as aproximações e ampliações das imagens. Arbus, por sua vez, produzia seus retratos em uma proximidade exercida pela distância entre seu corpo e suas personagens, sem ampliações ou edições na revelação. Na foto a seguir, é possível perceber

a altura que a câmera fica em seu corpo, contando que ela precisava ver no obturador a imagem. Arbus estava corporalmente muito próxima para ter o *close up* tão comum em seus retratos frontais.

### Figura 11

*Garry Winogrand, Diane Arbus, 1969*



[...] o formato 6x6, que notabilizou o estilo de Arbus, tende a alongar a periferia da imagem e manter fidelidade de proporções na região central, conferindo certa carga dramática ao resultado final. Há uma atenção especial destinada a ambientes internos e íntimos, a sala das casas de família, os quartos e as camas dos modelos, as coxias de teatros e espetáculos, interiores de salas de cinema (Kuramoto, 2006, p. 65).

Quanto ao seu precioso instrumento, a câmera: antes dos anos 60, no início das suas experimentações, Arbus usou uma Graflex e uma Nikon 35mm. O formato que a consagrou veio com a câmera Rolleiflex 6x6, que produzia fotos quadradas, e se tornou uma das fortes

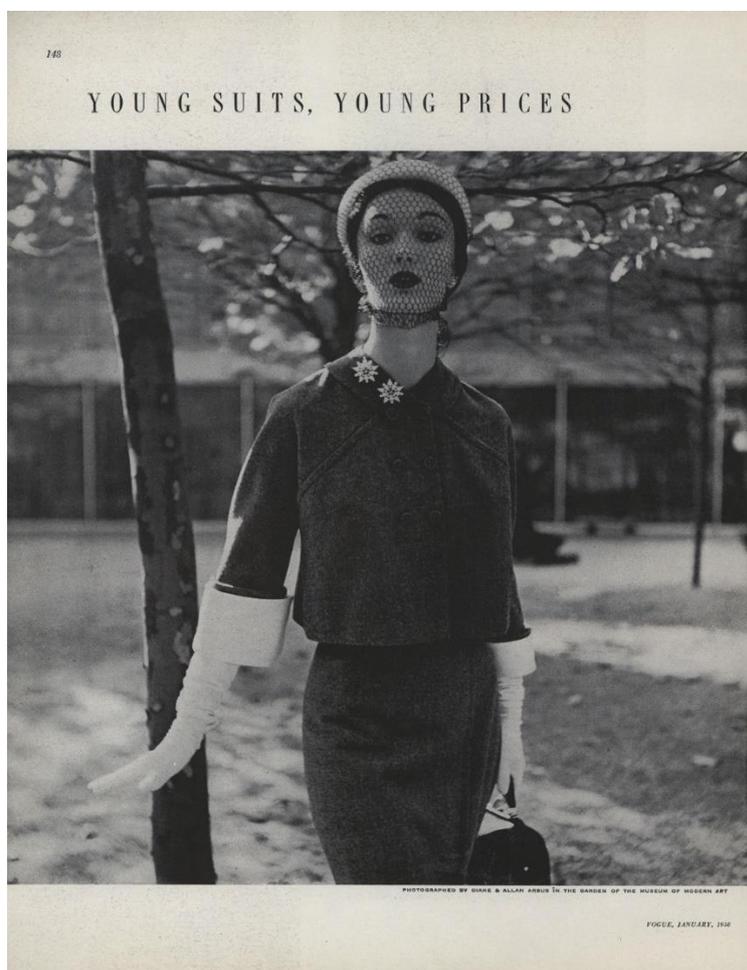
marcas do estilo de Arbus, junto do uso do flash e do preto e branco. Kuramoto conta mais sobre os efeitos técnicos da Rolleiflex:

## **2.2 Fascinada pelos *freaks***

Arbus vai para a rua, sai do estúdio, e sua arte nasce. Sendo admirada ou rechaçada, ela foi reconhecida como uma das maiores fotógrafas existentes, e passou a ter visibilidade em sua obra desde a década de 1960, momento em que passou a trabalhar como fotógrafa independente durante o movimento de contracultura nos Estados Unidos.

**Figura 12**

*Fotografia de Diane e Allan Arbus no jardim do Museu de Arte Moderna de Nova York para a Vogue de janeiro de 1950.*



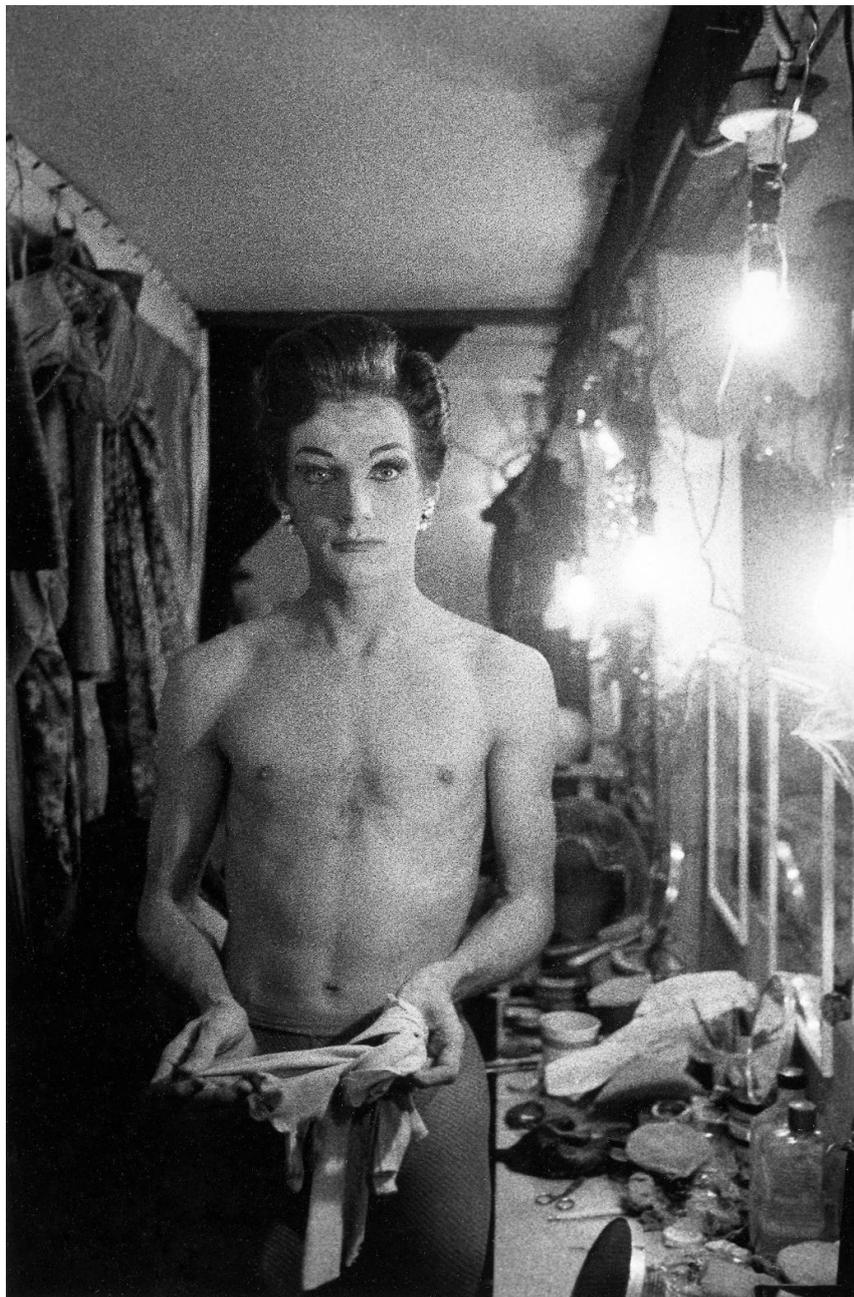
O contexto histórico do cenário das ruas de Arbus é a Grande Depressão norte-americana, difundindo o modelo *American way of life*, borbulhando os movimentos de contracultura em oposição. Arbus sai da fotografia de moda feita para as grandes revistas em uma rica família burguesa de valores tradicionais, para fotografar os extremos sociais de sua época, estranhando as famílias riquíssimas que a contratavam para álbuns de família que ela tornava bizarros; e indo ao encontro de pessoas marginalizadas para fotografá-las em seus cotidianos de casa, trabalho, encontros, passeios no parque; até chegar em quem não está na rua

e nem em casa, ou seja, no resto da socialização onde os mais abjetados eram encarcerados: os hospitais psiquiátricos.

Não quero colocar a obra de Arbus em oposição aos quinze anos, ao menos, em que Arbus trabalhou com fotografias de publicidade para moda assinando com Allan imagens que estampavam algumas das grandes revistas de moda da época. Interpreto que essa experiência deixou seu olhar afiado para aspectos como a montagem das cenas retratadas, os enquadramentos das imagens a serem produzidas, como se comunicar com as pessoas fotografadas, a produção de uma imagem a ser admirada, cobiçada, imitada, assim como o oposto. Com o poder imperialista dos Estados Unidos, esse belo da moda e suas imagens atravessaram fronteiras da percepção, assim também a arte de Arbus.

**Figura 13**

*Diane Arbus, Female impersonator holding long gloves. Hempstead, L.I., 1959.*



Kuramoto (2006) conta que Arbus, em cartas escritas a alguns amigos, fez a mudança para a Rolleiflex pois desejava fotos com maior nitidez, e escolheu essa câmera por sugestão de Model. Ela viajou de ônibus para experimentar sua nova câmera em Los Angeles, fotografando videntes de estrelas de Hollywood. Também passou pela Disneylândia e fez algumas de suas poucas fotos sem pessoas.

**Figura 14**

*Diane Arbus, A castle in Disneyland, Cal. 1962.*



Ela procurava suas fotos perto de sua casa, em Nova York, e nas casas de outras tantas pessoas. Ia a hotéis mantidos pela previdência social, carnavais em Maryland, campos de nudismo em Nova Jersey e na Pensilvânia, Disneylândia e hospitais psiquiátricos. Sua busca estava no cotidiano. O que importava era seu olhar para encontrar *freaks* e, mesmo ao fotografar pessoas consideradas “normais”, Arbus descobria nelas a excentricidade.

“Os chineses têm uma teoria de que a gente passa do tédio para o fascínio (...) Sinto-me muito pouco atraída a fotografar pessoas conhecidas ou mesmo temas conhecidos. Eles me fascinam quando nunca ouvi falar a seu respeito” (Arbus apud Sontag, 1977, p.28). Segundo Model, Arbus passa a ser mais específica em suas fotografias escolhendo seus personagens: “os andróginos, os aleijados, os mortos, os moribundos, dos quais ela não desviava os olhos” (Model apud Kuramoto, 2006, p. 145).

Na época das aulas, entre 1955 e 1957, Arbus passou a frequentar o Hubert’s Museu, um dos poucos circos de horrores que ainda existiam em Nova York, e o Club 82, uma casa de espetáculos de *drag queens*. Esse foi um momento importante de sua obra, em que Diane Arbus produziu suas primeiras fotografias individuais, sem assinar com Allan – eles se separaram em 1959 –, e assim, foi traçando os contornos de seus principais personagens, os *freaks*.

Arbus assistiu repetidas vezes o filme *Freaks*, de Tod Browning (1932), que conta o dia a dia de um circo de *freak show*, o antigo “circo de horrores”. Os atores e personagens são anões, gêmeos siameses, pessoa com microcefalia e outras síndromes, mulheres barbadas, albinos etc. A partir desse momento, com a carreira independente, ela começa a sistematizar seus negativos e contatos, enumera-os, organização que manterá até o fim de sua vida (Kuramoto, 2006).

Na obra de Arbus, houve a produção de ao menos dois efeitos artísticos: 1) ela pôs o espectador em seu lugar de fotógrafa; e 2) tornou infamiliar o *freak* – palavra inglesa de origem etimológica imprecisa que pode ser entendida como “aberração” ou “monstruosidade”. Arbus ficou conhecida como a fotógrafa dos *freaks*, fazendo pessoas ditas “normais” e até mesmo rostos célebres parecerem estranhos, bisonhos e desequilibrados; e também retratando quem estava fora do enquadramento comum, as pessoas marginalizadas: tranquilas, felizes, sedutoras, em situações cotidianas, fora dos estigmas que as cerceavam na imagem de horror.

**Figura 15**

*Diane Arbus, Russian midget friends in a living room on 100th Street, N.Y.C., 1963.*



Nessa foto, há a forte presença da casa. Teto, móveis e piso não são o fundo das figuras, talvez correspondendo a dois terços da imagem. A penteadeira com o espelho tripartido parece ser um duplo das três pessoas. Arbus fez questão, em seu enquadramento de piso a teto, também mostrar, na extremidade direita, descendo desde o teto, a estrutura metálica elétrica da casa. Repare, leitora, na parte inferior da foto em quantas pernas aparecem entre pés de cadeira, mesa, banco e pessoas. Parece uma valsa em que todos estão entremeados. Não estão nos circos de horrores. Eles habitam a casa e a casa os habita. A senhora do centro sorri simpática, a senhora

ao lado ainda não tinha se acomodado na pose, ou estava se sentando ou se levantando, o senhor também não estava pronto e segura um objeto que não sei o que é. Será que era uma foto que ele iria mostrar a Arbus? Há mais fotos ao fundo, no espelho da penteadeira. Essa é uma foto que faz metalinguagem com a foto de Arbus. Essa perna direita da mesa e a escala sugerem que Arbus está sentada com eles, há uma certa distância.

“Everything that has been on earth has been different from any other thing,” she wrote. “That is what I love: the differentness, the uniqueness of all things. I see the divineness in ordinary things” (Arbus, 2003, p.3). “Tudo que existe na Terra, existe de uma maneira diferente de qualquer outra coisa já existente (...) É isso que eu amo: a diferença, a singularidade de todas as coisas. Eu vejo a divindade em coisas comuns” (Arbus, 2003, p. 3, tradução livre da autora). No dicionário, *freak* é também: “singularidade, excentricidade; capricho, veneta, veleidade, fantasia, extravagância; anomalia, aberração, monstruosidade, monstro, aborto; fã, admirador, entusiasta; esquisito, estrambótico, excêntrico, esdrúxulo, grotesco, singular” (Michaelis, 2009, p. 115). Há a presença constante da ambiguidade na obra de Arbus, seja na palavra *freak*, nas pessoas fotografadas, na experiência, no efeito diante de suas fotografias.

Arbus trabalhou suas fotografias de uma a uma, sendo que cada uma delas era um projeto único, singular. Essa forma de trabalho não impediu que em toda a sua obra houvesse um estilo fortemente marcado pela presença dos *freaks*; seus personagens eram *freaks* em suas peculiaridades.

Suas fotos eram feitas com pessoas consideradas marginalizadas na época, fotografando *freaks* quando elas estavam em suas casas e em lugares comuns, produzindo o efeito de ambiguidade em quem as via. Esse efeito ambíguo, ou irônico, também era conseguido quando Arbus fotografava a estranheza nas pessoas vistas como normais, através do enquadramento de seus retratos em *close up* e a captura de poses desconstruídas.

**Figura 16**

*Diane Arbus, Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hill home, Philadelphia, 1965.*



O ângulo dessa foto é muito interessante. Arbus nos coloca para nos sentarmos junto da ricaça Mrs. T. Charlton Henry – olhe o pedaço do braço do outro sofá na linha da margem inferior em que estamos: sentadas em frente à senhora. Aqui, o preto e branco da foto mostram seu esplendor de moda: a estampa da cúpula do abajur, o encosto do sofá, as almofadas, o vestido, os ornamentos de madeira, as joias, tudo brilha com a luz que entra à esquerda, fazendo parecer que estamos diante de um grande, texturizado, ornamentado corte de tecido. A pose de Mrs. Charlton se assemelha à estátua que é a base do abajur. Outras duplicações acontecem: a forma de nuvem da cúpula se repete no cabelo dela, na flor no vaso, no brilho mais central da estampa do sofá. E o brilho intenso e amorfo no canto esquerdo da foto parece me integrar mais

ainda na foto através da forma nuvem se aproximando de mim. Nesta foto, a *freak* é mais um objeto nessa reluzente sala rica. No sofá de sua casa, como mais uma estátua, tudo brilha tanto, menos os olhos de Mrs. Charlton.

Arbus se mantinha financeiramente com as fotografias encomendadas por jornais e revistas, às vezes com editoriais amplos que ela poderia montar, às vezes com encomendas. Outra fonte de renda eram as raras bolsas artísticas<sup>18</sup>, que a mantinham apesar do reconhecimento que ela teve em vida, e das pessoas muito ricas que a contratavam para fazer álbuns pessoais ou de família. Esse foi o caso de Mrs. Charlton.

Se eu fosse apenas curiosa, seria muito difícil dizer a alguém ‘quero ir à sua casa, estimular você a falar e ouvir você me contar a história de sua vida’. As pessoas me responderiam: ‘Você está maluca’. Além do mais, ficariam muito precavidas. Mas a câmera é uma espécie de licença. Muita gente quer que prestemos a elas muita atenção e esse é um tipo razoável de atenção para se prestar [...]. A fotografia era uma autorização para eu ir aonde quisesse e fazer o que desejasse (Diane Arbus apud Sontag, 1977, p. 104).

Um dos aspectos mais relevantes da obra de Diane Arbus, citado desde textos jornalísticos sensacionalistas a famosos críticos de arte, é a forma com que ela produziu suas fotos. Kuramoto (2006) conta que, na agenda de Arbus encontrada em 1971, após a sua morte, havia registros das datas de aniversários das artistas do Club 82, fotografadas em 1960, com quem Arbus mantinha as amizades feitas naquela época. Em minha dissertação, chamei essa forma de trabalho de “A metodologia íntima de Arbus (Guerra, 2017)”, na qual ela convivia constante e intimamente com algumas das pessoas fotografadas. Um dos exemplos mais notáveis quanto a isso é a fotografia intitulada *Gigante judeu com seus pais no Bronx, N.Y. 1970.*, no contexto

---

<sup>18</sup> Em 1962 e 1966, Arbus recebeu duas bolsas Guggenheim, o que lhe permitiu desenvolver seu trabalho de autoria e mostrá-lo pela primeira vez em 1967, na coletiva *New Documents* no MoMa. A crítica só teve olhos para Arbus, venenosos e de admiração, não sendo comentados os outros trabalhos da coletiva. Para mais informações, cf. <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/diane-arbus/>.

da qual Arbus desenvolveu uma grande amizade com o ator Eddie Carmel, e em meio a dez anos de fotografias feitas dele, em 1970, chega à sua famosa e pretendida foto.

### Figura 17

*Diane Arbus, “A jewish giant at home with his parentes in the Bronx”, N.Y., 1970.*



De novo estamos na cena, e a cena é assistirmos ao conto de fadas “João: pé de feijão”. O gigante é como se fosse o pé de feijão que se ergue diante de nossos pés, de nossos olhos. Ele começa a se levantar com a ajuda da bengala e o teto já está se rompendo. A mãe olha estarecida, o pai em um medo cerimonioso, distanciado. As bordas escurecidas da margem da imagem nos colocam diante de um antigo filme – outra força do preto e branco em Arbus –, ou do olho da fechadura de uma cena familiar que se sobrepõe à vida comum, familiar de um *freak*.

### 2.3 *Untitled* (1970-1971)

Na obra de Arbus, houve somente um projeto temático, não comercial, de longa duração, com uma grande quantidade de fotografias reunidas e nomeadas pela fotógrafa como *Untitled* (1969-1971). Diane Arbus fotografou pessoas consideradas doentes mentais que estavam internadas em duas instituições psiquiátricas de Nova Jersey. Essas pessoas psiquiatricamente institucionalizadas eram muitas vezes justamente os mesmos *freaks* marginalizados, enclausurados e taxados como doentes mentais. O lugar da diferença era o hospital psiquiátrico, as ruas ou os circos de horrores. Antes dos anos 70, Arbus fez justamente o movimento de mostrá-los em seus espaços íntimos como suas casas, seus locais de trabalho, em passeios no parque, ou andando pelas ruas. As fotos de *Untitled* dizem de uma marginalização institucional: as personagens estão *fora*: fora das ruas, fora de suas casas, fora das praças e de seus trabalhos.

### **Figura 18**

*Untitled (4), Diane Arbus, 1970-71*



Sobre as mudanças em *Untitled*, Kuramoto (2006) conta que sete meses antes de sua morte, Arbus adquire uma câmera Pentax 6x7. Em *Untitled*, Arbus varia o tempo de exposição e combina a luz natural com a luz artificial do flash. Seus personagens não estão mais centralizados na imagem, e muitas vezes passam a ocupar dois terços do quadro. Arbus conta que desejava fazer “imagens mais narrativas e temporais, menos fixas e isoladas, mais dinâmicas, com mais coisas acontecendo” (Arbus, 2003, p. 213).

Em *Untitled*, Arbus muda a composição técnica de suas fotografias. Há um distanciamento no plano das fotos, não sendo mais feitas em *close up*. Elas deixam de ser individuais para serem feitas em grupos, quando, por vezes, diferentemente de suas fotografias anteriores, os fotografados agora estão alheios ao processo. Uma importante peculiaridade desse projeto é seu nome *Untitled*, seguido de numerações das fotos – a numeração já era um hábito de Arbus, mas que agora ela tira da sua organização íntima; a presença da legenda marca

ausências. Há uma despersonalização de quem são essas personagens e uma descaracterização de suas histórias nas legendas. As pessoas perdem a descrição para se tornarem números sem nome e história – diferença marcante se comparada às consideráveis legendas de seus trabalhos anteriores. Em muitas fotos, as pessoas são personagens vestidas e mascaradas de forma a serem descaracterizadas em suas singularidades e tornando-se apenas um grupo não nomeado. Tudo neste projeto é esvaziamento da singularidade, desde a ausência de rostos à ausência de *close up*, de flash, de centralização. Esvaziamento da singularidade ou um convite para que quem as veja as nomeie? Seria a loucura também um espaço para a imaginação, como, por exemplo, na relação comumente feita entre artistas e a loucura?

### **Figura 19**

*Diane Arbus, Untitled (49) (1970-71).*



Sobre a mudança acontecida em *Untitled*, Doon Arbus, filha de Diane Arbus, comenta: “sua presença [de Arbus], o centro invisível de suas imagens, aquilo que você não pode ver e não pode ignorar, está agora incluída na imagem, mas passa despercebida. O colaborador torna-se testemunha” (Arbus apud Kuramoto, p. 98). Doon Arbus nomeia as personagens, os *freaks*, de colaboradores, o que faz algum sentido se pensada a montagem da cena que Arbus prometia ao compor a foto. Já em *Untitled*, Arbus não consegue mais tal direção em suas fotos. Arbus então se torna presente nas fotos e, ao mesmo tempo, desaparece. Ela e os fotografados, ainda que presentes, passam despercebidos? Suas personagens se tornam testemunhas do quê?

Essas fotos feitas em hospitais psiquiátricos forçosamente reposicionam Arbus. Arbus sai do lugar de testemunha de suas personagens, e não coincidentemente legenda todas as fotos

como “sem título”, “sem nome”, “sem sujeito”, como se ela perdesse o ato de reconhecimento que é a nomeação.

O título *Untitled* compõe o esvaziamento da singularidade, juntamente com a ausência de legendas nas fotos – ausência de palavra. Nomear algo como “sem nome” é dizer da ausência de uma das primeiras formas de singularização dos sujeitos, já que os nomes são dados até mesmo antes do nascimento e se perpetuam como referências para dizer das pessoas de uma a uma. O contraponto às fotografias anteriores de Diane Arbus continua, pois ela dizia que os *freaks* eram verdadeiros aristocratas. Sendo aristocratas pessoas possuidoras de nomes e títulos, e considerando o contraste da mudança técnica na obra da fotógrafa entre os *freaks* e *Untitled*, às vezes suponho que os sujeitos *sem título* seriam os marginalizados em sua obra: os loucos vivendo a invisibilidade.

A intensa transformação acontecida de *freaks* para *Untitled* é curiosa. Essa diferença abre a questão para pensar as dimensões da abjeção, sociais e particulares. Isso ocorre porque é possível considerar a abjeção em sua dimensão histórica e social situada em cada sociedade e em cada sujeito. Por exemplo, cada pessoa pode se afetar de diferentes formas pelas fotografias e, nessa afetação, também perceber quais fotografias de Arbus lhes aparecem de forma mais abjeta. Dito de outra forma, a abjeção aparece no que é o “fora” da norma de cada um; as experiências particulares com as normas sociais variam, como também varia o que é a experiência com a abjeção.

Parece haver em *Untitled* um corte na obra de Arbus, assim como o corte de imagem que se dá no umbigo dos sonhos (Freud, 1900/2019). Sendo o umbigo dos sonhos um convite ao sonhador a falar sobre o sonho, uma convocação para saber mais do que em si mesmo se apresentou como enigma: seria *Untitled* também um convite à imaginação? Na obra de Arbus, esse esvaziamento na titulação poderia remeter tanto à não-identidade dos personagens fotografados – marginalização da loucura – como à abertura para novas nomeações por parte

da espectadora? A tentativa de demonstrar um quase esgotamento das identidades nessas fotografias não se dá pela ausência de imagem; é a mudança no estilo de Arbus que marca a ruína da singularização acompanhada da titulação *Untitled* em contraste com as legendas e o estilo adotado anteriormente. Tais reflexões me fazem retornar às legendas feitas por Arbus com seus *freaks* para pensar sobre o que foi dito diante das imagens produzidas. Nas páginas seguintes desdobrarei essas questões e experimentarei os efeitos das hipóteses através da minha experiência com as fotografias.

## 2.4 Infame

*Eles queriam saber a arte, inventavam a arte à imagem saturada do seu saber. Não queriam que seu saber fosse rasgado à imagem daquilo que, na imagem, rasga a própria imagem.*  
(Didi-Huberman, 2013, p. 212)

Eu me vejo aqui mais uma vez escrevendo sobre o *unheimlich* (Freud, 1919/2019), mais uma vez e tudo novo, ou quase tudo. Entre questões, reflexões, afetos e desafetos com a psicanálise, retorno a esse texto apaixonante. Meu primeiro ato antes da escrita é rever algumas fotos de Diane Arbus, me transportar para a experiência que *unheimlich* lança em seu “efeito Arbus”. Antes, na dissertação, fiz uso da tradução de *unheimlich* para “estranho”. Alguns anos depois e com a tradução feita por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares (Freud, 1919/2019), fiquei com “infamiliar”. Não poderia dizer mais do efeito Arbus do que esse nome, e no que há de infame, má fama e infamiliaridade nessas fotografias. Mas sempre há mais palavras, ainda mais quando a experiência não se esgota; por hora, nesse trecho, ficarei com infame infamiliar.

Eu pensava que qualquer paralisia ao escrever adviria de um trabalho de inibição feito pelo superego, mas não sabia bem desenvolver essa ideia. O infamiliar, incluído todo o seu fascínio, não deixa de conter em si, de condensar também a angústia, o medo, o terror e o horror sentidos, ainda que recalcados. Durante a escrita da dissertação, eu reconhecia alguns pontos

de familiaridade entre a minha posição e as personagens de Diane Arbus, mas eram questões tão íntimas que eu imaginava não caber em uma escrita científica produzida na Universidade. Mas, em algum momento, reconheci que haveria relevância a negação de uma suposta de neutralidade científica, através dos meus relatos de experiência diante das fotos, como forma de caminhar com a teoria psicanalítica.

Na dissertação, eu reconhecia a posição de violência que algumas das personagens de Arbus vivenciaram em sua época e vivenciariam mesmo atualmente, como machismo, homofobia e transfobias, mas fiz a escolha de não falar sobre isso por imaginar que dizer sobre esses horrores vendaria o encanto, o fascínio construído por Arbus ao colocar essas pessoas marginalizadas em casa, em famílias, entre os seus, com pertencimento. Hoje, olho para minha história e meu passado, e reconheço que, naquele momento, dizer sobre as violências dessas marginalizações não seria suportável para mim. Hoje posso te contar, leitora.

Nessa tese, conto teorias, conceitos e dizeres íntimos da minha vida, escritas a partir da experiência infamiliar com as fotografias de Diane Arbus, como farei a seguir. O que rasga nas imagens de Arbus também rasga meus saberes, também é o que me rasga e mostro algumas entranhas em movimento.

Leitora, essa parte é difícil. Releio o que escrevi a seguir e é no mínimo constrangedor. A vergonha da minha precariedade em uma voz infantil que não reconheço em mim, pelo menos não sempre, não hoje. É diferente aos seus olhos? O que te rasga? Quando te chamo, leitora, é o braço de uma poltrona que te estendo para me ver em preto e branco, talvez as cores do passado e da precariedade, as cores nuas.

## **Figura 20**

*Diane Arbus, Woman carrying a child in Central Park (1956)*



Há mais ou menos dez anos, me autorizei e me impus a difícil tarefa de “sair do armário” para a minha mãe. Nessa conversa em que me assumi lésbica, meu maior medo era escutar muita violência, já que antes, enquanto minha sexualidade era um não-dito que gritava alto aos ouvidos dela, eu já havia sido expulsa de casa. Nessa conversa, ela disse que já sabia, e sabia também que por isso havia sido importante eu ter morado em outra casa, já que a convivência era insuportável. Ela disse que durante esses três anos, entre a minha expulsão de casa e essa conversa, havia feito terapia, o que fez com que ela me aceitasse “30%”, pois ela ainda não conseguia me assumir fora de casa. Ela pediu perdão por não conseguir fazer mais. Só consegui chorar, e me silenciar.

Hoje, quando vejo a foto acima, tudo isso se condensa, principalmente o silêncio no corpo quase morto dessa criança. Vejo essa mulher e me lembro também da tristeza da minha mãe, sua decepção comigo, com ela mesma – a responsável por dar vida ao bebê que fui – e o não reconhecimento da minha vida, do meu corpo vivo que contém a minha sexualidade. Vejo também, nessas pessoas borradas ao fundo, a minha família extensa, que me privou de seu

convívio, e que também de forma não dita, não reivindicou a minha presença, sabendo em meias verdades sobre o que estava acontecendo. Minha família materna é composta por muitas pessoas evangélicas, ainda que minha mãe não seja, e esse fato foi fermento para a homofobia e exclusão que ainda vivencio, e ela também.

Nessa conversa, minha mãe também me disse que, ao tentar me entender, ela assistiu às entrevistas de Laerte, uma artista, cartunista que se nomeia como mulher trans. Eu ri surpresa e perguntei o porquê. Eu não entendia como a experiência de Laerte poderia se aproximar da minha. Minha mãe disse que Laerte também não tinha feito uma escolha normal.

Digo tudo isso, com lágrimas nas letras e, ao mesmo tempo, compreendendo que se não for assim, essas letras não tomarão curso, ficarão retidas em mim e fora do papel, na mudez, deixando em branco esse percurso da minha vida. Infelizmente, parto do princípio de que minha experiência não é única, que se repete com diferenças no enredo em inúmeras casas. Infelizmente, a homofobia não é exclusiva a minha vida.

Eu já era militante dos direitos LGBTQIA+, mas foi minha mãe quem me ensinou porque eu fazia parte desta sigla. E assim trago essa fotografia de Arbus a seguir, que compõe essa cena da minha vida. Quando minha mãe disse de Laerte, me vi como essa personagem de Arbus, retratada na foto a seguir. Eu a vejo como uma mulher trans, em uma pose composta por um olhar que pergunta: o que você está olhando? É um misto de tristeza, defesa e ataque nesse olhar, que foi o meu também. Sua lingerie e sua sensualidade provocativa tão centralizada na foto e em suas pernas cruzadas me fazem lembrar como me senti, sem entender, o quanto exercer a minha sexualidade se fez algo tão imenso aos olhos da minha mãe, a ponto de ela me desconhecer totalmente.

## **Figura 21**

*Diane Arbus, Seated man in a bra and stockings, 1967.*



Eu me via de forma tão comum e banal, e de repente eu estava ao lado de Laerte. Aí se apresentam também a minha transfobia com relação à Laerte. Minha mãe me pôs ao seu lado pelo julgo da anormalidade. Os quilômetros que eu supunha me distanciarem de Laerte, ou das travestis que eu via desde a infância, se tornaram centímetros. Naquele instante senti profunda tristeza, porque minha mãe carregava para mim o mito de ser quem me conhecia e, além de não me conhecer, ela mais que me estranhava, ela me colocava à quilômetros de distância dela, já que ela era a normal, e instaurava entre ela e eu/Laerte uma incrível distância em seu movimento de exotização, já que nem através das palavras de Laerte foi possível me compreender. Eu era posta no grupo dos anormais, dos incompreensíveis.

**Figura 22**

*Diane Arbus, Jim Warrens Famous Monsters Fan Club (1964)*



Entendi o que antes eu apenas escutava, mas não era sabido em minha carne. A sigla LGBTQIA+ é uma sigla por reunir pessoas que sofrem de exclusões aproximadas em seu olhar alheio de anormalidade. O orgulho LGBTQIA+ é uma contrarresposta à vergonha imputada

pela violência direcionada às dissidências sexuais e de gênero. Enquanto isso, eu pensava: só sou lésbica, não vivo nenhuma transformação em minha identidade corporal. Eu não sabia que habitar meu próprio corpo, na verdade, é constante transformação, e que eu precisaria, urgentemente, desconstruir inúmeras vergonhas cristalizadas para descobrir o que é sentir o movimento. Eu perdi minha casa, mas encontrei minha turma.

Essa é uma das formas de brincar com as imagens, se mostrando no que elas rasgam em nós. Vidente, me conte sua estória?

### 3 A margem por expulsão

#### *Lanterna vermelha*

Eu era encantada por luzes vermelhas. Um dia, adolescente, minha mãe me deu uma lanterna vermelha chinesa belíssima para eu colocar ao lado da cama. Fui dormir, acendi a luz vermelha.

Eu tinha por volta de oito anos, morava no nono andar e vivia com a minha família uma própria tragédia familiar, uma possível iminência de morte que nos assombrava. A possível iminência de morte de uma parte de nós, de alguém – quase eu mesma – que compõe o nome *família*. A iminência da morte, à espreita, nos assombrava de forma terrível e eu, aos oito anos, às vezes não conseguia dormir. Por isso, de madrugada, ia para a sacada da sala olhar o movimento lá fora. Morávamos em frente a uma avenida movimentada em um bairro imenso que era fronteira entre a classe média e a periferia. De madrugada eu as via na avenida – via as árvores, via os cachorros, escutava os gritos dos gatos, via os carros que paravam a buscar, a deixar – aquelas mulheres.

Em mais um dia de insônia, estava vendo uma delas perto da avenida. Caminhava, parava, caminhava, parava. Um carro parou. Atirou. Ela despencou no chão. Meu susto não me deixava acreditar no que eu tinha visto. O carro acelerou e eu procurava alguém em volta na rua, que se horrorizasse, confirmando o que eu havia visto. Nada em volta acontecia. Os carros pela avenida iam e vinham. Nada havia acontecido. Fui chamar, acordar meus pais contando o que eu tinha visto. Bêbados de sono, eles disseram que devia ter sido pesadelo, que eu estava enganada, nada havia acontecido, e que eu fosse dormir. Voltei para a sacada e pelo choque, pela distância, não sabia mais se a via ou não. Se via seu corpo no chão. Nada em volta acontecia. Ninguém em volta, e essa ausência de gente parecia negar o que eu havia visto.

No outro dia, saindo para a escola com o meu pai, o porteiro disse: “O senhor viu? Mataram mais um traveco”. Olhei para o meu pai, meus olhos arregalados de terror que

confirmavam o que eu haviam visto. Eu revia através dos meus olhos a confirmação. Entrei no carro tremendo, chorando, e meu pai só disse: reza por ele, minha filha. Horrorizada, tive um lampejo ao reconhecer que a iminência de morte daqui, de uma quase eu mesma, não se comparava à real morte dali, daquela na rua, a mesma rua, a poucos metros de intransponível distância, da janela de minha casa.

eu

mesma

casa

viva

ela

outra

rua

morta

Eu sabia onde era a casa em que elas moravam. Oito quarteirões que mais pareciam milhares de quilômetros daqui, ao lado da locadora de filmes, meu lugar favorito nas férias, e onde minhas amigas e eu mais frequentávamos. O caminho para a locadora passava por aquela não-mesma imensa avenida. Eu ficava admirando a luz vermelha que ficava sempre acesa na porta daquela casa e apenas sabia que elas moravam ali. Poucos dias depois de sua morte, fui à locadora e a porta da casa estava entreaberta. A garagem vazia, o asfalto quente – o sol do cerrado a queimar todas nós – algumas plantas e o varal com roupas e lençóis branquíssimos estendidos. Não vi ninguém, só os lençóis branquíssimos e eu a imaginar: *ao menos alguém lá dentro a chorar por ela.*

### 3.1 Fotógrafa das margens

*ela me disse, especialmente  
que o Artista não é quem explode por dentro, isso pode  
acontecer com toda e qualquer pessoa;  
só é Artista quem  
Entrega  
a explosão  
aos pés do público  
com ritmo, poesia, beleza  
ainda que ele esteja dançando um crime.  
(Aline Bei, “Pequena coreografia do adeus”)*

#### Figura 23

*Diane Arbus, Seated man in a bra and stockings, N.Y.C., 1967.*



Uma das coisas mais lindas que passei a apreciar com Arbus: as margens. As margens em suas bordas litoralizadas no contorno das fotos que parecem uma borra, um tecido rasgado com os extremos a desfiar, sem costura que impeça a dispersão, o desfazimento. Para mim, essas margens também são metáforas dos mundos que se misturam entre as *freaks* e eu, em que a ficção que elas performam se costuram com o que ficcionalizo.

Kuramoto (2006, p. 20) conta que, na obra de Arbus,

[...] não é somente a pose que é assumida como artifício. A própria técnica fotográfica é denunciada quando Arbus começa, em 1965, a imprimir seus negativos sem o uso do marginador, deixando uma espessa e grosseira borda preta enquadrando a imagem, como se sabotasse o pretenso ilusionismo da imagem fotográfica.

Lembre-se, vidente, nada em Arbus é desleixo; há o desleixo desejado, encenado. Deslize o seu olhar acompanhando a foto acima dos pés ao teto, e veremos o desalinhamento acontecer, em um grande contraste com o alinhamento da personagem fotografada em sua elegante perna cruzada e scarpin preto brilhoso. O flash estourado reluzindo o cômodo todo, principalmente os sapatos, a meia e a coxa, os olhos e a superfície acima da lareira. O abdômen relaxado. As pernas e braços em pose. A mão direita como garras firmadas na poltrona, o ombro esquerdo descontraído. A boca relaxada, os olhos sustentando um intenso e ambíguo olhar: recusa ou sedução? A minha aposta em Arbus é pela ambivalência: recusa e sedução, agressividade e erotismo, relaxamento e intensidade. No centro, aceso o fogo da lareira reluzente, mais um pedaço de cadeira como convite a entrarmos na experiência de ficção.

*Ressentimento*

Solidão é lava que cobre tudo

Desamparo queima páginas

Lava letra

Mãos em cinzas

Cabeça em tilintar das chamas

Coração resignado e mudo

Quantas desilusões

Minha hipótese central neste momento é que Arbus fez um rasgo entre o mundo normatizado e o mundo marginalizado/dissidente, convidando as *freaks* a entrarem no enquadramento e se encontrarem com as *freaks* que há em nós. Ela também fez o movimento oposto: tirou da pose de normalidade suas personagens que assim se acreditavam, e que socialmente eram creditadas no lugar da norma, estranhando-as. Esse segundo movimento teria em nós o efeito de questionar em quais normas, em quais moralidades nos enquadrados, entranhando essas normatizações também em nós. Como um tecido rasgado que se dilacera, suas bordas não são lineares e às vezes se borram de tal forma que parecem litoral; é quando marginalidade, anormalidade e normalidade (ou normatividade) se borram. Agora, é possível vê-la também do lugar da rasgadura, e o quanto o que vejo rasgado nas fotografias se encontra com o que é cisão em mim. Há a identificação entre as imagens rasgadas: as minhas próprias imagens do mundo e de mim se identificam com as imagens rasgadas das fotografias de Arbus.

Através das ambiguidades apresentadas em imagens, as fotografias de Arbus produzem disrupções. Ela apresenta a norma e as brechas por onde essas normas sociais se fraturam. As fotos mostram o limite existente entre os discursos hegemônicos/normatizadores e o que está fora deles; faz a fronteira da moralidade se alargar para olharmos para ela. No enquadramento

social hegemônico, essas pessoas – travestis, *drag queens*, *sapatonas*, pessoas com deficiência, pessoas negras – são expulsas, abjetadas da inteligibilidade que se constrói a partir de normativas cisheterossexuais, patriarcais e brancas. Também haveria um segundo movimento feito pela fotógrafa com as pessoas normalizadas: Arbus traz próximo da margem do enquadramento o que é normatizado – fazendo o dito normal estar desconcertado e desconcertante. É como se ela fotografasse a margem, o limiar. Arbus fotografa suas personagens socialmente marginalizadas em casa. O abjeto se torna habitado; a norma se torna estranha.

Arbus brinca, ironiza com a norma. Ela desloca o *freak* – nomeação dada pela própria fotógrafa a suas personagens – a um lugar de protagonismo, capturando-o em uma nova cena, em contraponto com as cenas marginalizadas, onde essas personagens são majoritariamente encontradas dentro da sociedade e da cultura. Nessa nova cena proposta por sua obra, encontramos os *freaks* em sua normalidade, em suas intimidades, seus cotidianos.

A partir dos novos enquadramentos feitos por Arbus, antigas normativas se rompem dando inteligibilidade ao que antes estava fora da inteligibilidade do ser para além da norma que busca instituir o que é o ser. “Conforme os enquadramentos rompem consigo mesmos para poderem se estabelecer, surgem outras possibilidades de apreensão” (Butler, 2015a, p. 28). Aqui tomo a obra de Diane Arbus como uma arma lançada contra as normatizações.

A ideia de projétil me é útil, pois me faz pensar nas possibilidades abertas e imprevisíveis que sua obra provoca. Superficialmente, a obra de Arbus poderia ser tomada, como foi por alguns críticos, como uma mera exotização das personagens retratadas nas fotografias. Contudo, analisando com maior profundidade – e a partir da afetação com as fotografias – vemos que ela abre rasgos para pensar o social, a cultura, a ficcionalização, as normatizações, violências, e, principalmente, o abjeto e o infamiliar.

O enquadramento dá familiaridade ao que antes estava fora da cena. Dentro da cena, ou seja, do enquadramento, sou interpelada pela foto e pelas *freaks*, o que me tensiona a reconhecer o que me é apresentado. As personagens passam de seres abjetados na realidade social hegemônica (da época e atual), para personagens infamiliars neste novo enquadramento produzido por Arbus. O que me convoca a não só me relacionar com elas através das fotografias, mas também a elas me afetarem no que há de norma, moralidade e avivando a *freak* em mim.

Com os *freaks*, Arbus racha com a binaridade cisheteronormativa e outras normas, colocando-as em cena. Não é uma coisa ou outra: é uma coisa e outra, colocando em cena esse “e” que é abjetado socialmente, seja na diferença sexual, seja na diferença de classe, de raça, entre outras cisões.

Não há desafio que o reconhecimento proponha à forma do humano que tenha servido tradicionalmente como norma para a condição de ser reconhecido, uma vez que a pessoa é essa própria norma. Trata-se, contudo, de saber como essas normas operam para tornar certos sujeitos pessoas “reconhecíveis” e tornar outros decididamente mais difíceis de reconhecer. O problema não é apenas saber como incluir mais pessoas nas normas existentes, mas sim considerar como as normas existentes atribuem reconhecimento de forma diferenciada. Que novas normas são possíveis e como são forjadas? O que poderia ser feito para produzir um conjunto de condições mais igualitário da condição de ser reconhecido? Em outras palavras, o que poderia ser feito para mudar os próprios termos da condição de ser reconhecido a fim de produzir resultados mais radicalmente democráticos? (Butler, 2004/2015, p. 20, grifos meus).

Dentre tantas formas possíveis de forjarmos novas normas menos violentas em suas opressões, umas das mais importantes é a arte. Especialmente nessa escrita, a arte como imagem que enfrenta o rochedo das inteligibilidades nos escancarando outras formas de vida, trazendo

ficções imagéticas que nos convocam a melhores mundos. Importante dizer que não entendo ficção como oposição à realidade, mas sim como criação acontecida entre Arbus e as *freaks*. Trata-se de produzir imagens de uma construção de realidade na qual signos que poderiam ser ambivalentes se tornam ambíguos para entrarem no mundo da percepção, apostando no reconhecimento, nem que, para que essa aposta se realize, outras criações políticas, íntimas, sociais, particulares sejam demandadas. A imaginação que a arte nos oferece pode ser uma bela ferramenta nas explosões, ruínas e construções a serem feitas.

### **3.2 Abjeção para Butler**

Em seu texto *Abjeto em disputa: dissidências ou não entre Bataille, Kristeva e Butler*, Santos (2013) escreve sobre a emergência deste conceito que tem presença importante na obra dessas autoras. O autor afirma que a abjeção tem se tornado um paradigma contemporâneo presente nas últimas décadas nas discussões filosóficas e políticas, revelando “um direcionamento aos aspectos mais sombrios das experiências subjetivas; uma atenção especial às existências marginais e às formas transgressoras” (Santos, 2013, p. 61).

A noção de abjeção tem se tornado um conceito balizador para pensar as existências marginais, dissidentes em sua relação com normativas sociais hegemônicas, especialmente ao percebermos as violências com que algumas pessoas não são reconhecidas em sua humanidade. Algumas marginalizações e expulsões violentas com as quais essas pessoas são tratadas vêm sendo pensadas em termos da abjeção, haja vista que somente a partir do entendimento de que se tratam de seres expropriados de seu reconhecimento enquanto sujeitos é que podemos assimilar a lógica de tamanha violência. Com isso, percorrerei brevemente a noção de abjeção em Butler para utilizá-la como balizador mais à frente, ao tensioná-la com o conceito de infamiliar.

Butler se apropria da noção de abjeto de Julia Kristeva (1982) para que, nessa formulação performativa, sejam evocadas as existências impossíveis de serem reconhecidas como sujeitas. Sem aceitação e inteligibilidade social, o abjeto para Butler é o corpo que está [...] nas regiões sombrias da ontologia. Eu me enfureço com as reivindicações ontológicas de que códigos de legitimidade constroem nossos corpos no mundo; então eu tento, quando posso, usar minha imaginação em oposição a essa ideia. Portanto, não é um diagnóstico, e não apenas uma estratégia, e muito menos uma história, mas um outro tipo de trabalho que acontece no nível de um imaginário filosófico, que é organizado pelos códigos de legitimidade, mas que também emerge do interior desses códigos como a possibilidade interna de seu próprio dismantelamento (Butler, 1998/2002, p. 157, grifos meus).

Enquanto Arbus nos oferece a imaginação através das fotografias, Butler oferta a imaginação filosófica. Butler (1998/2002), estrategicamente, não exemplifica a abjeção, já que categorizar sujeitos como abjetos é uma tipologia muito utilizada para posicionar os corpos abjetos no discurso patologizante da psiquiatria. Com isso, além de não restringir o abjeto às dissidências da cisheteronormatividade ou a qualquer outro enquadramento prévio, Butler (1998/2002) diz dos “corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante” (p.161). A abjeção não é um *a priori* de nenhum sujeito; é uma posição circunscrita pela expulsão violenta com a qual esse sujeito foi tratado socialmente, o que se refere a uma historicidade para que tal violência tenha tido alguma legitimidade social para acontecer.

O abjeto habita o discurso de fora dele; ele não possui sua materialidade de existência. Os corpos abjetos não têm peso nem importância, e muito menos são reconhecidos em sua especificidade ou singularidade. O fato de o abjeto não poder ser exemplificado se justifica pela normatividade produzida a cada vez que algo é afirmado como um exemplo: o abjeto como a

ocupação de um lugar vazio serve exatamente para dizer desse esvaziamento e inexistência discursiva e material. A abjeção é um processo discursivo e os discursos habitam esses corpos não pranteáveis. A função da abjeção é ser um “fora” que, por meio de uma força centrípeta, conforma o que é o ser, o sujeito. Do lugar de exclusão da norma, a abjeção delimita a norma que determina o que é ser, vida e morte.

O abjeto para Butler é afirmado como fora da operação binária, o que implica em desdobramentos importantes:

Eu acho que a abjeção tenta sinalizar o que permanece fora dessas oposições binárias, a ponto mesmo de possibilitar esses binarismos. Quem é considerada uma mulher imprópria? Quem passa a ser denominada imprópria no texto que a historiadora estuda? Que tipos de atos são classificados ou designados ou nomeados? E quais são tão inomináveis e inclassificáveis que se tornam impróprios à impropriedade, ficando fora do impróprio? Refiro-me a atos que constituem um domínio daquilo que não pode ser dito e que condiciona a distinção entre impróprio e próprio. Ainda não somos capazes de considerar aqueles atos e práticas e modos de vida que foram brutalmente excluídos desse mesmíssimo binário próprio e impróprio. Eles não são a pré-história benigna desse binarismo, mas sim seu violento e inominável avesso (Butler, 1998/2002, p. 165).

Inominável avesso é o abjeto. Em Butler, o abjeto é expulso, produz e é discurso, mas fora da norma, já que sua expulsão se dá através da violência. Seria possível supor mesmo que essa sustentação que o abjeto proporciona é tanto da ordem dos discursos que encarnam corpos, quanto de ordem epistemológica. Epistemologicamente, o abjeto marcaria os limites fazendo borda, sendo que o que a extrapola estaria a cargo do abjeto, que exerce seu limite de horror também sofrendo uma expulsão centrífuga das forças normativas discursivas, científicas, acadêmicas e artísticas.

Com Butler (1998/2002), o abjeto seria ausência, ou melhor, *presença em negativo* na relação de reconhecimento, e, do lado de fora, enlaçando a lógica de opressão por ser o negativo das normativas. As opressões que sustentam a lógica da abjeção dariam a estrutura de exclusão para compor a violência que lhe é intrinsecamente sofrida. A violência constrói o que fica à margem dessa lógica, a abjeção. Assim, o que está fora tampouco encarna discursos de inteligibilidade humana e a linguagem entra em pane, em colapso. E, nessa “falta de ‘texto’, o nojo e a violência se instauram” (Bento, 2017, p. 50).

Em “Vida precária, vida passível de luto”, Butler (2004/2015) parte da condição de que, para alguém ser reconhecido como ser, precisa ao menos habitar na percepção de quem o reconhece. Habitar a percepção, ou seja, ser apreendido na percepção, no entanto, não é suficiente para que exista ali o reconhecimento do outro, ainda que seja uma condição: a apreensão ainda não é reconhecimento. Para Butler (2004/2015), reconhecer é “proteger contra a violação e a violência” (p. 16).

Se o reconhecimento é um ato, ou uma prática, empreendido por, pelo menos dois sujeitos, e que, como sugeriria a perspectiva hegeliana, constitui uma ação recíproca, então a condição de ser reconhecido descreve essas condições gerais com base nas quais o reconhecimento pode acontecer, e efetivamente acontece. [...] uma vida tem que ser inteligível *como uma vida*, tem de se conformar a certas concepções do que é vida, a fim de se tornar reconhecível. Assim, da mesma forma que as normas da condição de ser reconhecido preparam o caminho para o reconhecimento, os esquemas de inteligibilidade condicionam e produzem normas (Butler, 2004/2015, p. 20-21).

Uma vida precisa ser inteligível como uma vida, a fim de se tornar reconhecível; vida e morte se relacionam com determinados enquadramentos para serem reconhecidas. É preciso que o ser habite em algum enquadramento de vida para que ele seja apreendido na percepção, e, depois, seja reconhecido: há lugar, esse outro é habitável em algum lugar no mundo ao supô-

lo como sujeito. Para Butler (2004/2015), é o enquadramento que permite que se ocupe o lugar de ser.

‘Enquadrar o enquadramento’ [...] questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas (Butler, 2004/2015, p. 24).

“‘Apreender’ é menos preciso, já que pode implicar marcar, registrar ou reconhecer sem pleno conhecimento” (Butler, 2004/2015, p. 18). Ao falar em abjeção, o abjetado ocupa um lugar sem-registro, está fora do enquadramento, é somente apreendido: antes de dizer *não lugar*, a abjeção seria *sem lugar*, sem inteligibilidade, sem reconhecimento, sem identificação, fora da percepção.

### *Escrever é me ver de frente*

Eu tenho a péssima mania de: quando algo é muito importante para mim, tento guardar muito bem para não perder. Guardo tão bem que perco de vista e ele some para sempre, ou por muitos momentos. Durante esses quatro anos e meio de escrita, o objeto da vez foi uma pequena caderneta de escrita de ideias em pequenos tópicos ou pequenos lembretes de sonho. Sua capa é o desenho de um espelho emoldurado, e o espelho é feito de um papel prateado reluzente que lembra o brilho do espelho, mas se o coloco diante de mim não há o meu reflexo, há um brilho embaçado irrefletido. A pequena sempre sumia e me deixava em desespero. Em uma dessas ela foi se esconder dentro do livro *Infamiliar*, me denunciando a ironia. Mais irônico que isso é que sempre fico na expectativa de que nela estará registrada aquela coisa muitíssimo importante que eu preciso lembrar, por exemplo: *o pesadelo em que me olho de frente*. Mas depois da

agonia do sumiço, de encontrá-la, eu pego ansiosa a pequena e encontro escrito em duas linhas *lembrar de escrever sobre o pesadelo em que me olho de frente*. Nesse labirinto em que me procuro, me acho e me encontro precariamente, a pequena só me leva a *lembrar de escrever*.

### 3.3 Quando Arbus capturou Butler

Os desdobramentos que Butler tirou da abjeção têm grande relevância na minha escrita. Há realmente algo de muito estranho e curioso que acontece durante as pesquisas: escolher um objeto de obsessão e os materiais buscados irem se tornando uma narrativa que depois parece um encadeamento de uma ideia depois da outra, um conceito que se amarra no outro, mas isso tudo me parece uma ficção de muita fé. O arquivo no meu computador em que escrevo esse ensaio sem fim se chama “partes do esqueleto”, e os restos que não sei se usarei mais se chamam “baú bagunçado”. A parte que escrevi sobre a “figura” em Butler estava no baú há alguns anos, e achei que não a usaria. Um dia, na época em que eu fazia uma mentoria sobre leitura de imagens com a Anelise Valls – no próximo capítulo vou te contar dessa experiência – recebo um e-mail encaminhado da Ane, o e-mail original era da sua orientadora, intitulado “assunto: Arbus”. Ele dizia mais ou menos o seguinte: diga para sua aluna dar uma olhada nesse texto (*Diane Arbus: Surface Tension*), parece ser legal, ainda mais porque Butler critica o clássico da Sontag. Foi assim que cheguei no texto da Butler que me arrancou da encruzilhada de não saber com qual autoria eu me firmaria com o conceito de abjeção. Agora vai parecer que faz muito sentido Arbus – *freak* – Butler – abjeção – figura, mas eram ossos de um esqueleto. Vamos ver se esse corpo dança aos seus olhos, vidente.

Judith Butler, em fevereiro de 2004<sup>19</sup>, escreveu o artigo intitulado “Diane Arbus: Surface Tension”<sup>20</sup> para a revista ArtForum, em que conta sobre a sua experiência com a obra da fotógrafa na exposição “Revelations”, em São Francisco, no MoMa – na época, a maior retrospectiva itinerante de Arbus quanto à quantidade de material fornecido pela família de Arbus.

Apesar do sucesso de bilheteria que foi a exposição de Arbus em 1972, feita logo após sua morte, Butler conta que esta exposição de 2004<sup>21</sup> não lotou o museu. Isso se deu em contraste com a exposição de Marc Chagall recebida anteriormente no MoMa, que tinha filas de dobrar quarteirões para seu acesso. Butler comenta acidamente o fato de Chagall ser um artista com obra de cores vivas e objetos voadores com forte vínculo religioso, o que para ela denuncia a resistência do apetite visual da época em que visitou *Revelations*. Ela segue com a prosa: ao convidar seus amigos para acompanhá-la na exposição de Arbus, todos recusaram o convite com a justificativa de que não iriam compactuar com imagens deprimentes e repugnantes que objetificavam e invadiam sua comunidade, exotização essa endossada pela fascinação da fotógrafa pelos *freaks*. Butler diz até concordar em partes com as críticas, no entanto, ela aposta que algo mais acontece nessas fotografias que é ofuscado pelas moralizações, e vai ao encontro de Diane Arbus.

Para Butler (2004), as proibições que as normas burguesas produziram e que garantiram a censura de determinadas *surfaces* – proibições essas que a obra de Arbus se opõe – continuam

---

<sup>19</sup> Nesse mesmo ano, Butler publicou o artigo “Vida precária, vida passível de luto”, que se tornou o texto de introdução do livro “Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?”, publicado em 2009, e que discorre sobre temas como o olhar, a fotografia, as guerras, a precariedade, entre outros. Também foi em 2004 que Butler publicou o livro agora traduzido como “Desfazendo gênero” (2004/2022).

<sup>20</sup> Cf. <https://www.artforum.com/print/200402/diane-arbus-surface-tension-6197>

<sup>21</sup> Já a exposição *Cataclysm: The 1972 Diane Arbus Retrospective Revisited* que aconteceu recentemente, em setembro e outubro de 2022, na David Zwirner Gallery, em parceria com a Fraenkell, de San Francisco, exibiu em Manhattan a mesma lista de 113 obras da exposição original no MoMa em Nova York, e voltou a dar voltas no quarteirão. Arbus continua sendo a artista com a exposição individual mais visitada no MoMa, sendo insuperável a marca do ano de 1972. Ainda hoje, seu grande público continua se dividindo em *lovers e haters*: <https://www.artequaeacontece.com.br/cataclysm-the-1972-diane-arbus-retrospective-revisited-remonta-exposicao-iconica-apos-50-anos/> Acesso em 26 nov. 22.

atuando. A teórica enfatiza a crítica à espetacularização, objetificação e consumo visual de corpos estigmatizados, e conduz sua experiência com a obra de Arbus em outra direção. Ela confirma seu desconforto com as fotos a partir de uma luta percebida na solicitação das imagens em se mostrarem naquilo que não deve ser visto, como se nada tivesse mudado desde a década de 1960.

Butler (2004) insiste na presença da proibição – *prohibition*, palavra muito repetida em seu ensaio – na visualização das fotos, fotos essas que “nenhuma boa garota judia deveria tirar”, intensificando o que há de proibitivo. Para Butler (2004), o grau de proibição estaria na retratação de várias “figuras de sombra” sendo “iluminadas” e na solicitação dos *freaks* de serem vistos em sua plasticidade, felicidade e exuberância, junto das perguntas inevitáveis que surgem ao ver as fotos: como Arbus montou essa cena, esse olhar, “essa postura, esse prazer, essa dor”?

É possível ver a força restritiva da proibição quando Arbus fotografa – essa é a percepção de Butler (2004). Arbus não recua diante do horror moral, elogia Butler, ao falar das fotografias de anões, pessoas com alguma síndrome, e daquelas que usam brilho, esmalte e batom para beijar a câmera em retratos em *close up*: “*For Arbus, there is already something ghastly and otherworldly in this medium that determines what flesh will mean, but there is no recoil in moral horror*” (Butler, 2004). Em tradução livre: “Para Arbus, já existe algo horrível e de outro mundo neste meio que determina o que a carne irá significar, mas não há recuo no horror moral”.

Se Hollywood transforma a carne em superfície plástica e brilhosa, formidável e impermeável, e se isso é objetificação, Butler (2004) afirma que não é com esse tipo de superfície que Arbus trabalha na transformação da carne. Arbus trabalha com e contra a superfície. As figuras de Arbus permanecem teimosamente na superfície, o que Butler interpreta como uma resistência à captura por parte das *freaks*, e uma recusa à invasão por parte da

câmera/fotógrafa. A afirmação da dignidade das figuras adviria dessa dupla recusa de invasão sustentando essa tensão na superfície. Mas eu me pergunto e te pergunto, vidente: o que mantém a tensão, se parece que as figuras e Arbus preservam duplamente a não invasão nessa recusa? A superfície fotográfica seria por si mesma uma invasão? Não se esqueça dessa questão.

A afirmação da dignidade por meio da insistência na superfície (Butler, 2004). Ela ainda nos oferece belos exemplos da sua interpretação: olhos fechados e olhos que atravessam, olham além da câmera. Não vou esconder minha alegria em Butler ser admiradora de Arbus.

### **Figura 24**

*Diane Arbus, Transvestite with a torn stocking, N.Y.C., 1966.*



*“The camera seems oddly rebuffed at these moments, and the figures present an obdurate surface, one that cannot be entered or known”* (Butler, 2004). Em tradução livre: “A câmera parece estranhamente rejeitada nesses momentos, e as figuras apresentam uma superfície obstinada, que não pode ser penetrada ou conhecida”, seja por um olhar de desconfiança, ou tristeza, ou uma mistura de medo e desdém. Para Butler (2004), Arbus não mostra aberrações, ou artistas, e sim a obstinação de corpos selados, protegidos, delimitados, separados. A expressão do triunfo da recusa diante da câmera seria justamente a evitação do contato, da invasão; justamente essa recusa seria a expressão de vida nos olhos das figuras.

### **Figura 25**

*Diane Arbus, A flower girl at a wedding, Conn., 1964.*



Arbus tenta romper com uma superfície que não cede, e dramatiza essa impermeabilidade; mesmo entrando em lugares em que a câmera antes dela não era admitida, sua presença atesta a rejeição e recusa feitas pelas figuras fotografadas. Seus corpos estão disponíveis para a visualização, não para a posse; poderiam estar nus e o mais próximo possível da artista, em *close up*, mas não estariam abertos, disponíveis ao toque, nem de Arbus, nem de seus espectadores (Butler, 2004).

### Figura 26

*Diane Arbus, Two female impersonators backstage, N.Y.C. 1962.*



A recusa estaria entre figura e Arbus. Para Butler (2004), nas fotos em que há mais de uma pessoa presente, ficaria explícito que a recusa está entre as figuras e Arbus, pois entre as figuras haveria pele, prazer no toque, movimento, corpo, não estando sozinhas. As cenas homoeróticas abririam algum conforto no prazer realizado, tirando as figuras de uma posição escultural e sintética; deixariam de ser impermeáveis para se tornarem entre elas figuras da cena enredadas pelo toque e movimento.

Para Butler (2004), especialmente em *Untitled* (Arbus, 1970-71), haveria nos pacientes psiquiátricos e pessoas com síndrome de Down a realização do prazer dos corpos. Assim, ela descredita mais fortemente as críticas que Arbus recebeu (e ainda recebe) por exotizar, objetificar ou tornar utópicos os sofrimentos dessas pessoas institucionalizadas. Para Butler (2004), errado seria manter o estigma de que distúrbios psicológicos reduziriam as pessoas ao sofrimento. As fotos de Arbus concederiam dignidade ao mostrar suas performances corporais.

Apesar de seu relato apaixonado, Butler (2004) diz haver razões para ser cética quanto aos esforços feitos de extirpar alguma negatividade na obra de Arbus. Para ela, a obra de Arbus é valiosa ao expor como às vezes o corpo se resolve em sua impermeabilidade, sua superfície e sua solidão. Para Butler (2004), Arbus poderia se defender contra as acusações de invasão e captura de suas personagens por ter se mantido na superfície e ter aceitado a recusa da interioridade. “A performer, a freak, o casal burguês em sua estase, o arco e a bolsa em sua finalidade, todos emergem no cenário de um mundo perdido de toque e movimento, que, no entanto, surpreendentemente, continua a aparecer” (Butler, 2004, p. 7, tradução livre).

**Figura 27**

*Diane Arbus, Susan Sontag alone on a bed. N.Y.C., 1965*



Ironicamente, apesar de promover as mais ácidas críticas à fotógrafa, uma das margens mais lindas de Arbus está justamente na foto que ela faz de Sontag: na margem direita vemos a porta escancarada, aberta a ponto de a única presença da porta ser a ponta da maçaneta. Na margem esquerda, há um pedaço do portal para reafirmar: a porta está aberta. Há uma outra abertura que aparece repetidamente nas fotos de Arbus: as camas mostrando seu espaço, umas mais abertas em disponibilidade, outras não. A cena está feita a me fazer pensar que essa cama é de Sontag, dada a forma que está sentada com um pé sobre a cama, ainda que um pé apoiado no chão. Alguns cigarros foram fumados – o que nos indica a passagem do tempo. O cigarro na mão esquerda está a queimar, enquanto a outra mão a segura, como se a detivesse contra um

movimento mais espontâneo, ou como se fosse um apoio, um braço de poltrona. A forma corporal parece ambígua em conter algum relaxamento, e, ao mesmo tempo, um corpo ereto, numa pose torta que ainda é pose. Talvez seja uma pose que não fazemos quando estamos sozinhas, mas também não é uma pose formal. Os jornais poderiam ser tanto de Arbus quanto de Sontag. Essa hipótese aparece porque estou imaginando que essa poderia ser a casa de Arbus, então? Bom, Sontag era uma crítica de arte, não pareceria estranho ela visitar a artista. Mas sentada assim na casa de Arbus, mais íntima ainda... Não consigo não ver alguma sedução, algum erotismo em Sontag. Das fotos que já vi de Sontag, essa é a mais linda. Como não ver a ambiguidade nessas imagens, Sontag e Butler? Concordo que exista alguma resistência, algum fechamento, até mesmo alguma agressividade, mas não veja impermeabilidade. Vejo jogo, tensão entre recusa e erotismo, a abertura das margens e o enquadramento das fotos. Não é porque a imagem é uma foto que o que vejo é superfície. Vejo corpo com pele que tensiona a carne e o olhar, a explosão de ambiguidades que essa pele-papel contém ao nos entregar e fazer a imagem explodir continuando as aberturas em mim.

*Procuro a estrutura quando estou desmoronando*

*Não percebo que não precisava ser tão enquadrada*

*O medo do desmoronamento é tamanho, proporcional à rigidez*

*Quando volto a ensaiar breves passos de dança – o que já é dançar*

*Sinto a estrutura que me amparou a me esmagar e já não sei mais o que veio primeiro*

*Estrutura*

*Desmoronamento*

*Medo*

*queda*

Em seu ensaio sobre a obra de Arbus, Butler (2004) não fez muito uso da palavra *freak*, nomeação dada por Arbus às pessoas que fotografava. Butler usa a palavra figura naquela escrita, assim como no artigo “Vida precária, vida passível de luto” (2004/2015), em que ela trabalha a condição das fotografias produzidas em meio a guerras. A problemática que perpassa o livro “Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?” é pensar “quais condições podem tornar a violência menos possível, as vidas mais equitativamente passíveis de luto e, conseqüentemente, mais vivíveis” (Butler, 2004/2015, p. 11).

Para que uma vida seja reconhecida como vida, não basta o acontecimento de seu nascimento – efeito disso são tantas mortes não enlutadas, não reconhecidas a ponto de evocarem seus lutos – sendo necessário que, para serem reconhecidas e choradas, essas vidas se enquadrem nas normativas que a reconheçam como vida. Há restos de vida, que estão fora dos enquadramentos, das normativas do que seria uma vida vivível para cada sociedade. Esses restos perturbam as normas, são os duplos da vida que a assombram e revelam seu fracasso:

[...] Se uma vida é produzida de acordo com as normas pelas quais uma vida é reconhecida, isso não significa nem que tudo que concerne uma vida seja produzido de acordo com essas normas nem que devamos rejeitar a ideia de que há um resto de ‘vida’ – suspenso e espectral – que ilustra e perturba cada instância normativa da vida. A produção é parcial e é, de fato, perpetuamente perturbada por seu duplo ontologicamente incerto. Na realidade, cada instância normativa é acompanhada de perto por seu próprio fracasso, e com muita frequência esse fracasso assume a forma de uma figura. A figura não reivindica um estatuto ontológico determinado e, embora possa ser apreendida como ‘viva’, nem sempre é reconhecida como uma vida. Na verdade, uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas

apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão (Butler, 2015, p. 22).

A figura é a forma visual em superfície que Butler dá à abjeção; é o desdobramento imagético e fotográfico que ela dá ao abjeto. Antecipo que, na minha leitura de Butler, a figura está para a abjeção assim como o duplo está para o infamiliar. Figura é um efeito do abjeto pensado em desdobramento na visualidade, no enquadramento, no resto da ontologia, sendo um resto que está em uma relação dialética e antitética com o ser.

### 3.4 Quando a abjeção é enquadrada e se torna arte

As fotografias de Arbus não são encaixadas no que comumente a crítica da arte conceitua como arte abjeta. Para isso, trarei rapidamente duas artistas: Kiki Smith e Adriana Varejão, que têm algumas de suas obras lidas como artes abjetas.

#### Figura 28

*Kiki Smith, Blood pool (1992)*



**Figura 29**

*Adriana Varejão, Azulejaria (1999)*



A alemã Kiki Smith (1954 -), principalmente nas décadas de 80 e 90, movida pela morte de sua irmã, que foi acometida por infecções/doenças oportunistas decorrentes da síndrome de imunodeficiência adquirida (AIDS), trabalhou em suas obras apresentando a precariedade do corpo frente à doença, a relação do corpo com a morte e sua vulnerabilidade. Nesse recorte da obra de Smith, é possível perceber que há a presença de corpos; ainda há corpo, não somente vísceras, mas corpos entre a vida e a morte ou corpos desprovidos da vida, abjetados da vida. Na foto “Blood pool”, ainda é possível perceber que houve ali um corpo humano, em uma humanidade expressa pela coluna exposta.

A brasileira Adriana Varejão (1964 -), assim como Kiki Smith, tem uma vasta obra não reduzível à considerada arte abjeta. Em ambas as obras, as artistas fazem referência às vísceras.

Outro ponto relevante e que em muito as difere de Arbus, é a forma de suas obras. Enquanto Varejão e Smith trabalham por meio de esculturas, como as vistas acima, Arbus trabalha com a fotografia entre o documental e o ficcional. Algumas leituras da obra de Varejão apontam para a produção crítica da artista em relação ao colonialismo português. Em suas obras, Varejão estaria expondo as vidas mortificadas como efeito da violência colonizadora; tal leitura se baseia na análise da destruição dos azulejos portugueses que expõem o que os sustenta: a carne de tantos corpos negros e indígenas mortos.

Abrindo espaço para mais interpretações e no esforço de, no espaço da pele e da superfície, sustentar as ambiguidades que tantas vezes só a arte permite, no que essas artes abjetas também me evocam, tais obras acima me fazem questionar: o que é um corpo? Trazendo para esta escrita, qual é o corpo em Arbus? É o corpo da performance, a superfície performática, o corpo que é revelado fora da coluna vertebral normativa, é todo o resto do que chamamos “humano”, os corpos que são tomados como dejetos e que se deseja excrementar da sociedade, e seguem pulsando através das vísceras de suas casas, dos fluídos existindo em seus trabalhos e parques. É também o corpo que rompe, o que é rígido discurso enquadrado para explodir em afetos, paixões, vida, agressividade e sexualidade, e que dão margens a invenções para além do que a hegemonia autoriza.

Talvez a obra de Arbus não habite o cânone da arte abjeta, porque não apresenta as vísceras e os corpos em seus excrementos, mas as fotografias performam desvelando a condição precária de todos os corpos que, pela violência da precariedade lhes impõe. São arena em disputa de tantos discursos pela vida que se arrisca em imaginar. Em Arbus, a abjeção se apresenta na fissura da norma, na fronteira, se tornando o infamiliar pelo enquadramento desmarginado.

A foto abaixo, “Large black family in small shack” de Diane Arbus, é a que me remete à maior apresentação da violência de precariedade. A abjeção dessas pessoas acontecida pelo

desamparo social, racismo, pela invisibilidade que coloca essa família a habitar esse barracão, é capturada por Arbus. O enquadramento põe em foco a precariedade, tantas vezes ignorada, com tantas pessoas nesse lar. O sofá de dois lugares no primeiro plano da foto ironiza frente às dezoito pessoas em pé. A única luz no centro da foto impossibilita o que é uma das grandes marcas do estilo de Arbus que afirma a solenidade da fotografia: o retrato.

### Figura 30

*Diane Arbus, Large black family in small shack [Robert Evans and his family (1968)]*



O retrato, como na foto “Black boy” a seguir, é a performance da celebração, tanto da humanidade quanto da singularidade em Arbus, pois permite que cada rosto em seus traços únicos esteja totalmente à vista, possibilitando que a pessoa fotografada olhe de volta a espectadora, olhando quem a vê, não estando passiva ao olhar alheio. O confronto e humanização que o retrato exerce está retirado na foto “Large black family in small shack”; os rostos não são nítidos, o teto se torna uma caixa a oprimir as figuras.

**Figura 31**

*Diane Arbus, Black boy, Washington Park Square (1965)*



O enquadramento de Arbus torna os *freaks* infamiliars ao dar-lhes inteligibilidade; o que antes era abjeto, nas margens criadas nas fotos, se torna ser infamiliar. Também aqueles que antes eram o enquadre hegemônico inteligível começam a se margear, estremecer a retidão das normas, se aproximando de uma experiência marginal: “(...) o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (Butler, 2008/2002, p. 197).

A granada do efeito Arbus é entregar essa explosão a nossos pés, diante de nós. Se não somos afetadas pelos estilhaços, o efeito Arbus não aconteceu. Sentirmos os abalos do estilhaçamento dos nossos esquadros, ou é isso ou não há nada. Se Arbus fotografa a margem para a vermos se alargar, saiba, vidente, o enquadramento também está aqui. Finalizo esse capítulo para trazer o estranho freudiano em sua presença do duplo, que assombra e fascina para pensar sua relação com a abjeção diante das fotografias de Arbus e aqui. Vejo *freaks*, o estranho me olha.

*Vidente, João e Maria*

Ensaíar é deixar muitos fios soltos

migalhas

sou João e Maria deixando pedaços de pão para tentar me lembrar de como volto para casa

mas já estou na floresta

escureceu e

estou avistando uma casa feita de doces com um caldeirão cheio de sopa

quentinha

mas aqui

a bruxa é Freud e

a casa é infamiliar

#### 4. O incômodo, lugar de passagem

[...] escrever é entrar a cada vez em um vasto cemitério  
onde todos os túmulos esperam ser profanados.  
(Elena Ferrante, “A margem e o ditado”)

#### Figura 32

*Diane Arbus, Girl in a coat lying on her bed, N.Y.C (1968)*



Vejo uma pessoa com seu corpo inteiro no centro da foto, em um cômodo, quarto. Ela está sentada em um lado da cama – havia alguém do seu lado vazio? É um convite a mão estendida guardando o lugar? – em uma pose informal, sentada com as pernas abertas com uma

perna esticada e a outra dobrada, cotovelo apoiado na coxa dobrada, mão apoiando a cabeça um pouco caída, na outra mão um cigarro pela metade. Do outro lado da cama, um cinzeiro cheio e um maço de cigarros. Algum tempo foi passado ali. A cama parece ser uma cama de madeira elegante, refinada em outro tempo, aparece na cabeceira uma antiguidade com um soldado, talvez do século XVIII, talhado no centro da cama. Acima da cabeceira, na parte superior da cama, há mais alguns rococós. Ao lado direito da foto, na quina de encontro entre o fundo e a lateral do quarto – o que mostra o descentramento da foto, junto com um fragmento do teto – há um veio de rachadura da parede. Na parede lateral rachada há um pequeno quadro pendurado e um quadro grande no chão. Para esconder a rachadura? Não esconde. Não consigo ver a imagem do quadro pequeno, parece mais um vulto, um borrão, enquadrado por uma moldura e paspartur liso, reto. O quadro grande no chão parece uma pintura da paisagem de uma natureza morta – cortado –, com uma moldura ornamentada. No centro da foto está a mulher, branca, jovem, cabelo claro, maquiada, olhos com um delineado preto marcante, cabelo solto e modelado, meias calças pretas, pés descalços, e um casaco de pele ou pelúcia. A manta que cobre a cama está amarrotada e um pouco desorganizada, deixando entrever um travesseiro murcho e um aparente buraco no tecido à frente da mulher. Se dividirmos seu rosto ao meio, é possível ver dois rostos em um, duas expressões diferentes, uma sedutora com meio sorriso, outra triste com a boca caída. Com o corpo voltado para frente, para Arbus, os olhos, que ao mesmo tempo parecem se olhar nos olhos do obturador, nos olhos da fotógrafa, também parecem olhar além da presença de alguém, parecem se perder, ausentes na imagem, presentes e ausentes na cena – “parece” como sugestão de algo que a imagem não conta, está latente, um intervalo no olhar.

Outro indício do descentramento da foto, apesar de centrada na mulher, é o pedaço de teto aparente no lado esquerdo, que vai se afinando até não mais aparecer ao lado direito. Um pedaço de algum objeto não identificado à esquerda da foto também demonstra o descuido

calculado da fotógrafa. A foto está descentrada em referência ao espaço, não à personagem. Eu sinto uma tristeza pelo aparente falseamento da tristeza da personagem, como o quadro que mal cobre a rachadura. Sinto afetos ambíguos no sentido de imaginá-la encobrindo seus afetos, mas também, há algo nesse meio sorriso sedutor que me remete há algum poder em seu erotismo à mostra. Eu me identifico com ela nessa ambiguidade de tristeza e sedução, com artifícios de um cuidado na vestimenta, no olhar, nos adereços, enquanto, ao mesmo tempo se expõe e escapa através de uma rachadura.

O quadro pequeno e simples é o presente? O quadro ornamentado no chão é o passado que não está mais em vigor? É a queda de algo mais clássico, tradicional, para o vigor de algo simples, menor, sombreado. Ou o quadro tradicional está ali para tentar mal tampar a rachadura fazendo revelá-la ainda mais? Quem é essa mulher? Será uma prostituta? Será também uma artista? Feminista? Amante de Arbus? Será que foi expulsa de casa e levou alguns objetos? Será que ela/sua família faliu, ruiu?

Os objetos da cena estão fragmentados, ela está cruzando a imagem inteira como uma hipotenusa. O que na imagem está em fragmento? Ela está saindo ou chegando? Ela está arrumada. É um preparo ou é a volta? Lugar de passagem.

### *À espera do incômodo*

*Eles queriam saber a arte, inventavam a arte à imagem saturada do seu saber. Não queriam que seu saber fosse rasgado à imagem daquilo que, na imagem, rasga a própria imagem.*  
(Didi-Huberman, 2013, p.212).

Eu estava ansiando a chegada pelos correios da nova tradução do texto *Das Unheimliche* de Freud (1919), feita por Paulo Sérgio de Souza Júnior. O tradutor escolheu pelo título “O incômodo” (Freud, 1919/2021), o que me servirá nas próximas linhas por ser uma palavra muito trivial e remeter à literalidade do cômodo como parte do espaço caseiro, o cômodo. O livro

chegou e antes mesmo da leitura, o que me chamou muito a atenção foi a textura da capa. O que na foto do livro parecia ser um risco de fora a fora na capa, ao toque ele foi sentido, mais que um arranhão, o risco é um rasgo profundo no papel o suficiente para dobrá-lo, mas nem tanto a ponto de se ver do outro lado. E eu, já afetada pelas leituras anteriores que fiz do texto freudiano, me impressiono com a relação do corte e o pequeno quadrado alaranjado da capa. O quadrado com o risco se transforma em cubo pelo corte, se transforma na casa fraturada para dobrarmos a capa e olhar para dentro dela através dessa imensa rachadura. Nesse dia sonhei que todos os meus livros estavam com o mesmo rasgo em suas capas. Eu pegava um a um e todas eram dobráveis, cortadas, rasgadas. Entendi que esse é o convite que os livros podem nos fazer, abrirem uma fresta para entrarmos e fazermos nossas leituras deles. Aqui se segue a minha leitura do texto O incômodo de Freud, que ao lê-lo é um tanto meu também, e você, leitora, ao me ler, rasgue essas linhas e se ponha nelas também. E, se desejar, depois me conta?

A queda daquele quadro clássico rococó. A feminista ao lado da rachadura na cama. A foto torta, ela no centro da imagem. A queda do imenso quadro dá espaço para a rachadura que rasga a parede do cômodo. Leitora, vidente, escritora, aos saberes rasgados!

#### **4.1 Migalhas sobre a terra brasileira**

Mais uma vez eu e você, *das Unheimlich*. Freud (1919/2021) fala que raramente “o psicanalista” sente “o impulso de realizar investigações estéticas”, mesmo considerando a estética “como doutrina das qualidades do nosso sentir”. Porém, quando há esse interesse, o psicanalista se interessa por uma “área específica da estética” (p.47) que é marginalizada pela própria literatura estética, de acordo com Freud em sua época. Uma dessa “áreas” da estética é o incômodo.

[...] Não há dúvida de que ele figure entre o que é aterrador, que suscita medo e horror, assim como também é certo que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido que

se possa determinar com precisão e acabe por coincidir com aquilo que suscita medo. No entanto, pode-se esperar que haja um núcleo particular que justifique, assim, a utilização de um termo conceitual particular. Gostaríamos de saber o que é esse núcleo comum que porventura permita, no interior daquilo que é medonho, distinguir um “incômodo” (p.48).

O incômodo está no interior do que é medonho, está contido no que é medonho. Também está “entre o que é aterrador, que suscita medo e horror” (p.48). Também é uma palavra que por vezes pode ter um sentido impreciso, podendo coincidir com o sentido de “suscitar medo”. No entanto, incômodo é um termo particular, então, como distinguir o que é incômodo do que é medonho? Há algo em comum na interseção entre medonho e incômodo e, também, há o que está fora dessa interseção e os distingue.

Distanciada do texto em um curto momento da vida, eu me esqueci que a matéria é mesmo a angústia, e a reencontro voltando a ele. Por que me esqueci disso? Por que me dediquei todos esses anos a essa matéria, a angústia? Na distância, eu me lembrava desse texto mais próximo da epifania, de Clarice Lispector, de Lygia Clark, Fagundes Telles. A minha matéria é a angústia ou a epifania causada pelo objeto arte? No que elas se aproximam e se distanciam? Estou nesse entre epifania e angústia. Preciso estar nesse entre para suportar essa escrita sobre a angústia, o medonho?

Freud (1919/2021) anuncia o roteiro de seu ensaio:

Pode-se seguir por dois caminhos: procurar o significado que o desenvolvimento da língua alemã depositou na palavra *unheimlich* [incômodo], ou fazer a recolha daquilo que – nas pessoas e coisas, impressões sensoriais, vivências e situações – desperta em nós o sentimento de incômodo, desbravando o caráter encoberto do incômodo a partir de algo comum a todos os casos. Quero logo revelar que ambos os caminhos levam à mesma conclusão: o incômodo seria uma espécie de elemento aterrador que remonta ao

que é há muito conhecido, ao que há tempos é familiar. Como isso é possível, sob que condições aquilo que é familiar pode se tornar incômodo e aterrador, é o que irá ficar claro a partir do que se segue. Gostaria ainda de observar que, na realidade, esta investigação tomou o caminho na direção de um apanhado de casos individuais e só depois veio a ser confirmada pelo testemunho do uso linguístico. Nesta exposição, porém, vou seguir o caminho inverso (p. 49-50).

Como me chamou muita atenção a escolha da tradução para a palavra “aterrador”. Em comparação, por exemplo, na tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, a palavra “aterrorizante” d’ *O Infamiliar* aparece no lugar de “aterrador”. Nos dicionários há uma duplicidade de sentido do *aterrar* entre enterrar e causar terror, aterrar dor, medo, angústia. Podemos lembrar de uma ambivalência mesmo nesse “aterrear”: a) enterrar, com relação mesmo ao recalque que encobre algo; nesse caso que faria o trabalho de encobrir seria a terra a guardar, esconder, sepultar; b) aterrar no sentido de acalmar, trazer os pés, o corpo à terra, sendo alguns processos angustiantes produtores de um esvaziamento corporal pelo excesso de pensamentos; corpo-terra. Vamos ver se esses devaneios encontram solo fértil mais à frente no texto. Voltamos aos devaneios freudianos:

A palavra alemã *unheimlich* é obviamente o oposto de *heimlich* [cômodo], *heimisch* [acomodado] e *vertraut* [familiar], sendo evidente a conclusão de que algo é aterrador justamente por não ser conhecido e familiar. Naturalmente, nem tudo que é novo e pouco familiar é aterrador – a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que aquilo que é novo facilmente se torna aterrador e incômodo; que algumas coisas novas são aterradoras, mas nem todas. Àquilo que é novo e pouco familiar é preciso, antes, acrescentar algo que o torne incômodo (Freud, 1919/2021, p.50).

É preciso acrescentar algo à novidade para que ela se torne incômoda. *Unheimlich* é o oposto de cômodo, acomodado e familiar. Cômodo, casa, terra. Freud lembra que Jentsch já

havia feito sua contribuição ao tema. Para Jentsch, o incômodo se relaciona ao novo, ao que ele chamou de “insegurança intelectual”. Em nota, o tradutor Paulo Sérgio de Souza Jr. aponta que o termo usado por Jentsch é “insegurança psíquica”, e não intelectual. Para Jentsch “o incômodo seria sempre algo em relação ao qual, por assim dizer, nós não conseguiríamos nos situar. Quanto mais bem orientada no ambiente estiver uma pessoa, menos facilmente ela captará – das coisas ou do que nele sucede – a impressão do incômodo” (Freud 1919/2021, p. 50). Tal condição para a não ocorrência do incômodo – conhecer/saber – e o seu oposto – desconhecer ou novidade – serão em seguida refutadas por Freud.

Freud (1919/2021) critica Jentsch, que tem como hipótese que o incômodo é o não conhecido. O psicanalista caminha para além dessa equivalência (incômodo = não conhecido), encontrando também o conhecido no incômodo, e retorna à linguagem para corroborar com seu argumento:

Vamos nos voltar primeiro para outras línguas. Os dicionários que consultamos, porém, não nos dizem nada de novo; talvez porque sejamos, nós mesmos, falantes de língua estrangeira. Ficamos com a impressão de que muitas línguas carecem de uma palavra para essa nuance particular daquilo que é aterrador (Freud, 1919/2021, p. 50-51).

Freud (1919/2021) se propõe a “ir além da equação incômodo = não familiar” (p. 50). Assim, o psicanalista vai aos dicionários, já anunciado que essa busca não trouxera novidade, pois somos nós mesmos estrangeiros em nossa língua.

O cômodo então se torna incômodo; (...) Lembremos, de modo geral, que esta palavra heimlich não é inequívoca, pertencendo a dois campos representacionais que, mesmo sem serem opostos, são bastante alheios um ao outro: o campo do familiar, do agradável, e o campo daquilo que é mantido escondido, dissimulado. Unheimlich é usual apenas do primeiro significado, não do segundo. Em Sanders, não ficamos sabendo de nada que nos diga se poderia, ou não, ser presumida uma relação genética entre esses dois

significados. Em contrapartida, atentamos para uma observação de Schelling que enuncia algo de totalmente novo sobre o conteúdo do conceito de *unheimlich*, para o qual a nossa expectativa certamente não estava preparada. Incômodo é tudo aquilo que deveria permanecer em segredo, dissimulado, [em latência] e veio à tona (p. 60-61). (...) Logo, *heimlich* é uma palavra cujo significado se vai desdobrando na direção de uma ambivalência, até que por fim coincide com o seu antônimo, *unheimlich*. Incômodo é, de algum modo, uma espécie de cômodo. Juntemos essa conclusão ainda não totalmente esclarecida com a definição de incômodo dada por Schelling (Freud, 1919/2021, p.64).

Quero destacar um trecho da análise de Freud com os dicionários: “GREGO (dicionários de Roste e de Schenkl): ξένοσ, ou seja, estrangeiro, estranho” (p.51). Quando ele traz a palavra *unheimlich* no grego, o tradutor acrescenta na nota de rodapé um termo não incluído por Freud. Segue a nota de Paulo Sérgio de Souza Jr.:

O dicionário de Schenkl traz, além de ξένοσ (*ksénos*), outro termo não mencionado por Freud; trata-se de ἀδαιμόνια (*adēmonía*): preocupação, inquietação, tormenta. Já na obra de Rost, além deste último, figura também o termo ἀνοίκειοσ (*anoíkeios*): que não é doméstico, da família; impróprio; inconveniente (Freud, 1919/2021, nota 6, p.51).

Da palavra *ksénos* deriva *xénos*, como conhecemos, por exemplo, xenofobia:

1) Aversão ou rejeição a pessoas ou coisas estrangeiras: “A partir da convicção a respeito dos valores culturais nacionais, podem ser construídos o orgulho nacional, a xenofobia, o racismo e outras atitudes que buscam criar um sentimento de unidade interna” (MCS).

2) Temor ou antipatia pelo que é incomum ou estranho ao seu ambiente.

ETIMOLOGIA *der do voc comp do gr ksénos+gr phobía, como fr xénophobie*<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Definição do dicionário Michaelis online: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/xenofobia/> Acesso em 16 ago. 22.

Dentre as palavras não incluídas por Freud, estava junto de *ksénos* a palavra *adēmonía*, que tem sequência em demônio e seus desdobramentos, junto “do que não é doméstico, da família; impróprio; inconveniente” (*anoíkeios*). Então, no grego essa aproximação é feita diretamente. Depois, Freud (1919) traz essa relação no “árabe e no hebraico, *unheimlich* coincide com *dämonisch* [demoníaco], *schaurig* [tenebroso].

No dicionário inglês Flügel, Souza Jr. acrescenta “sobrenatural” em *unearthly* (lembrando que *earth* se traduz como terra, solo). À referência do dicionário português, o tradutor acrescenta o dicionário de Michaelis com “algo não muito seguro, solitário, que *causa arrepio*” (Freud, 1919/2019, grifos meus, notas 8 e 11, p.52).

Quando no compilado de dicionário os sentidos de *heimlich* – “pertencente ao lar, não estrangeiro, familiar, domesticado, de confiança e íntimo, acolhedor” (Freud, 1919/2019, p.54) – e *unheimlich* começam a coincidir, é na seguinte citação, justamente em uma metáfora relacionada à terra e à família retirada por Freud do dicionário da língua alemã:

“– Os Zeck são todos h.”, “– H.? O que o senhor entende por h.?””, “–Bem... parece-me que, com ele, a coisa é feita uma fonte enterrada ou uma lagoa seca. Não há como andar em cima como se a água não pudesse sempre emergir de novo.”, “– Chamamos isso de *unheimlich*; o senhor de h. o que lhe faz pensar que essa família tem algo de escondido e suspeito?” (Freud, 1919/2019, p.56).

A partir disso, no sentido de *heimlich* já habita o oposto do inicialmente anunciado:

[...] Mantido escondido, dissimulado, para não deixar outros saberem disso ou a respeito disso que se lhes quer dissimular. Tenho raízes / que são bem h., / em chão profundo / estou cravado. (...) a partir do local, do doméstico, desenvolve-se então o conceito daquilo que está subtraído da vista, dissimulado, secreto, e também amanhado em múltiplos aspectos (Freud, 1919/2019, p. 56-62).

Mais à frente no texto, junto da famosa citação que Freud (1919/2019) faz de Schelling – “*Chama-se unheimlich tudo que deveria permanecer em segredo, dissimulado [...] e veio à tona*” (p. 59) – quero enfatizar outras duas citações: “*Unheimlich* e paralisado feito uma imagem de pedra” e “Encobrir o divino, envolvê-lo em certa *Unheimlichkeit*” (p. 59).

Em sua versão de tradução d’*O Incômodo* (Freud, 1919/2021), Paulo Sérgio de Souza Jr. faz sua nota do tradutor de *Das Unheimliche* no estilo de Freud, do “cômodo” ao “incômodo” justificando a sua escolha de palavra. Colocarei aqui algumas palavras presentes na nota do tradutor que me chamaram a atenção e foram usadas na tradução do texto freudiano. São elas: *cômodo*: conveniência, privilégio, recompensa; b) *incômodo*: descanso; descômodo, trabalho; fluxo menstrual, menstruação; que incomoda, que dá trabalho; que inquieta, assusta ou desnorteia; “Seria incômodo explicar que a mulher, para livrar-se do marido, incendiara o apartamento”; “Que não tem cabimento, é impróprio, inconveniente; que ocorre em ocasião inapropriada: o amante que chega numa hora incômoda; que não tem cômodos, p. ex.: casa incômoda” (p. 11-13).

Achei interessante o recurso de Paulo Sérgio de Souza de aproximar a tradução à termos de uso banais no Brasil. Fiquei espantada por ter aparecido situações em que obviamente eu estava acostumada a escutar, e dizer, mas que passaram desapercibidas nos meus estudos do texto freudiano. Especialmente as expressões que relacionam o incômodo à menstruação, ao trabalho e “não tem cabimento” – uma óbvia tradução mineira/goiana que muito me contemplada a serem essas minhas origens território-familiares. “Não tem cabimento”, muito se aproxima com o que *não cabe no cômodo, o que não cabe em casa*.

Essas vinculações de palavras que apresentei nesse tópico me servirão como estrelas de uma constelação a me orientar no que daqui em diante trarei.

aterrador enterrar guardar esconder sepultar acalmar terra demônia doméstico estrangeira  
impróprio tenebroso solo escondido suspeito raízes subtrair da vista secreto dissimulado  
amanhar

#### 4.2 Animismo, magia e autômato

*Heimlich e Unheimlich* vão se desdobrando em seus significados de forma ambivalente até se encontrarem: essa é uma das principais constatações de Freud (1919/2021) no texto *Das Unheimlich*, em que ele irá construir suas hipóteses para a experiência com o incômodo, sempre em seu horizonte a relação com a angústia. Dentre algumas dessas principais hipóteses estão: um objeto inanimado vir a ser animado, bonecas engenhosas e autômatos, expressões de loucura, o duplo (duplicação de si ou de coisas), perder os olhos, a morte (Freud, 1919/2021).

Em outros momentos em que estudei esse texto, me parecia tão incompreensível certos aspectos tratados por Freud (1919/2021), especialmente o animismo, a feitiçaria e o autômato, que eu me detinha nas outras hipóteses do texto como causadoras do incômodo, como fiz durante a dissertação. Eu havia tomado o caminho de análise pelo duplo, pela repetição e pelo medo da morte. Agora, quando decidi olhar de frente para esses enigmas, me parece que a importância desses fatores misteriosos foram ficando maiores no texto, aparecendo a importância que Freud (1919/2021) deu a eles em sua investigação. Apesar da minha antiga negação, em alguns trechos estava bem explícita a relevância dada:

Agora só é preciso fazer alguns poucos complementos, porque, com o animismo, a magia e a feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo de castração nós praticamente esgotamos o leque de fatores que transformam aquilo que é medonho em algo incômodo (Freud, 1919/2021, p.96).

Adiciono ao trecho acima, o seguinte ponto. Freud (1919/2021) diz também que as crenças religiosas de vida após a morte são uma das formas do incômodo, e que, sobre isso, “quase todos nós ainda pensamos como os selvagens, também não é de se surpreender que o medo primitivo da morte permaneça tão poderoso dentro de nós e esteja a postos para se manifestar tão logo algo vá em sua direção” (p. 95).

Haveria algum vínculo entre animismo, feitiçaria e autômato? Freud (1919/2021) os coloca como justificativa de produtores do incômodo, mas não desenvolve uma justificativa pensando sobre essas hipóteses detidamente. Parece que o psicanalista faz uma exposição com a pretensão de ser uma descrição de acontecimentos, uma constatação de fatos. O meu susto foi ter encontrado todos esses fatores vinculados em um outro livro.

Em “Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva” de Silvia Federici (2004/2017), feminista e marxista, nos explica o quanto o disciplinamento do corpo foi necessário ao desenvolvimento capitalista. Para que determinados corpos fossem transformados em força de trabalho, foram expropriados da materialidade sensível corporal, o corpo proletário, transformado em máquina. Expropriação essa que era de interesse da burguesia, para usufruir do excedente da produção do corpo máquina do trabalhador, como mais-valia que se torna seu lucro e acúmulo de capital. Também era de interesse do Estado e da Igreja que, aliados ao capital, ajudaram a criar o conflito entre a razão e as paixões do corpo, em que a razão deveria triunfar. “O corpo, então, passou ao primeiro plano das políticas sociais porque aparecia não apenas como uma besta inerte diante dos estímulos do trabalho, mas como um recipiente de força de trabalho, um meio de produção, máquina de trabalho primária” (Federici, 2004/2017, p. 249).

Federici (2004/2017) demonstra como o corpo no capitalismo foi transformado em um campo de batalha a partir da criação de elementos opostos entre corporeidade e racionalidade. A alienação do corpo está no coração da ética burguesa que, ao “transformar o trabalho em uma

mercadoria, o capitalismo faz com que os trabalhadores subordinem sua atividade a uma ordem externa, sobre a qual não tem controle e com a qual não pode se identificar” (Federici, 2004/2017, p. 243).

Assim, a dissociação em relação ao corpo devido à disciplina do trabalho capitalista, torna o corpo do trabalhador um objeto no qual não se produz identificação. Esse processo de estranhamento com o próprio corpo, esse alheamento, é um dos motes que possibilitou a emergência do capitalismo. Com isso, o Estado e a Igreja se tornaram agentes de punição às práticas interpretadas como improdutivas, tais como formas de sexualidade que não tinham como finalidade a reprodução humana, e sim o prazer; sociabilidades como nudez, beber, fofocar (Federici, 2004/2017).

Outro campo que entrou em cena no disciplinamento do corpo para o capital foi a ciência. A construção do capitalismo que encontrou em Descartes um importante porta-voz. Federici (2004/2017) aponta que para Descartes o corpo é apenas uma máquina, um autômato robô, e que sua morte equivale à quebra de uma ferramenta.

[...] o relógio e os mecanismos automáticos que tanto intrigavam Descartes e seus contemporâneos (por exemplo, estátuas movidas hidraulicamente) eram modelos para uma nova ciência e para as especulações da filosofia mecanicista sobre os movimentos do corpo. [...] a partir do século XVII, as analogias anatômicas provinham das oficinas de produção: os braços eram considerados como alavancas, o coração como uma bomba, os pulmões como fole, os olhos como lentes, o punho um martelo [...] estas metáforas não refletiam a influência da tecnologia como tal, senão o feito de que a máquina estava se convertendo no modelo de comportamento social (Federici, 2004/2017, p. 266).

Tornado o corpo em objeto, a separação da natureza como um ente exterior à vida também foi uma das importantes operações do capitalismo. A terra também se torna um objeto

de controle para a produção de capital. Há então um paralelo entre a dominação do corpo e a dominação da terra (Federici, 2004/2017).

A morte do “conceito do corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado no mundo medieval” foi fundamental para a dominação capitalista (Federici, 2004/2017, p.257). Não por acaso, também a imaginação e a magia sofreram a mesma dominação capitalista. Federici (2004/2017) aponta que os ataques à imaginação têm relação com a magia natural dos séculos XVI e XVII. A magia era a força poderosa com que as pessoas afetavam o mundo com seus corpos e a natureza. A imaginação e a magia enlaçavam as pessoas, os corpos, a terra, as estações do ano, o plantio em uma mesma narrativa.

A bruxaria, em sua visão mágica do mundo, impedia o corpo de se tornar máquina da indústria. Por isso, precisava ser aniquilada desde a raiz pelo Estado e pela Igreja durante a Idade Média. A magia

[...] formava parte da concepção animista da natureza que não admitia nenhuma separação entre a matéria e o espírito, e deste modo imaginava o cosmos como um organismo vivo, povoado de forças ocultas, onde cada elemento estava em relação ‘favorável’ com o resto (Federici, 2004/2017, p. 257).

Nessa perspectiva, a natureza era uma constelação de signos invisíveis que tinham que ser decifrados. As ervas, as plantas, a terra, os animais, o corpo humano eram unidos nessa constelação, e possuíam virtudes e poderes peculiares. A magia era essa constelação de interconexões que dava acesso aos segredos da natureza.

[...] a magia se apoiava em uma concepção qualitativa do espaço e do tempo que impedia a normalização do processo de trabalho. [...] Uma concepção do cosmos que atribuía poderes especiais ao indivíduo – o olhar magnético, o poder de tornar-se invisível, de abandonar o corpo, de submeter a vontade dos outros por meio de encantos mágicos –

era igualmente incompatível com a disciplina do trabalho capitalista (Federici, 2004/2017, p. 259).

Para Federici (2004/2017), a doutrina cartesiana possuiu dois objetivos fundamentais. Com seu espírito burguês, o intuito de Descartes era afirmar que: (1) o comportamento humano não recebe influências externas (estrelas, inteligências celestiais) e (2) desvincular a alma do corpo, demonstrando que ela exerce uma soberania ilimitada sobre ele.

A teorização de Descartes sobre o autocontrole e mecanização dos corpos não estava a serviço da dominação apenas dos humanos, pois também tinha como tarefa demonstrar a natureza mecânica no comportamento animal. Federici (2004/2017) conta que, para Descartes, nada “causa mais erros do que a crença de que os animais têm alma como nós” (p. 268). Sua concepção sobre os animais é completamente oposta à visão da Idade Média até o século XVI, quando os animais eram considerados seres de inteligência, imaginação, alma e fala.

A relação entre animismo, magia e autômato está intimamente vinculada à emergência do capitalismo e, por consequência, à concepção cartesiana de homem-máquina. A partir da crítica de Federici (2004/2017), Descartes acreditava que

[...] em um animal dissecado poderia encontrar a prova de que o corpo só é capaz de realizar ações mecânicas e involuntárias; e que, portanto, o corpo não é constitutivo da pessoa; a essência humana reside, então, em faculdades puramente imateriais. [...] o corpo humano é, também, um autômato, mas o que diferencia o ‘homem’ da besta e confere a ‘ele’ domínio sobre o mundo circundante é a presença do pensamento. Deste modo, a alma, que Descartes desloca do cosmos e da esfera da corporalidade, retorna ao centro de sua filosofia dotada de um poder infinito na forma de razão e de vontades individuais (Federici, 2004/2017, p. 270).

Aos poucos o corpo em sua materialidade, sensibilidade, e antiga relação com a magia, se torna a encenação da besta. O corpo se torna sinônimo da animalidade e impedimento ao

domínio da razão. Assim, a lógica burguesa passou a converter o proletariado em corpo, se tornando “sinônimo de fraqueza e irracionalidade (a ‘mulher em nós’, como dizia Hamlet), ou ainda em ‘selvagem’ africano, definido puramente por sua função limitadora, isto é, por sua ‘alteridade’ com respeito à razão, e tratado como um agente de subversão interna” (Federici, 2004/2017, p. 279).

Assim, o corpo passa a se tornar um inimigo animalizado, avesso à razão. Passa ser visto como puro resíduo de excrementos, como um receptáculo de vícios, sujeiras e perigos, matéria de desordem. A bruxa, o proletário e o selvagem africano são tornados corpo-função, personificando “os ‘humores enfermos’ que se escondiam no corpo social, começando pelos monstros repugnantes da vagabundagem” (Federici, 2004/2017, p. 282).

Para Federici (2004/2017), o ponto culminante da intervenção estatal contra o corpo proletário durante a Era Moderna foi a caça às bruxas. Um dos principais elementos nesse contexto foi a condenação do aborto e da contracepção, em que “o útero foi reduzido a uma máquina para a reprodução do trabalho – nas mãos do Estado e da profissão médica.

Uma das principais teses de Federici (2004/2017) em “Calibã e a bruxa” é o reconhecimento de que a caça às bruxas foi um acontecimento de fundamental importância para a fundação de uma sociedade capitalista. Isso porque o terror contra as mulheres enfraqueceu a capacidade de resistência do campesinato europeu frente aos ataques do Estado e da aristocracia fundiária. Além da privatização da terra, um dos piores efeitos da caça às bruxas foi o aprofundamento da

[...] divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. Neste sentido, de um modo similar ao ataque contemporâneo à ‘cultura popular’ e ao ‘Grande Internamento’ de pobres e vagabundos

em hospícios e workhouse [casas de trabalho], a caça às bruxas foi um elemento essencial da acumulação primitiva e da ‘transição’ ao capitalismo (Federici, 2004/2017, p. 294).

Em Federici (2004/2017), a relação entre animismo, magia e autômato é explicada, sendo as formas em que o corpo foi relegado ao ser excluído da sua relação com o espírito e o intelectual. O corpo seria a matéria esvaziada do ser, alvo das práticas disciplinares do trabalho capitalista.

Outro aspecto importante, que pode ser pensado a partir da relação com a abjeção e a metáfora com a fotografia: o corpo sensível, a magia, a relação com a terra e os animais seriam as formas abjetadas no capitalismo. O que tornaria figura infamiliar o autômato-máquina, a boneca, a razão, sendo estas as presenças causadoras da angústia incômoda, pois remeteriam ao seu duplo abjetado.

O capitalismo se torna o responsável por essas cisões que separam ser, corpo e natureza, sendo abjetadas todas as virtudes que impedem a máquina do capital de funcionar. No entanto, essas formas abjetadas pelo capital retornam através do animismo, da magia e do autômato por, em negativo, revelarem a ausência do corpo vivo, sensível, irmanado à terra, aos animais e à magia.

**Figura 33**

*Sharon Goldberg, N.Y.C. 1965*



*Freaks são como um conto de fadas para adultos.  
(Diane Arbus apud Kuramoto, 2006, p.44)*

*canto quente alegria voo suor terra*

O dia tinha acabado de nascer e fomos sonolentas nos reunir em volta da grande fogueira. Tiramos as roupas, nos molhamos e começamos a nos vestir de argila. Eu também vestia a vergonha do meu corpo. Havia mulheres de várias idades. As mais velhas eram as menos inibidas, o que me encorajou a crer na passagem do tempo e no que ele poderia me despir mais ainda que naquele momento. Eu me lembro dos sons das araras azuis voando aos gritos acima de nós. Gritavam

alto enquanto nos vestíamos demoradamente de terra molhada. Eu sentia muito frio com um misto de surpresa do que estava por vir. Fui buscar o sol e o fogo para me aquecerem. Vi as araras azuis quando me deitei na terra. Respirei fundo para que todas aquelas substâncias fizessem morada no meu corpo; eu pedia que fossem gentis, que viessem com calma porque mesmo sem saber para onde eu iria, eu desejava ir. Fechei os olhos e o frio se aprofundou em mim, o frio da alma. Eu tremia e aos poucos um calor lentamente me chegou como um olhar, um olhar de desejo que começou a me aquecer. Eu desejava o calor, mas aquele olhar de ser admirada, ser desejada, me era tão estranho que fazia doer. Alcancei uma dor em cada poro, cada víscera, cada membro. Eu abri os olhos para ver se aquele olhar vinha de alguém, e não. Estava cada uma de olhos fechados. Entendi que eu precisava suportar esse outro olhar para um dia me entregar ao erótico, e, quem sabe, ao amor. Aquele olhar que me doía inteira era desejar. Eu sabia que se naquele dia eu suportasse o calor de desejo daquele olhar que me admirava, eu conseguiria me oferecer nua a desejar, despida da vergonha que antes me cobria inteira. De cada poro começou a sair água, muita água. Eu estava aquecida e o suor escorria junto com a argila que encontrava a terra em mim, suor que rompia como um grito a crosta da vergonha. As araras cantavam sobre nós e eu nunca havia visto uma cor tão azul, aquele canto quente alegria voou suor terra. Até que eu desejei aquele canto manto azul a me desejar.

### **4.3 Historicizando o incômodo**

O que no século XIX era abjetado da sociedade – a sexualidade das mulheres – teve alguma escuta de Freud com as histéricas, mas no texto “O Incômodo”, é um não dito. Superficialmente, poderia ser dito que a relação entre o incômodo e a sexualidade está ausente no texto freudiano. No entanto, a sexualidade se apresenta explicitamente em alguns trechos

como sexualidade normatizada. E tal normatividade essencializada faz parecer que a sexualidade possível é a do homem como suposto possuidor de pênis.

Vamos à análise do seguinte trecho:

Para concluir essa coleção de exemplos, certamente ainda incompleta, deve ser mencionada uma experiência a partir do trabalho psicanalítico, a qual, mesmo que não diga respeito a um encontro ocasional, é a que melhor corrobora nossa interpretação do *infamiliar*. Ocorre, com frequência, que homens neuróticos declarem que o genital feminino seria, para eles, algo *infamiliar*. Mas esse *infamiliar* [*Unheimlich*] é a porta de entrada para o antigo lar [*Heim*] da criatura humana, para o lugar no qual cada um, pelo menos uma vez, encontrou-se. “Amor é saudade do lar [*Heimweh*]”, afirma um gracejo, e se o sonhador ainda no sonho pensa num lugar ou numa paisagem: isso me é conhecido, aqui já estive pelo menos uma vez, então a interpretação para isso remete ao genital ou ao corpo da mãe. O *infamiliar* é, então, também nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo de negação “in-” [*Un-*] nessa palavra é a marca do recalçamento (Freud, 1919/2019, p. 25).

Tomarei esse trecho como uma fotografia dizendo o que a minha experiência com ele me remete. Há uma imediata relação biologizante entre mãe-maternidade-genital feminino em uma suposição que mãe é mulher e tem genital feminino. A partir desse olhar do discurso biologizante, Freud (1919/2019) produz uma generalização sobre "o" genital feminino supondo que exista uma familiaridade; como se, ao nascer de uma vulva, universalmente se tornaria conhecido todos os genitais femininos, não havendo particularidades nas experiências dos homens neuróticos. Freud (1919/2019), universaliza a experiência do homem neurótico à imagem de um genital feminino como um buraco de onde saíam os bebês machos, remetendo-os ao momento do seu nascimento. Ele toma sua afirmação de forma tão óbvia que não necessita de explicações, não voltando no assunto nos parágrafos seguintes.

Parece haver, no trecho citado acima, uma estranha equivalência entre o útero (local da gestação) e a vulva. Freud (1919/2019) lê o corpo que gesta como equivalente ao corpo da mulher, sendo esse corpo diretamente ligado ao doméstico. Essa relação corpo-mãe-mulher-doméstico é extensamente produzida e reproduzida na lógica patriarcal em que a dominação dos homens impõe a domesticação, opressão e privatização dos corpos das mulheres. Curiosamente, neste texto Freud (1919/2021) não cita a presença do clitóris, muito menos da vulva.

O trecho acima de Freud (1919/2019), me remete à obra de Kiki Smith, abaixo. A parte inferior do corpo, a parte que gesta e pare, é apresentada segmentada, não como um corpo inteiro, não como uma pessoa. Feita de papel, essa obra é mais víscera que corpo, nessa matéria que fusiona o corpo do bebê não com o corpo da mãe, mas como o fragmento de um corpo que pare. É curioso que para Freud (1919/2019) esse seja o melhor exemplo de infamiliaridade!

**Figura 34**

*Kiki Smith, Body Politics (1988)*



Como Freud (1919/2019) não especifica o que ele interpreta como feitiçaria e magia, na minha interpretação ele relega essa unfamiliaridade ao estereótipo da feiticeira: a bruxa. Junto de Federici (2004/2017), é possível interpretar que o duplo da bruxa, seria a boneca. A bruxa incômoda, devido à sua relação com a magia do poder de gestar, ou abortar, e de menstruar, produzindo esse excremento abjeto. Junto da figura da bruxa há inúmeras formas abjetadas, indesejáveis socialmente: feia, mundana, suja, com poderes sobrenaturais sobre a vida e morte dos bebês, moradora da floresta, animalesca, erótica, fofoqueira etc. Já o seu duplo, a presença

familiar é a mãe: doméstica, familiar, gestante, assexuada etc. Ou a boneca: bonita, imóvel, silenciosa.

Acredito que muitos outros desdobramentos podem ser feitos dessa duplicação em que o negativo abjetado é a figura da bruxa. Muitas revelações podem ser feitas a partir do que se reconhece como expulso da inteligibilidade. Outro aspecto importante abjetado é o corpo como um todo sensível, materializado. Enquanto na foto acima não há um corpo, há o fragmento de um corpo, fragmento esse que marcaria o receptáculo do bebe, mas que não é um corpo que gesta, e que é mais que isso. Relembro a fotografia de Arbus “*Self-Portrait, Pregnant, 1945*” apresentada no capítulo 2, em que ela está fragmentada não corporalmente, mas expressivamente, contendo ali bruxa e mãe na mesma imagem.

O corpo que gesta é abjeto, e ele retorna como estranho, como infamiliar para incomodar. O retorno é a lembrança de um estado de desamparo de um bebê que era precário e necessitou daqueles cuidados e afetos, mas que pela relação atual de inferiorização das mulheres, é ambivalente lidar com aquele antigo desamparo.

Pensando a partir da dúvida de Butler (2003), será que quando Freud (1919/2019) refere à genital/corpo da mãe como o melhor exemplo de infamiliaridade, ele está fazendo um diagnóstico de seu tempo que revela o lugar de abjeto em que o corpo da mulher é colocado? Ou será que Freud (1919/2019), nesse trecho, reafirma, reitera a dominação masculina ao naturalizar e universalizar o lugar de domesticação do corpo da mulher?

Seria a psicanálise uma investigação antifundamentalista a afirmar o tipo de complexidade sexual que desregula eficientemente códigos sexuais rígidos e hierárquicos, ou preservaria ela um conjunto de suposições não confessadas sobre os fundamentos da identidade, o qual funciona em favor dessas hierarquias? (Butler, 2003, p. 11).

Seguimos à mais um trecho:

O fator da repetição [...] lembra o desamparo de alguns estados oníricos. Tempos atrás, numa tarde quente de verão, perambulando pelas ruas desconhecidas e desertas de uma cidadezinha italiana, vim parar em uma região cujo caráter logo deixaria de me ser duvidoso. Só se viam mulheres com maquiagem nas janelas das casinhas, e apressei-me para deixar a viela dobrando a primeira esquina. Mas, depois de algum tempo a zanzar sem direção, encontrei-me de novo subitamente na mesma rua, na qual passeia suscitar olhares; e a pressa em me afastar dali teve como única consequência o fato de, por um novo desvio, eu acabar indo parar, pela terceira vez, no mesmo local de antes. Em seguida, fui captado por um sentimento que só posso qualificar como incômodo, e fiquei feliz quando, ao desistir de maiores expedições, tornei a encontra a piazza que há pouco havia deixado (Freud, 1919/2021, p. 83-85).

Nesse trecho encontramos Freud (1919/2021) a contar da sua labiríntica experiência incômoda. Na nota do tradutor, sabemos que Freud estava na cidade italiana de Trieste, e em uma carta à sua até então noiva Martha diz que as pessoas da cidade eram “desavergonhadas e enganadoras” (p. 84).

É muito curioso ele dizer de uma experiência de incômodo com essa especificação moral de ter permanecido girando em torno daquelas mulheres maquiadas que o olhavam. Juntado a isso, ele caracterizar como lembrança de desamparo o fator repetição em uma experiência espaço-sensorial e visual na cidade desavergonhada e enganadora. O incômodo de Freud (1919/2021) ao ser mirado por mulheres que se mostravam, e ativamente olhavam para ele, que não estavam no lugar da vergonha feminina, é relacionado por ele com a repetição não intencional, compulsiva, irracional. Essa *compulsão à repetição*, o psicanalista, nesse texto, relaciona com “o caráter demoníaco a certas facetas da vida anímica”, mas não fala do seu desejo de continuar entre aquelas mulheres, desejo esse que o faria se encontrar preso nesse labirinto.

Em alguma medida, podemos ler em Freud (1919/2021) seu conflito entre corpo, magia e racionalidade ao perceber o que há de ambiguidade em *unheimlich*. Desde a cena no labirinto das mulheres maquiadas ao seu incômodo com a visão da vulva, ele nos escreve sobre esses conflitos. A pista está na sua conclusão de que a experiência com *unheimlich* se refere ao retorno de algo recalcado. Ele admite e constata que algo foi preciso ser reprimido para que o retorno angustiante acontecesse.

Apesar de Freud (1919/2019) não ter desdobrado as relações que o recalque tem com os pactos capitalistas e patriarcais, acho admirável ele ter chegado no reconhecimento do incômodo como corpo abjetado a partir do animismo, a magia e o autômato. Admirável até mesmo no sentido de um reconhecimento sensível e imaginativo da perturbação gerada diante desses acontecimentos, inclusive através de seus relatos pessoais, na relação com a arte, e tornando essa imaginação um escrito que até hoje nos oferece rastros para o desvelamento de repressões. Algo na sua escrita de *Das Unheimlich* se torna palco do inconsciente, porque Freud (1919/2021) precisou reatar razão e sensibilidade, corpo e intelecto para dizer sobre o estremecimento que lhe causou ser um corpo ao estar diante da vulva, do animismo, da feitiçaria e do autômato.

Em seu texto intitulado “Entre teses e textos: Como o tema da inferioridade da mulher aparece nos ensaios que Freud dedica à sexualidade?”, Léa Silveira (2021) aponta para a dificuldade de compreender como “o investimento narcísico do homem no pênis poderia justificar o resultado do ódio e da depreciação direcionados às mulheres” (p. 26). Com isso, Silveira (2021) imagina a possibilidade de encontrar elementos que digam sobre a lacuna entre a fantasia originária de retorno ao ventre materno provocadora de desejo e pavor.

“(…) O ventre materno representa aí um lugar idílico para o qual se poderia fugir diante de um contexto mundano de desamparo e de desamor, quanto o lugar da mais profunda ameaça na medida em que ir até lá corresponderia, para o sujeito, a deixar de existir” (Silveira, 2021,

p. 27). No entanto, a questão em que se instala o problema da inferiorização das mulheres continua em aberto pensando em uma contribuição psicanalítica.

[...] por que essa ambiguidade depositada fantasisticamente no sexo capaz de conceber precisou ser traduzida socialmente em sua depreciação e psicanaliticamente em sua inferiorização? Por que essa convergência de afetos tão intensos se modulou de maneira longa na expectativa de situar o feminino como algo externo a uma caracterização decisiva da cultura? (Silveira, 2021, p. 27).

O que Federici (2004/2017) oferece como contribuição ao problema da inferiorização das mulheres é efeito do corpo construído pelo capitalismo. Para ela a depreciação acontece porque foi depositado no corpo das mulheres o que há de relação corporal abjetado pelo capital. E, ao mesmo tempo, esse corpo também se tornou receptáculo de uma memória ameaçadora ao capitalismo, dada à sua vinculação com a magia, o sensível, a natureza.

A construção discursiva-material que torna o corpo abjeto, indesejável para o capital, é a mesma construção que o torna uma ameaça ao capital. Essa torção é possível de ser pensada pela relação de duplicidade entre abjeto e incômodo, e essa relação é confirmada pela historicização feita por Federici (2004/2017).

Se a materialidade dos sexo é demarcada no discurso, então esta demarcação produzirá um domínio do 'sexo' excluído e deslegitimado. Portanto, será igualmente importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos são construídos, assim como será importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos não são construídos, e, além disso, perguntar, depois, como os corpos que fracassam em se materializar fornecem o 'exterior' – quando não o apoio – necessário, para os corpos que, ao materializar a norma, qualificam-se como corpos que pesam/importam (Butler, 2008, pp. 218-219).

Federici (2004/2017) e Butler (2008) concedem a historicização do conceito de incômodo freudiano. Historicizar o incômodo nos permite fazer o uso do conceito pensando caminhos, saídas frente às poderosas formas de angústia padecedoras em nossa sociedade. Refletir se os causadores da experiência incômodo continuam atualmente também nos auxilia na difícil tarefa de separar o que as Psicanálises produzem como diagnóstico de seu tempo, e o que produzem como moralismos de seu tempo.

*A loucura estrangeira do desejo*

### **Figura 35**

*Diane Arbus, A family of six at a nudist camp, 1963.*



Olímpia, minha avó. Não a conheci pessoalmente. Ela morreu aos 53 anos nos braços de minha mãe por chagas no coração. Vinda de uma família mineira pobre, não recebeu tratamento médico adequado, motivo da minha mãe agradecer à deus diariamente por ter plano de saúde e seguidamente lembrar que minha avó poderia ainda estar viva se também tivesse. Sei algumas poucas coisas sobre minha avó, já que minha mãe e seus irmãos parecem viver um luto inconsolável ainda hoje em que algumas palavras são ditas sobre ela. Nas palavras de algumas pessoas, fora seus filhos, minha avó era louca. Te conto a loucura dessa mulher.

Quando criança, nas reuniões familiares do lado materno, eu perguntava para minha mãe quem eram aquelas pessoas e não entendia quem eram os avós, os pais, a linha genealógica antecessora daqueles adultos, e nem porque tantas daquelas mulheres eram doentes. Pouco depois fui entendendo a minha não compreensão. As gerações anteriores daquelas pessoas, vindas de família pobre do interior de Minas Gerais, tinham a tradição de os primos de primeiro grau se casarem entre si para que o dinheiro ficasse na família. Fruto disso é uma doença que atingiu praticamente todas as mulheres da família, somente as mulheres, inclusive as gerações atuais. A doença começa a imobilizar seus membros inferiores, acometidas de muita dor pela degeneração dos nervos, a ponto de andarem com dificuldade, irem para cadeiras de rodas e até mesmo encerrarem suas vidas presas em camas. Uma das poucas exceções foi minha avó, que se casou com um caminhoneiro, um passante, Antônio, vô Tônico. Minha avó era hostilizada por ter se casado com esse estranho que ainda mais não era evangélico, como era toda a família progressista da mais conservadora das igrejas evangélicas. Uma mulher do véu que se casou com um caminhoneiro. Olímpia e Antônio eram semianalfabetos e tinham a loucura de querer que seus filhos estudassem, e assim meus tios e minha mãe foram os primeiros da família a irem para a universidade. Outra loucura era que minha avó criava os cinco filhos nas ausências de estrada do meu avô, e na presença da crítica cristã. Minha avó também tinha a loucura das imagens; tantas vezes escutei na mesma conversa que a mal diziam que ela era muito linda, e

brava, e que os filhos de Olímpia podiam até passar fome, mas andavam sempre impecáveis, muito bem-vestidos, frutos da costureira refinada que ela era. Os momentos em que minha mãe mais fala de minha avó são na cozinha, lembrando e fazendo as comidas que ela fazia, e no shopping. Da infância até hoje, quando eu e minha irmã vamos ao shopping com minha mãe, em algum momento, diante de uma belíssima peça, minha mãe pega em nossas mãos e fala: sua avó faria esse vestido de olhos fechados, e seguimos de mãos dadas.

#### *Avô ciganinhas*

Quando meu avô chegava em nossa casa em Goiânia, vindo de algum lugar que eu não sabia onde, era uma festa para mim. Ele sempre trazia um saco maior que eu de pequi e eu pedia a ele: ônbus, vovô, ônbus. Ele me pegava no colo e passávamos o dia andando de ônibus pela cidade, até quando eu não estava mais tão pequena de colo e conseguia passar por baixo da catraca. Às vezes visitávamos algum parente, às vezes só passávamos a tarde andando de ônibus vendo e sentindo a cidade. Ele, o boa praça, carinhoso, no meio daquelas carrancudas que mal diziam minha avó. Um pequi macio na segura do cerrado. Minha mãe ficava muito feliz na sua presença. Ele chegava e perguntava por mim: cadê a ciganinha? Depois nasceu minha irmã espoleta sempre de pés no chão, e ele chegava e dizia: cadê as ciganinhas? Ele foi o estrangeiro escolhido por minha avó abrindo para nós a porta para ciganar.

#### **4.4 Precariedade infamiliar e desamparo constitutivo**

A relação da castração com o infamiliar se dá quando Freud (1919/2019) formaliza que o infamiliar se dá através do retorno do recaiado. O que foi experienciado como angustiante em alguma dimensão é recaiado se tornando conteúdo inconsciente como proteção psíquica

àquela angústia. Por algum motivo, algo no presente faz retornar isso que foi recalçado, e retorna como infamiliar, mas é um retorno, ou seja, acontecera em algum momento familiar.

Na metapsicologia freudiana, o psiquismo se estabelece a partir de dois recalque, o recalque primário e recalque secundário.

O recalque primário é a defesa à experiência do desamparo originário. Para Freud (1915/2004), há um momento mítico na história do nascimento que é momento em que o psiquismo passa a se constituir. O bebê nasce imerso no desamparo em um experiência mais que angustiante devido a um nível de excitação e mal-estar sem qualquer representação dessa experiência. O momento do primeiro choro seria inaugural dessa expressão do desamparo e, a partir da chegada da mãe que vem a oferecer o leite, o seio, a voz, os cheiros, o toque, aquele desamparo dá lugar às marcas psíquicas. Essa marcas/ traços mnêmicos registram não só essa experiência, mas também conformam a existência da mãe, como também do outro corpo em cena, o próprio bebê, que passa a existir psiquicamente. O recalque primário advém como proteção ao produzir o esquecimento desse momento mítico de desamparo, sendo que o esquecimento dessa experiência também a registra no inconsciente. Nesse momento mítico se inaugura o inconsciente, logo, o psiquismo. Sendo muito insuportável o desamparo, não teríamos notícia desse momento, apenas de sinais de angústia como lembrança.

Já o recalque secundário, este se dá em um segundo momento, sendo uma segunda forma de proteção psíquica. Já instituído o inconsciente, entre o recalque primário e o secundário, também diferenciados em seus processos como processo primário e processo secundário. Iniciado o processo secundário, as experiências são registradas inconscientemente como marcar mnêmicas (psíquicas) que passam a representar diferenciações do eu e do outro, dos objetos e, sendo o corpo parte dessas representações, passa a ser melhor desenhado psiquicamente.

O recalque secundário advém após a experiência da angústia de castração, ou melhor, a angústia de castração forma o recalque como defesa, sendo todo esse momento contido no

processo secundário. E por que aconteceria a angústia de castração? A angústia de castração seria simbolicamente correlativa ao medo da perda do falo no menino. Para a menina, a castração produz ao complexo de inveja do pênis<sup>23</sup>. Tais processos se relacionam ao Complexo de Édipo de diferentes formas nos meninos e meninas.

Freud (1919/2019) situa a experiência do infamiliar como retorno do recalçado, efeito da lógica da castração. O que para mim faz e não faz sentido. Faz sentido a partir da lógica daquela experiência mais que angustiante que é o desamparo, termos apenas sinais dessa angústia, graças ao recalque. Então, situar o estranho como formado pela castração faz sentido pela lógica seguinte: o que retorna do recalçado já é uma experiência que, em algum nível, poderei representá-la.

No entanto, a partir do que apresentei como historicização do infamiliar, faria mais sentido o infamiliar ser constituído pelo medo do desamparo, e não da castração. Diretamente o estranho não tem uma relação com o desamparo, não na letra de Freud. Mas proponho essa através de dois caminhos: 1) da precariedade que a abjeção explicita, com Judith Butler (2009); 2) dos fatores que Freud elenca como produtores do estranho (magia, animismo, a visão da vagina, medos infantis, experiências com a ficção em detrimento da realidade).

Se partirmos do conceito de precariedade de Judith Butler (2009), veremos que ela diz que a precariedade é a condição de todo ser. O que quer dizer que ao ser reconhecido como precário, o sujeito passa a ser reconhecido como ser, e ao ser cuidado, protegido, amparado, e digno de luto. Quando não há o reconhecimento dessa necessidade de amparo a ser oferecido ao outro a partir de sua precariedade, Butler (2009) afirma que estes são seres não reconhecidos como sujeitos. São os abjetos que não são nem amparados por outros, e, por isso, também não

---

<sup>23</sup> Não entrarei em detalhes sobre a castração e nem sobre a diferença sexual desenvolvida por Freud nesse processo porque tento desenvolver a crítica situada na relação anterior ao Complexo de Édipo, do desamparo com o infamiliar. No entanto, aponto para as preciosas produções feministas feitas em torno da crítica ao Complexo de Édipo freudiano.

são passíveis de luto, não são reconhecidos, não são vistos como sujeitos, não possuem inteligibilidade.

Com Arbus, percebo o seu movimento de trazer seres sem inteligibilidade para o esplendoroso palco de sua câmera, enquadrando-os no mundo do reconhecimento. Ou seja, com Arbus posso dizer que a angústia referida à experiência do infamiliar tem relação com a desamparo, com o reconhecimento da precariedade restituídos aos abjetos que os reconhece como sujeitos. Reconhecimento de que ali há sujeitos de precariedade, sujeitos que experienciaram o desamparo e, por isso, tanto lhes foram ofertados outros que lhes constituíram e os reconheceram como sujeitos, como outros lhes ofereceram laços, lhes ofereceram inteligibilidade como sujeitos - inclusive a própria Arbus olhando-os a de volta. Sendo sujeitos, eles também oferecem reconhecimento, amparo, inteligibilidade; também são seres que reconhecem a precariedade em outros podendo formam laços recíprocos.

Os medos infantis são os fatores mais próximo da lembrança do desamparo e da relações inaugurais, de constituição dos sujeitos, do reconhecimento da precariedade através dos outros que os cuidaram. A necessidade de ser amparado e de saber que também podem oferecer amparo é o reconhecimento da precariedade, da relação do sujeito com o outro.

Os desdobramentos da aproximação do infamiliar com o desamparo revelam que nas nossas experiências de infamiliaridade estão em cena a nossa precariedade e/ou as normas moralizantes que nos constitui. O que retorna do recalcado também é composto pela nossa relação com o mundo social, com a imagem de arte, e com as nossas reminiscências mais íntimas, num desdobramento desses três tempos.

Algumas fotos de Arbus tiram algumas pessoas de seus lugares de poder para enquadrá-los em desconforto, colocando-as como estranhas, empurrando-as para a margem e apontando pelo falseamento de suas riquezas, ou para a ilusão de autonomia.

Magia, animismo, autômato, a visão da vagina, atores foram os produtores do infamiliar situados historicamente através do feminismo marxista, através do desdobramento de que cada um deles têm uma relação íntima com o capitalismo e o patriarcado.

O capitalismo nos retira muitos laços com o corpo, com o sensível, com os outros, já que nos tornamos máquina de trabalho, tempo, vinculação com a terra e com os animais. E, contraditoriamente, o capitalismo nos exige autonomia, sermos proprietárias de nós mesmas chefiadas pela razão à serviço do capital. É uma completa e absurda negação do desamparo e da precariedade.

O patriarcado nos redobra o risco da abjeção, de não sermos reconhecidas em nossa precariedade. Ao montar uma situação (mítica ou não) de um imenso poder corporal e mágico, ficamos na encruzilhada de sermos violentadas ou por possuímos um extremo poder corporal (gestacional e erótico), ou de sermos violentadas por sempre precisarmos estar no lugar de um resto corporal que necessariamente precisa ocupar o lugar de cuidadoras, nos excluindo do retorno em sermos cuidadas, reconhecidas em nossa precariedade. Efeito disso tudo, também é a violência da abjeção com nossos corpos sermos reduzidos a receptáculos do mundo.

Outra forma de violência, ao não sermos reconhecidas em nossa precariedade, é o não reconhecimento de que somos mutantes, que os corpos não respondem às normas cisheteropatriarcais.

Quem luta para caber nesse enquadre capitalista e cisheteropatriarcal, ironicamente se esquece que são seres precários e desamparados. Se creem imutáveis, sem reconhecer o que há de performatividade em si e em seus desejos. Não reconhecem seu desamparo ao se suporem seres autônomos, que se bastam. E, se ele se supõe nessa autossuficiência, provavelmente ela só aconteça porque muitas outras e outros estão lhe servindo, lhe cuidando e lhe amparado, e sem reconhecer isso, sem oferecer reconhecimento e cuidado a esses outros.

A aproximação do infamiliar em sua constituição de desamparo é inspirada pela crítica que Butler (2015) faz ao compor a noção de abjeção. Para a teórica, é mais importante que façamos teoria que alarguem os enquadramentos normativos, do que os abjetos reivindicarem reconhecimento à norma. É mais valioso o esforço de crítica às vinculações do infamiliar com o capitalismo e o patriarcado, do que nos afirmarmos domesticadas nessa lógica. Pode nos render melhores estratégias fazer do infamiliar um conceito de crítica ao que nos oprime, do que a violência de esvaziarmos nossos corpos de desejos para responder à razão patriarcal e capitalista.

#### 4.5 Arbus e o exercício da imaginação

*If you scrutinize reality closely enough, if in some way  
you really, really get to it, it becomes fantastic.*

*Se você examinar a realidade de perto o suficiente,  
se de alguma forma você realmente chegar a ela,  
ela se torna fantástica.*

(Arbus, 1972/2011-2012, p. 2, tradução livre)

Everybody has that thing where they need to look one way but they come out looking another way and that's what people observe. You see someone on the street and essentially what you notice about them is the flaw. It's just extraordinary that we should have been given these peculiarities. And, not content with what we were given, we create a whole other set. Our whole guise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way but there's a point between what you want people to know about you and what you can't help people knowing about you. And that has to do with what I've always called the gap between intention and effect. I mean if you scrutinize reality closely enough, if in some way you really, really get to it, it becomes fantastic. You know it really is totally fantastic that we look like this and you sometimes see that very clearly in a photograph. Something is ironic in the world and it has to do with the fact

that what you intend never comes out like you intend it (Arbus, 1972/2011-2012, p.1-2).

Todo mundo tem aquela coisa de olhar para um lado, mas sai olhando para outro e é isso que as pessoas observam. Você vê alguém na rua e, essencialmente, o que você percebe sobre essa pessoa é o defeito. É simplesmente extraordinário que nos tenham sido dadas essas peculiaridades. E, não contentes com o que nos foi dado, criamos um conjunto totalmente diferente. Todo o nosso disfarce é como dar um sinal ao mundo para pensar em nós de uma certa maneira, mas há um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam sobre você e o que você não pode evitar que as pessoas saibam sobre você. E isso tem a ver com o que sempre chamei de lacuna entre intenção e efeito. Quero dizer, se você examinar a realidade de perto o suficiente, se de alguma forma você realmente, realmente chegar a ela, ela se torna fantástica. Você sabe que é realmente fantástico termos essa aparência e às vezes você vê isso muito claramente em uma fotografia. Algo é irônico no mundo e tem a ver com o fato de que o que você pretende nunca sai como você pretende (tradução livre).

Em se tratando da separação entre o ficcional e a realidade que Freud (1919/2019) tenta estabelecer no infamiliar, me parece que a esperança de retomarmos a vinculação entre corpo e razão – ou criarmos novas – já seria uma resposta para que essa diferença não siga tão intensa. Parece que Freud (1919/2019) aceita nas ficções da arte os últimos suspiros da magia. Para o homem iluminista, se encantar, ser arrebatado, sentir seu corpo extensamente, só lhe é permitido através da imaginação que a arte oferta. Fora disso, o espírito racional precisa ser o maior fantasma na realidade. O que faz Freud (1919/2019) ser contraditório com sua própria teorização sobre a realidade psíquica, como se o teste de realidade precisasse atuar constantemente para que esse homem não seja tomado por seus afetos.

Arbus, desde o início de sua produção, é reconhecida em duas frentes: como fotógrafa documental e como fotógrafa expressiva. O caráter expressivo se deve ao que é considerado ficcional em suas fotos. A qualidade de ficcional é atribuída às fotos de Arbus tanto pela forma como algumas de suas fotos são produzidas (com a montagem da cena junto às suas personagens até chegar na cena pretendida pela fotógrafa), quanto pela relação entre as fotografias e as narrações feitas em suas legendas – com exceção de sua fase *Untitled*.

Eu não encontrei análises sobre as fotos serem quadradas e em preto e branco, nem em relatos de Arbus e nem em pesquisa ou comentários sobre sua obra. Em alguns textos havia o apontamento da relação do formato quadrado com as fotos instantâneas, mas sem desenvolver comentários sobre isso. No entanto, pesquisando sobre as fotografias instantâneas, pude imaginar algumas relações entre o quadro e o preto e branco.

A Polaroid<sup>24</sup> esteve no auge do seu mercado, considerada a empresa mais inovadora, entre as décadas de 50 e 70, graças às fotografias instantâneas, e causou – e ainda causa – muitos impactos no mundo simbólico das imagens. A história popularizada é que Edwin Robert Land, que tinha uma empresa de plásticos polarizados, durante as férias de 1943, foi perguntado por sua filha de três anos porque não poderia ver as fotografias tiradas na mesma hora. Assim, depois de um processo complexo de criação tecnológica da câmera e do papel de revelação, em 1947 é lançado o primeiro modelo da Polaroid, e comercializado no ano seguinte.

Os efeitos dessa imagem instantânea passam por algumas dimensões: a revelação não precisaria mais passar pelo laboratório com profissionais, não havia mais a relação de um negativo produzindo incontáveis positivos (imagens reveladas); Não havia mais a passagem do tempo entre o momento vivido, a fotografia tirada, a espera da revelação, e a imagem produzida: com a imagem instantânea, o momento e a imagem se sobrepõe.

---

<sup>24</sup> Achei interessante a curiosidade de que Steve Jobs fez várias visitas a Edwin Land e usou a Polaroid como inspiração para a invenção da Apple. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/202/polaroid--os-70-anos-da-fotografia-instantanea>. Acesso em: 20 dez. 2021:

Afonso Jr. (2017) conta que o projeto de diminuir o tempo de produção de qualquer coisa já existia no mundo da fotografia, longe de ser obra de Land. Resquício da Segunda Guerra, a relação com a tecnologia e a rapidez estava em todas as áreas, sem qualquer romantização de histórias familiares. A diferença da criação de Land é que a Polaroid não só retirou o intervalo do tempo para haver o instante, sua intenção era criar o processo de fotografia nas mãos de uma só pessoa, de forma que a existência da foto dependesse só de um click, feito por alguém. Para tirar uma foto seria preciso só tirar a foto.

Uma das consequências da produção da imagem fotográfica individualizada, sem passar por um profissional na revelação, tornou a imagem produzida em um reduto íntimo, podendo ser produzida entre quatro paredes e podendo ficar entre quatro paredes, caso fosse o desejado. Além disso, não havia negativo para a produção de inúmeras cópias; a cópia original é única.

Assim, as fotografias instantâneas transformaram a nossa relação com as imagens ao ponto de que hoje, o Instagram imita esse mesmo formato de imagens quadradas e produz inúmeros filtros que editam a própria qualidade digital de imagem que se tem hoje. Existe uma memória do tipo de relação com a imagem produzido pelo “estilo” Polaroid que segue atuante na era digital. E isso tem tudo a ver com Arbus.

Arbus ainda reduplica a ambivalência, ou a ironia com o tempo, através da sua pretendida lacuna entre pose e efeito. Isso tudo entrelaçado com a imagem quadrada que remete ao instantâneo e ao preto e branco, memória de um passado tecnológico mais distante. Um colapso do tempo, uma condensação de tempos.

O preto e branco retira as cores, coloca a atenção no contraste das superfícies, nas texturas. A impressão que tenho é que o preto e branco retira a informação das cores para intensificar o olhar no contraste das superfícies, das diferentes texturas e objetos; ao mesmo tempo em que aumenta a nitidez das formas, ainda mais com o *flash*, com a Rolleiflex, que

deixa o centro da imagem mais nítido e alonga as extremidades. Arbus ainda coloca as *freaks* no centro, muitas vezes no formato retrato, olhando de frente para ela.

#### 4.6 Vidência das imagens

Na minha experimentação com fotografias e artes visuais, junto aos estudos, aliados à clínica, interpreto que esse afã de ir contra as imagens é um desvio ilusório. Parece que, por não aprendermos a lidar com as imagens e as tecnologias, encontramos nesses meios o bode expiatório para tantos males que sofremos. Não há retorno para uma mundo sem elas, e podemos encontrar compreensões e boas saídas através delas.

Por exemplo, com essa pesquisa percebi que eu não havia aprendido a lidar com as imagens, da forma que fosse. Então, o que acontecia, é que elas me tomavam, me invadiam de determinada forma, que eu não sabia me situar com elas. Eu via uma foto de alguém que eu achava linda, nas redes sociais, e aquilo me atacava imediatamente, no sentido de me rebaixar no que eu enxergava de beleza em mim. Com essa escrita, ao olhar as fotos de Arbus, ao fazer o esforço de estar diante delas, de observá-las, de passar tempo diante delas, construir o esforço de ficcionalizá-las, de narrá-las, percebi que eu entrava em simbiose com as imagens. Hoje eu sinto que houve a construção de uma lacuna entre eu e elas. Quando eu me afeto por algo que vejo, eu paro para observar o que está diante de mim e tento perceber o que eu estou vendo, o que eu interpreto dessas imagens para experienciar tais formas de afetações. Vidente, sinceramente, me sinto menos refém do que antes, quando as imagens me encarnavam sem licença.

Então, não acho que essa ferocidade seja culpa da imagem, ou das tecnologias que as transportam e produzem. Obviamente, não estou entrando na questão dos monopólios capitalistas que tiram vantagem dessa engrenagem. Eu só acho que um jeito de não sermos consumidas e nem consumirmos, como zumbis, o capitalismo que vem através das imagens-

produtos, seria encará-las e, ao menos, perceber o que há de produto ali, o que há de desejo que suponho que aquela imagem me satisfará, o que sinto e passo a querer diante de alguma visualidade.

Acho mesmo que isso pode nos render processos interessantes. No primeiro semestre de 2022, eu ofereci uma disciplina como prática docente chamada “Oficina de artes, feminismos e psicanálise”. A proposta central era de que as estudantes fizessem dali um espaço de experimentação com várias formas de artes (visuais, literatura, música...), que disséssemos de nossas experiências com as obras, acompanhadas de algumas discussões teóricas e, ao fim, que elas escrevessem um ensaio sobre alguma obra escolhida. Eu me impressionei com a semelhança que vi sendo vivenciada pelas estudantes e o que eu vivo nesses anos de pesquisa/obsessão com Arbus. Elas poderiam passar aulas e aulas falando sobre textos teóricos, mas no momento de *me conte da sua experiência com essa obra*, o silêncio se instaurava. Curiosamente, todas tiveram uma experiência prévia com escritas íntimas antes da graduação em psicologia, seja em seus diários, seja em contos, poesias. Quase todas pararam de escrever ao entrarem no curso – nisso também me assemelho a elas. Com tudo isso, quero dizer de uma instrumentalização que passamos, do distanciamento da experiência que o sensível da arte, da escrita íntima nos oferece.

Não vou entrar em uma discussão sobre a formação em Psicologia, até porque a questão que coloco não é uma crítica à produção do pensamento, da intelectualidade, que suponho absolutamente preciosas. Muito ao contrário, estou tentando dizer que o sensível da arte, da escrita localizada em nossa própria experiência, é uma preciosa produção de saber. E se tratando de pessoas que se formaram para poderem exercer a escuta clínica, esse saber sensível fará muita falta, além da falta que faz na vida particular de cada uma.

Com o decorrer da disciplina, as alunas que ficaram – porque algumas não aceitaram a proposta – foram retomando essas formas de escritas antes esquecidas. Cada uma, a sua forma,

produziu caminhos muito interessantes, tensionando a produção intelectual com a sensível. Elas mencionaram muito uma coisa que compartilho também na minha experiência aqui: é um trabalho que demanda muito esforço, mais do que o imaginado, mas que produz experiências profundas.

Seja na teoria, na clínica, na pesquisa, nas minhas relações íntimas, é dessa sensibilidade, desse esforço para o sensível das experiências, é nisso que habita o meu desejo de vida. Essas são as estrelas que brilham nas noites escuras e me guiam, seja em qual solo eu piso. Às vezes são longas noites na total escuridão. Às vezes tenho a sorte de ver cometas.

### Figura 36

*Diane Arbus, Untitled (49), 1970-71*

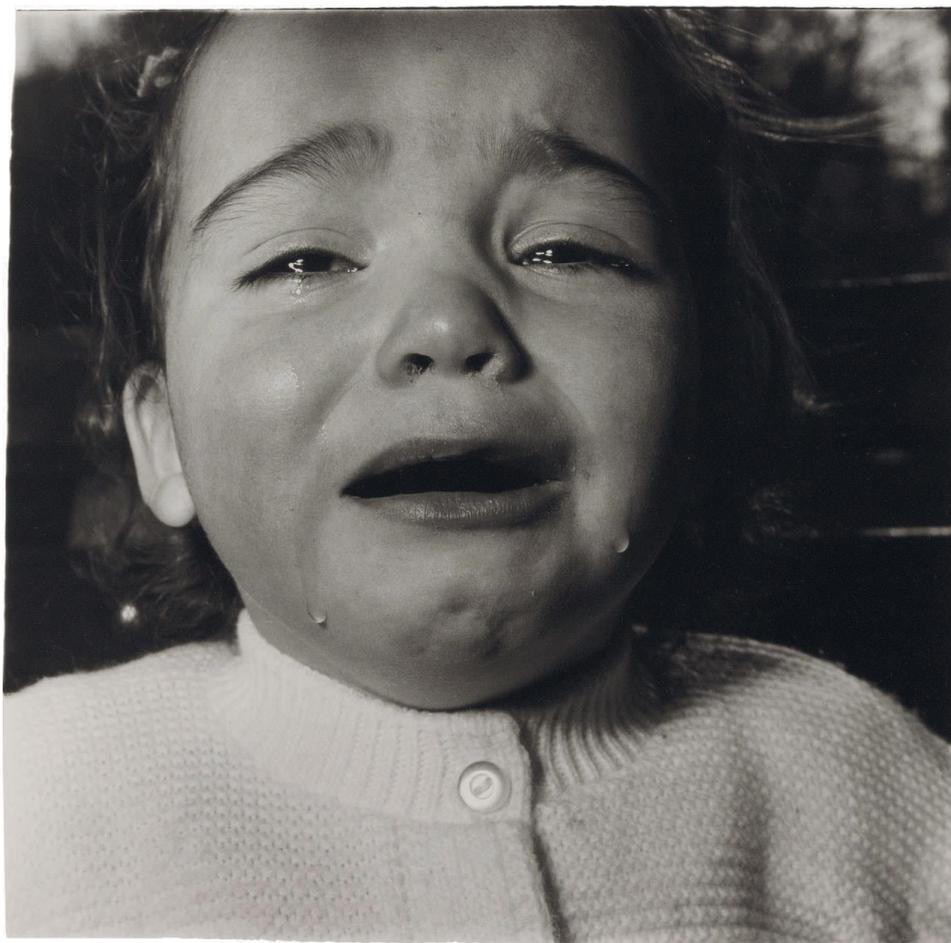


### Para concluir

Colher todos os restos, todos os vestígios de mim espalhados pela casa, pelos cadernos, livros, textos soltos, conversas, cadernos perdidos, últimos sonhos, sessões para o luto do fim, a alegria do ponto final, quem sabe também do texto pronto. Coloquei a mesa e o café para o nosso último encontro.

### Figura 37

*Diane Arbus, A child crying, N.J. 1967*



*Escrita incômoda*

Leitora, sem ilusões sobre esses escritos. Palavra por palavra, linha por linha desta tese: foi muito difícil, muito. Eu ainda não entendo tanto o porquê de tanta dificuldade, mas tenho algumas hipóteses. A escrita da dissertação foi menos árdua, e talvez porque nela somente a última parte escrevi em primeira pessoa, ainda que a relendo, eu me encontre em grande medida. No mestrado, eu também me debrucei sobre a fotografia de Arbus em sua relação com o estranho de Freud, e mesmo que eu soubesse que estava ali a minha experiência com as fotos, havia uma distância de proteção em que eu não me via nas fotos. No doutorado, essa proteção se rompeu, me vi naquelas imagens e minhas histórias, minhas ficções escoaram nas páginas aqui escritas, não sem resistências, não sem eu tentar construir barragens me protegendo com os referenciais teóricos, tentando dar margens para os rios de lembranças, contos e pesadelos. Poucos foram os cursos suaves, muitas as vergonhas de me ler, muito difícil me ler, me ver nessas fotos, mas não teve outro jeito. Quando eu me recobria tentando manter a distância de deixar falar somente as autoras e autores, cuidadosamente escolhidos e aqui referenciados, poucas linhas saiam também. Foi assim porque de outro jeito não haveria escrita. Então, me resignei a me contar em uma aposta de fé que eu conseguiria alinhar fotos, textos, teorias, ficções e sonhos.

Esses alinhavos de fé vieram também de incontáveis momentos em que experimentei no meu corpo a Outra: a Outra da linguagem, a Outra como tesouro dos significantes. Foram tantos os momentos em minha vida em que senti a presença da Outra através de palavras escritas em livros, cartas, melodias de músicas, de linhas de coreografias encarnadas em meu corpo ao serem dançadas em 4 3 2 1, dos traços das imagens em fotos e filmes, das luzes do pôr do sol, da cidade de madrugada, dos tesouros ofertados por tantas Outras.

Quando penso na minha história com a escrita, vejo o espaço valioso em que ela existe em mim. Quando pequena, eu havia aprendido a ler e escrever antes da série de alfabetização e

a professora sugeriu que eu fosse adiantada em uma série, mas quando cheguei na nova sala fiquei uma semana inteira muda e parada de susto com aquela sala estranha, então precisei voltar à turma em que estavam minhas amigas. Depois me lembro quando, na terceira série, a professora de literatura propôs como trabalho que enviássemos cartas aos colegas: a escrita, entrega e leitura das cartas foram os momentos de maior alegria e euforia que tenho em minha memória escolar, a turma toda em festa! Também tem os escritos de minha mãe, mulher reservada quanto às histórias de seu passado, mas que guardava suas agendas/diários e me permitia ler se/quando eu quisesse. Nelas eu encontrava vestígios de diários, pequenas frases entre as contas pagas, como a sandália que ela terminou de pagar o parcelamento aos meus 5 anos, ou a carta guardada de uma amiga de sua faculdade que dizia do carinho por seu “abraço de urso”. Foi na minha adolescência em que arrisquei linhas ficcionais sempre que nas redações do colégio havia a possibilidade da escrita de um conto. Mas antes veio a dança.

A dança foi minha primeira sorte de criação, e paixão, e grande amor à Outra dança. Não é fácil escrever com lágrimas nos olhos, mas é assim dizer dança, comovida. Esse substantivo que também é um imperativo, convite da Outra a nunca parar: dança! A dança de engatinhar nas horas de ensaios de coreografias. O frio na barriga nos instantes de improvisar, e o prazer imenso de algum passo inventado. Nunca me esqueço da minha primeira professora de dança, em uma pequena escola de Goiânia que lidava com aquelas crianças de 6 anos nos chamando de corpo de baile, com uma paixão e rigor naquele ofício, nos exigindo a coreografia que entrasse no corpo até que a gente não se lembrasse mais dos passos e só dançasse, “dancem como se vocês estivessem tomando o sorvete mais gostoso”, o melhor dos sabores. Ela nos mostrava seus cadernos de coreografia, escritas desenhadas. Com isso mostrava também a sua dedicação a nós, depois dançava magicamente aqueles traços e nos ensinava a torná-los nossos em mini corpos dançantes.

Sempre a Outra em mim, a Outra dança linguagem carta conto imagem traço. Aqui, em palavras e fotos.

As ambiguidades produzidas pelos enquadramentos da obra de Diane Arbus, tensionam as normativas sociais e apresentam suas rupturas. Arbus fotografa a margem para a vermos se alargar, através do enquadramento de margens borradas, rasgadas. Os *freaks* se tornam infamiliars e o que antes era abjeto, nas margens criadas nas fotos, se torna ser infamiliar. Também aqueles que antes eram o enquadre hegemônico, inteligível, começam a se margear, estremeçando a retidão das normas, se aproximando de uma experiência marginal, estranha.

Os abjetos não são reconhecidos em sua condição precária, condição essa de todo ser. Isso porque, quando se sabe que um ser é precário, sabe-se também que sua vida demanda ser reconhecida para que seja cuidada, preservada, protegida, e, caso esse ser morra, há a dor pela sua perda, há o luto pela sua morte. Quando esse ser não é reconhecido em sua vida, ele é relegado à violência da precariedade, que é a total desassistência, a ausência de relações que o reconheça como ser e que o enlace na vida. Esses seres, quando sem o reconhecimento de vida, se tornam abjetados, e são eles relegados à violência da precariedade, à ausência de laços, ao não reconhecimento de sua condição de precariedade que demanda relações nas mais diversas dimensões.

Em modo de conclusão, destaco que o infamiliar referido à castração, como formulou Freud (1919/2019), diminui a força de sua invenção. Por isso, proponho o retorno ao conceito de desamparo, através do conceito de precariedade de Butler (2015a), fornecendo ao conceito de infamiliar uma força maior, porque não o reduz ao binário castração/falo e nem à experiência do homem Freud. Atribuir ao conceito infamiliar à filiação do desamparo o recoloca em uma leitura crítica às normativas restritas à uma sexualidade binária, restrita à referência biologizante de homem e mulher e à lógica do patriarcado. A referência ao desamparo em uma

leitura do infamiliar recoloca esse conceito freudiano em importantes debates sobre as lutas por reconhecimento.

Ao reafirmar a noção de desamparo, em detrimento do binário castração/falo, foi possível pensar, a partir da psicanálise, em um conceito universal temporário, recortado em nosso tempo histórico, sendo uma forma provisória de ontologia. Através do desamparo, nossa ontologia não necessita de segregações e repartições embasadas em normativas que violentam corpos relegados à abjeção. A noção de desamparo reavivado pelo conceito de precariedade de Butler (2015a) sustenta uma noção de sujeito que demanda a relação com o Outro para entrada no mundo da linguagem e a manutenção de sua vida. Referir o infamiliar ao desamparo pode torná-lo um conceito crítico ao patriarcado, à cisheteronormatividade e ao capitalismo.

Pretendi questionar e oferecer um contexto histórico às hipóteses de Freud (1919/2019) como produtoras de infamiliaridade para pensá-las na atualidade e em relação com a abjeção, partindo da experiência com as fotografias de Diane Arbus, com o que as fotos convocam a novas leituras do texto. Com isso, questionei se, e como, é possível prescindir da relação castração/falo para pensar o infamiliar como crítica ao discurso biologizante, e evidenciar sua potência como conceito, ao lado da abjeção, em sua crítica social.

### *Pôr-se para fora de si*

Pôr-se para fora de si: lição que apreendo com Arbus. A escrita dessa pesquisa foi sobre o meu encontro com sua obra e costurados a desdobramentos conceituais e relatos ficcionais íntimos. Esses são os retalhos que costurei a partir dessa experiência com a arte a me ligar à academia, a fim de caminhar com as teorias em sua relação com o mundo, com a Outra.

Pôr-se para fora de si é pôr-me para fora de mim na escrita. Essa escrita me colocou de inúmeras maneiras, antevendo tanto o desencontro entre o que escrevo e como serei lida, quanto o encontro com outras autorias, teorias. Fui Outra ao te escrever. Depois que te inventei, leitora,

vidente, escritora, descobri que eu poderia inventar que sou Outra. Eis a minha personagem que esteve com você: ela é escritora, escreve uma pesquisa e ela toma corpo contando a você. Assim posso ler o que ela escreve e posso também ser sua leitora. Ela pode assim escrever e se livrar um tanto do julgamento da inferioridade, da moralidade esmagadora que eu poderia me submeter e paralisar, não escrever.

Pôr-se para fora de si: não conheço maior manifestação de poder, estando em si, poder pôr-se para fora de si. Ficcionalizar, performar, imaginar, pesquisar, criar. Saber-se alguém – ser sujeita – e poder ser Outra.

*Leitora, vidente, escritora,*

*É tudo verdade*

*Impura ficção*

## Referências

- Arbus, D., & Israel, M. (2011-12). *Diane Arbus: an aperture monograph* (40th ed.). Aperture Foundation.
- Bento, B. (2017). Por uma Sociologia das abjeções. In: *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos* (pp. 45-52). EdUFBA.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2014). *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Editora UFSC.
- Butler, J. (2015a). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Civilização Brasileira.
- Didi-Huberman, G. D. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (2nd ed.). Editora 34.
- Didi-Huberman, G. D. (2013). *Diante da imagem*. Editora 34.
- Foucault, M. (2001). *Os anormais*. Martins Fontes.
- Freud, S. (2019). O Infamiliar. In: *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (P. C. de Souza, trad., Vol. 14, pp.27-126). Autêntica. (Originalmente publicado em 1919)
- Freud, S. (2013). *La interpretación de los sueños*. In: *Obras Completas Sigmund Freud* (J. L. Etcheverry, trad., Vol. 8). Amorrortu Editores. (Originalmente publicada em 1900).
- Guerra, M. N. (2017). *Vejo freaks, o “estranho” me olha: aproximações entre as fotografias de Diane Arbus e a psicanálise* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás.].
- Iannini, G., & Vilela, Y. (2000). Prefácio à edição brasileira. In: *Lacan, o escrito, a imagem* (pp.7-22). Editora Autêntica.
- Kristeva, J. (1982). Approaching Abjection. In: *Powers of Horror* (pp. 1-31). Columbia University Press.

- Kuramoto, A. (2006). *A representação disruptiva de Diane Arbus: Do documental ao alegórico* [Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas].
- Lacan, J. (1998a). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos* (V. Ribeiro, trad., pp. 238-324). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1953).
- Michaelis. (2009). *Dicionário de Português-Inglês Michaelis. Melhoramentos*.
- Preciado, P. B. (2019). Um apartamento em Urano [Conferência] (C. Q. Kushiner, & P. Souza Jr., trad.). *Lacuna: uma revista de psicanálise* 8, 12.  
<https://revistalacuna.com/2019/12/08/n-8-12/>.
- Prins, B., & Meijer, I. C. (2002). Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista de Estudos Feministas* 10(1), 155-167. DOI:  
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>.
- Ricoeur, P. (2008). Imagem e linguagem em psicanálise. In: *Escritos e Conferências 1: em torno da psicanálise* (pp.80-108). Edições Loyola.
- Rivera, T. (2013). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. Cosac Naify.
- Rivera, T. (2017). Desejo de ensaio. In: Rivera, T., Celes, L. A. M., & Sousa, E. A. L. (Org.). *Psicanálise* (pp.11-26). Funarte.
- Santos, M. A. (2013) Abjeto em disputa: dissidências ou não entre Bataille, Kristeva e Butler. In: *Estudos e política do CUS - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade* (pp.61-86). EdUFBA.
- Silveira, L. (2017). Assim é a mulher por trás de seu véu? Questionamento sobre o lugar do significante falo na fala de mulheres leitoras dos Escritos. *Lacuna: uma revista de psicanálise* 3, 8. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2017/04/28/n3-08/>.
- Silveira, L., & Parente, A. (2020). *Freud e o patriarcado*. Hedra.

Sontag, S. (1977). Estados Unidos, vistos em fotos, de um ângulo sombrio. In Sontag, S.

*Sobre fotografia* (pp.20-33). Companhia das Letras.

Sussman, E., & Arbus, D. (2003). A Chronology. In The Estate of Diane Arbus (Ed.),

*Diane Arbus: Revelations* (pp. 1-15). Random House.