

Entre Velásquez e Pirandello: o olhar descentrador de subjetividades

Davide Chareun¹

Maurício Eugênio Maliska²

Resumo

O presente ensaio visa a analisar um trecho da obra de Pirandello, em seu livro *Uno, nessuno e centomila*, a partir da presença do espelho como ferramenta artística para a produção de efeitos de sentido e outras posições subjetivas. Para tanto, partir-se-á da análise de Foucault sobre a obra de Velásquez, *As damas de companhia*, buscando possíveis articulações teóricas com a obra de Pirandello, para sucessivamente costurar essas leituras com o conceito psicanalítico de pulsão escópica em Lacan. Assim, acredita-se que os possíveis efeitos produzidos no espectador e leitor, gerados por uma relação de espelhamento com a obra, se possibilitam por fatores constitutivos e estruturantes da subjetividade, a qual se funda, em última instância, por efeitos imaginários e simbólicos na relação com o outro.

Palavras-chave: Velásquez, Foucault, Pirandello, Lacan, Pulsão escópica.

¹ Psicanalista e professor de Psicanálise do curso de graduação em Psicologia no Centro Universitário Uniavan (Balneário Camboriú, Santa Catarina, Brasil). Graduado em Psicologia, especialista em Psicanálise e Dispositivos Clínicos contemporâneos, mestre e doutorando em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-6720-4168>. E-mail de contato: davide.chareun@gmail.com.

² Psicanalista e professor de Psicanálise no curso de graduação em Psicologia e no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) (Santa Catarina, Brasil). Graduado em Psicologia, mestre e doutor em Linguística e doutor em Psicologia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6457-3743>. E-mail de contato: mmaliska@yahoo.com.br.

Introdução

Esse ensaio pretende analisar a função e os possíveis efeitos subjetivos gerados pela presença do elemento espelho na obra literária *Uno, nessuno e centomila* de Pirandello (1926/1994), partindo da análise estética discursiva de Foucault (1965/2019) “As damas de companhia”, do quadro barroco de Velásquez (1656) “As meninas” e do conceito psicanalítico de pulsão escópica. A escolha desse encontro estético se pauta no reconhecimento de um elemento em comum entre as duas obras de arte: o espelho como ferramenta artística que captura o sujeito pelo olhar e aponta para a produção e construção de novos efeitos de sentidos (Mazzola, 2015).

Embora as duas obras se situem temporalmente em momentos históricos e culturais distintos, acredita-se que ambos os autores inserem o espelho na trama de sua produção com o propósito de desconstruir e questionar efeitos de sentidos e práticas discursivas dominantes no contexto histórico de cada produção artística.

A partir dessa proposição, o percurso teórico partirá para leitura foucaultiana do quadro de Velásquez, apresentando, sem pretensão de esgotá-los, os principais conceitos que o autor elabora sobre o elemento estético espelho, para, sucessivamente, tentar costurar teoricamente uma análise transversal da obra pirandelliana. Isso, analisando o trecho inicial do primeiro capítulo do livro, no qual aparece o espelho como motor central da narrativa e relacionando os efeitos gerados pelo encontro entre leitor e espelho com o conceito psicanalítico da pulsão escópica em Lacan (1973/1988), que inclui os três tempos pulsionais: ver, ser visto e se fazer ver.

O espelho em Velásquez

Partindo da análise de Foucault (1965/2019), encontra-se, no quadro de Velásquez (1656) “As damas de companhia”, o espelho como uma ferramenta que o autor utiliza para gerar efeitos de sentido inesperados e singulares. Esse elemento estético, ao mesmo tempo que se confunde com outros objetos artísticos, produz um efeito de descentramento no espectador. Se por um lado o espelho é reconhecível, embora se confunda com o resto dos elementos do quadro e possa passar despercebido ao espectador em um primeiro momento, esse apresenta a imagem do quadro que está sendo pintado, a qual é velada ao espectador pela posição do quadro na tela.

Por outro lado, há um outro efeito de espelhamento que atravessa quem observa: o olhar do pintor da tela enigmática que é direcionado em um ponto indeterminado para fora da tela, o qual é capturado pelo sujeito que contempla a obra, gerando um movimento subjetivo que transporta o espectador para o lugar de objeto da representação na representação. Nessa ilusão ótica, o espectador se transforma em objeto representado, ocupando um lugar social desconhecido e proibido.

O pintor observa, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada em direção ao ombro. Ele fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente designar, pois esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto,

nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: já que ele não está representado no espaço do quadro, e se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde se oculta para nós mesmos nosso olhar no momento em que olhamos. E, no entanto, essa invisibilidade, como poderíamos evitar vê-la, ali sob nossos olhos, já que ela tem no próprio quadro seu sensível equivalente, sua imagem selada? Seria de fato possível adivinhar o que o pintor observa, se fosse possível lançar os olhos sobre a tela na qual ele se concentra: mas desta só se percebe a trama, os montantes negros na horizontal e, na vertical, o oblíquo do cavalete. O alto retângulo monótono que ocupa toda a parte esquerda do quadro real, e que figura o avesso da tela representada, restitui na qualidade de uma superfície a invisibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: esse espaço em que estamos, que somos (Foucault, 1965/2019, p. 195).

Assim, o lugar do espectador se confunde com o das personagens do quadro. Isso, a partir de um jogo de olhares e posições que geram um movimento imersivo naquele que contempla a obra. A posição do pintor e a do quadro que está sendo produzido geram um efeito invocante no espectador, o qual pode projetar-se no lugar de objeto do quadro. Dessa forma, o autor produz uma quebra de sentido, pois o efeito escópico descentraliza o sujeito para o lugar de objeto, rompendo com a sensação de controle, segurança e pertencimento.

Nós, espectadores, estamos a mais. Acolhidos por esse olhar, somos caçados por ele, substituídos pelo que esteve o tempo todo diante de nós: pelo próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido fora do quadro ao vazio que tem diante de si, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe chegam; nesse lugar preciso, mas indiferente, aquele que olha e o olhado se permutam sem cessar. Nenhum olhar é estável, ou melhor, no sulco neutro do olhar que atravessa a tela na perpendicular, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel infinitamente. E a grande tela virada na extrema esquerda do quadro exerce ali sua segunda função: obstinadamente invisível, ela impede que jamais seja observável nem definitivamente estabelecida a relação dos olhares (Foucault, 1965/2019, p. 196).

A partir disso, percebe-se que todo esse efeito de descentramento subjetivo só é possível na medida em que há um encontro e uma troca de olhares entre a personagem do quadro, o pintor e o espectador. Esse olhar também pode ser considerado produtor de espelhamento do sujeito com um outro, uma vez que só é possível ocupar o lugar de objeto da representação no momento em que o espectador se reconhece no olhar do outro. Isso pode ser muito correlativo àquele momento em que Lacan (1973/1988) aponta: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (p. 73). Ou ainda no “Seminário 11”, quando ele conta a historietta que está com pescadores no mar da Bretanha e há uma lata de sardinha que boia sobre a água e um dos pescadores diz: “Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não está te vendo não!” (p. 94). Lacan irá discordar do pescador, pois se ele insiste em dizer que ela não estava lhe vendo é porque em alguma medida ela estava vendo o jovem Lacan, ele se sente olhado pela latinha, sendo objeto desse olhar numa reversão da pulsão, do ativo para o passivo, do ver para o ser visto.

Assim, nessa obra, é por esses efeitos de espelhamento que o autor alcança o seu propósito: romper com posições subjetivas cristalizadas por efeitos discursivos. Velásquez busca, ao mesmo tempo que produzir uma fratura de ordem social na época, gerar um descentramento dos códigos estéticos e da função do artista.

Após essa breve apresentação da função do espelho na obra de Velásquez, será elaborada uma análise do elemento espelho na obra do Pirandello (1926/1994), “Uno, nessuno e centomila”, do primeiro capítulo do livro, em específico o trecho inicial, no qual se encontra o espelho como ferramenta literária produtora de efeitos de subjetivação.

O espelho em Pirandello

Uno, nessuno e centomila (Pirandello, 1926/1994) é um romance italiano que pertence a um momento histórico marcado por fraturas profundas nos contextos cultural, intelectual e histórico da época. No que diz respeito à dimensão sociopolítica, a Europa tinha sido atravessada pela experiência da Primeira Guerra Mundial, a qual desestruturou certezas, valores e a fé no homem moderno. Ao mesmo tempo, a dimensão intelectual europeia sentiu os efeitos da descoberta do inconsciente freudiano, geradora de dúvidas e questionamentos sobre a legitimidade da verdade científica e humana. Com isso, o lugar do cogito começou a não garantir mais a certeza da existência, cedendo espaço a uma dimensão desconhecida e incontrolável que revelaria uma verdade insabida singular do sujeito: o inconsciente.

A partir disso, a arte, sendo um dos campos privilegiados da subjetividade humana, também foi atravessada por esses efeitos históricos e culturais. Por isso, “Uno, nessuno e centomila” pode ser considerado como um resultado desse contexto. Pirandello (1926/1994) busca investigar a fragilidade e a multiplicidade do eu e, ao mesmo tempo, a parte mais desconhecida do sujeito, partindo da própria irreconhecibilidade de si (Mazzacurati, 1994):

Depois das derrotas dos lógicos, das resignadas renúncias a uma voz autônoma, por parte de tantas figuras sequestradas pelas normas dos pactos sociais; depois dos precários ajustes do amor próprio ou da piedade, as solitárias renúncias dos loucos, resistentes no assinar uma troca contratual justa entre as próprias obsessões e a “consciência normal das coisas”, nas últimas páginas do seu “romance” Vitangelo Moscarda coloca em xeque todas as doenças mundanas do eu, abolindo todos os seus necessários estatutos: os bens materiais, as relações, as cargas pendentes da memória, os lugares, os nomes, até uma completa desidentificação, a qual corresponde a uma outra re-identificação com a vida cíclica da matéria (p. XII, tradução nossa).

A partir disso, o romance principia com uma cena inicial cotidiana, com o protagonista e o narrador, Vitangelo Moscarda, que se olha no espelho em presença da sua esposa:

– O que estás fazendo? – minha esposa me perguntou, olhando-me estranhamente inseguro diante do espelho. – Nada – responde, – me olho aqui, dentro do nariz, nessa narina. Apertando, percebo uma certa dorzinha. Minha esposa riu e disse: – Pensei que olhasse para que lado te pende. Me virei como um cachorro A quem alguém houvesse pisado no rabo: – Me pende? O meu? O nariz? E a minha esposa, com tranquilidade: – Sim, querido. Olha direito, o nariz pende à direita (Pirandello, 1926/1994, p. 3, tradução nossa).

Esse primeiro trecho do livro apresenta a entrada em cena do protagonista, de um outro, a sua esposa e do objeto espelho. Desse momento em diante, Vitangelo começará um percurso de desconstrução, sofrimento, angústia e busca de uma identidade verdadeira inalcançável, que o levará a um rompimento de laços social e com a realidade.

O que aparece com força nesse começo de narrativa é a tentativa do autor em produzir um grito de estranheza no próprio protagonista e, ao mesmo tempo no leitor, o qual, através de um virtuosismo técnico, é invocado pelo personagem do romance em se espelhar e tentar perceber algo de impercebido.

Aqui, não é tanto o objeto espelho, que é visível, quanto o espelho invisível, ou seja, o olhar do outro sobre si, que gera os processos de reflexão do protagonista e a conseguinte descoberta da própria estraneidade da sua imagem externa.

De acordo com Mazzacurati (1994), o cruzamento dos olhares mediados pelo espelho, o qual deveria ser um símbolo de neutralidade e objetividade, demarca, em termos críticos, a questão da relatividade do que é real. Nesses termos, aquilo que é aparentemente real para o sujeito não é real para o outro, ou seja, há um contínuo desencontro entre a imagem que o sujeito possui e constrói sobre si e que quer transmitir para um outro e a imagem que de fato esse outro capta do sujeito.

Diante desse momento inicial, o leitor embarca de forma involuntária na mesma viagem angustiante do protagonista, de sujeito em carne à personagem fictícia feita de palavras e papel.

De forma análoga ao quadro de Velásquez, na obra de Pirandello (1926/1994) aparece o espelho como elemento do cotidiano, que, a partir do olhar de um outro, gera um rompimento imaginário. O personagem principal, fragmentado em tantas imagens quantos olhares caem sobre ele, engendra um percurso de aniquilamento de todas essas imagens que não são dele, mas dos outros, que lhe escapam e que falsificam a ilusão original do próprio eu. Isso o levará à “loucura”, uma vez que a segurança da unidade de sua imagem desvanece diante do reflexo imperfeito e incompleto que ele pode capturar diante do espelho, que é o olhar do outro.

Acredita-se que, nesse livro, o espelho é utilizado como ferramenta que revela a quem lê a fragmentação e a fragilidade da própria imagem e de sua existência, porque, na relação com os outros, a imagem própria não condiz com a percepção do outro sobre o sujeito. Assim, o leitor, da mesma forma que o espectador ao olhar o quadro de Velásquez, percorre várias quebras de sentidos que cancelam as fronteiras entre o sujeito que lê e o personagem que se olha, se questiona, sofre e enlouquece.

A partir dessa breve apresentação, sustenta-se a possibilidade de aproximação dessas obras a partir de uma costura teórica mediada por um conceito psicanalítico fundamental que remete à estruturação psíquica do sujeito: a pulsão escópica.

Do estágio do espelho à pulsão escópica

Freud (1914/1996), em seu artigo “Sobre o narcisismo: uma introdução”, localiza o narcisismo primário como uma experiência subjetiva, em que ocorre a estruturação do eu

do sujeito, na qual a criança começa a se reconhecer como um ser separado do corpo do outro, a se perceber como corpo. Essa experiência é narcísica na medida em que prevalece a introjeção da libido no eu, para que este possa se organizar a partir da relação de alteridade com o outro. Nesse sentido, se em um primeiro momento não existia fronteira entre o *infans* e o outro, ou dito de outra forma, o outro se fundia ao *infans*, a partir da experiência do narcisismo primário, encontra-se a assunção do eu pelo próprio *infans* e, por conseguinte, a demarcação de fronteiras entre ele e o mundo. Lacan (1949/1998), em “O estágio do espelho como formador da função do eu”, ao retomar o conceito freudiano de narcisismo primário, pensa o estágio do espelho como um tempo muito específico da estruturação da subjetividade humana. Segundo o autor, essa fase é marcada pela experiência singular do espelhamento, pela incorporação e reconhecimento gradual e incompleto da imagem do corpo próprio. Nessa experiência, o espelho é o outro, o qual irá exercer essa função de espelhamento para o sujeito.

Dessa forma, o eu, identidade múltipla e fragmentada que o sujeito carrega e sustenta na sua relação com os outros, é o resultado da relação imaginária e especular que se estabelece no laço social. Esse mesmo movimento imaginário, que caracteriza a estruturação subjetiva da criança na sua infância, irá se deslocar e acompanhar o sujeito em sua vida de relações, construções e desconstruções identitárias. Lacan (1949/1998) pensa o estágio do espelho como experiência constituída em dois tempos lógicos, os quais se articulam diretamente com os narcisismos primário e secundário de Freud. Em um primeiro momento, o *infans* incorpora a imagem do corpo próprio produzida pela primeira identificação com o grande Outro encarnado, a *urbild* fundamental, e introjeta a dimensão simbólica, enquanto tesouro dos significantes e fonte do código que irá suportar sua imagem:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (Lacan, 1949/1998, p. 97).

De acordo com Lacan (1953-1954/2009, p. 168), “Há inicialmente, com efeito, um narcisismo que se relaciona à imagem corporal. Essa imagem é idêntica para o conjunto de mecanismos do sujeito e dá sua forma ao seu *Unwelt*, na medida em que é homem e não cavalo”. Isso diz respeito a duas questões: a primeira é que de um primeiro tempo onde o corpo estava jogado no real e o que estava em cena em nível psíquico era só o isso, agora, pelo efeito da relação com o Outro e com a linguagem, o sujeito já começa a estruturar a própria dimensão simbólica e a possuir sua imagem primordial, a qual tem função de sustentação do imaginário (Chareun, 2024).

Em um segundo tempo, pensando em termos freudianos ao narcisismo secundário, a imagem que o sujeito monta em sua relação com o outro não é a imagem do corpo próprio, ou como Lacan (1953-1954/2009) a nomeia de imagem real, mas uma imagem virtual, ou seja: um eu-ideal sempre projetado para fora do próprio sujeito, um eu imaginário e fantasístico a ser alcançado e montado na relação com o outro. Dito de outra forma, o eu-ideal é a imagem ideal e virtual, a qual está sempre afastada do próprio sujeito. Um mosaico de identificações

com os outros significantes a partir dos quais o sujeito se posiciona em uma relação imaginária. Dessa forma, o outro seria sempre um desdobramento do eu-ideal do sujeito:

O outro, o alter ego, confunde-se mais ou menos, segundo as etapas da vida, com o *Ich-Ideal*, esse ideal do eu invocado o tempo todo no artigo de Freud. A identificação narcísica . . . a do segundo narcisismo, é a identificação ao outro que, no caso normal, permite ao homem situar com precisão a sua relação imaginária e libidinal ao mundo em geral (Lacan, 1953-1954/2009, p. 169).

Ora, esse movimento que desaliena o *infans* de sua relação especular com esse grande Outro primeiro e de sua busca de prazer principalmente auto erógena só é possível por meio da entrada da lei da linguagem que possibilita ao sujeito a experiência da castração e da falta. Dessa forma, pode-se pensar o investimento pulsional para o mundo como uma contínua experiência faltante, pois a pulsão nunca é satisfeita, não há objeto que dê conta de satisfazer o desejo. Assim, todo investimento pulsional é sempre, em certa medida incompleto. De acordo com Vanier (2005):

. . . a relação que o sujeito mantém com sua imagem no espelho e com o semelhante – conduz a uma dificuldade própria da dimensão narcísica. Essa captura leva a uma situação mortífera do tipo: ou um ou outro. Para que o liame social seja simplesmente possível, é preciso conceber outro termo que não deixe o sujeito numa relação estritamente especular com um semelhante. O que acontece com Narciso no mito, que se afoga para reencontrar sua própria imagem, indica bem o limite desse modelo. Esse elemento mediador, essa dimensão terceira que tira o sujeito do impasse imaginário, é a fala e a linguagem (p. 22).

Nesse sentido, a entrada no mundo da linguagem produz furos na bolha narcísica, em que o *infans* se encontra alienado e em estado simbiótico com o grande Outro primordial. A linguagem veicula a lei simbólica, a experiência da castração e possibilita que o *infans*, de uma posição de objeto, se torne sujeito falante, *parletre*, dividido pela marca psíquica operada pela linguagem. Desse modo, podemos pensar que a pulsão sexual, quando articulada à lei simbólica, é pulsão de vida na medida em que admite a falta e, por conseguinte, a entrada em cena do desejo. O sujeito, ao se lançar no mundo visando a entrar em relação com seus objetos pulsionais, está, em última instância, sempre fadado a desencontros, uma vez que os objetos que encontra são faltosos na medida em que não são o objeto original perdido, o objeto *a*, mas meros reflexos de algo que nunca se encontrou e que nunca se possuiu.

Pensando no olhar como sendo o objeto da pulsão escópica que entra em cena tanto na relação do sujeito com a pintura quanto com a leitura do romance, percebem-se os seus efeitos de quebras de sentido na medida em que o sujeito é convidado a sair de uma posição narcísica para uma posição outra que escapa ao sentido pré-construído, que lança o sujeito de uma identificação imaginária para o encontro com o real que escapa à simbolização. Se no quadro de Velásquez há um descentramento subjetivo do espectador que o retira da posição de sujeito, convidando-o a ser objeto da representação por meio do jogo de olhares que se atravessam na pintura, já no romance pirandelliano é por meio do olhar de um outro que o protagonista é atravessado por um real do corpo que lhe escapava até aquele momento, ou seja, a própria imagem construída era incompleta, imperfeita e desconhecida.

Se a imagem do corpo se constitui no imaginário, não é sem um real que esse corpo existe e sem também um simbólico que esse corpo significa. O que queremos pontuar é que, apesar de haver um imaginário na constituição da imagem do corpo, também há um real e um simbólico enodando-o, tal como o nó borromeo. Quando Vitangelo Moscarda se relaciona com os outros, ele se defronta a todo momento com a impossibilidade da significação totalizante dele mesmo, deparando-se com a descoberta angustiante de que cada outro sempre formulará uma imagem dele diferente daquela que ele produz sobre si, a qual sempre lhe será, em certa medida, enigmática e desconhecida.

Esse conceito, resumido aqui neste ensaio, pode servir como base teórica para analisar os efeitos gerados no leitor ou no espectador ao se envolver com as obras de arte. Tanto no quadro de Velásquez quanto no romance de Pirandello (1926/1994), a operação que se efetua de forma inconsciente é um processo de espelhamento e de deslocamento com os personagens e com a obra. De certa forma, só é possível para o espectador, como aponta Foucault (1965/2019), transitar para o lugar de objeto da representação e ser invocado para o pintor na medida em que o sujeito já se estrutura como imagem a partir da relação invocante e ótica com os outros.

No que diz respeito ao romance de Pirandello (1926/1994), o que acontece com o protagonista, e que acaba atravessando o leitor, é a quebra de uma imagem de si a partir da presença e do espelhamento possível com o outro que corta a relação alienada do sujeito com ele mesmo. Nesse caso, a esposa de Vitangelo Moscarda aponta para uma falha na imagem construída dele próprio. Essa falha, esse branco simbólico imprevisível, demarca não só a fragilidade da realidade do sujeito, mais fantasística e imaginária do que real, mas sua divisão enquanto sujeito do inconsciente.

Considerações finais

Diante do exposto, percebe-se o espelho como uma ferramenta utilizada pelos autores com o propósito de produzir quebras e surgimentos de novos sentidos. No romance de Pirandello (1926/1994), a cena do protagonista diante do espelho e da sua epifania sobre a imperfeição de sua imagem enigmática aparece como uma metáfora da condição do sujeito do século XX. Da mesma forma que para o protagonista diante de seu nariz torto, o sujeito pós-moderno começa a questionar sua totalidade, sua segurança e seu domínio, sendo atravessado por profunda angústia. O romance, como obra de arte, produz efeitos subversivos em relação a dizeres que visam a totalizar e a quantificar o sujeito. De acordo com Foucault (1970/2002), há na dinâmica da vontade de verdade um princípio de exclusão que se revela na partilha de determinados discursos e na rejeição de outros: a oposição entre razão e loucura. Esse aspecto aparece com força no romance de Pirandello (1926/1994), no qual o autor busca apontar para a fragilidade de um discurso que se pauta na primazia da razão e do controle de si e indicar uma dimensão estranha e ao mesmo tempo familiar do sujeito: a loucura.

O tema do estranho é amplamente presente na obra e retorna com potência no encontro do protagonista com os outros com os quais esbarra durante sua caminhada para o extermínio dos outros “eus” fora dele mesmo. Em relação a essa questão Freud (1919/1996) apresenta a relação intrínseca entre o significante familiar e infamiliar, o estranho. Ao sublinhar a ambivalência

desse significativo, Freud trabalha a questão inconsciente da relação do sujeito com o outro, na qual pode sentir profunda estranheza, não porque o outro demarca a diferença, mas fato de esse remeter a algo muito mais familiar do que infamiliar, ou seja: o desconhecimento de si:

O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante; ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz. O *Unheimliche* se define, portanto, por este paradoxo: ele é estranho sendo simultaneamente familiar – e disso tira seu caráter inquietante. Nesse sentido, Freud o vê como equivalente do recalcado que retorna, familiar, sabido desde sempre, mas tornado estranho pelo mecanismo de recalçamento (Riveira, 2005, p. 51).

Dessa forma, a angústia, aparentemente sentida por algo que demarca a diferença do sujeito com o outro, na ordem do inconsciente, é percebida como algo de muito familiar e próximo, causando, assim, espanto por se reconhecer na familiaridade desse outro, considerada conscientemente como diferença (Freud, 1919/1996). No caso de Vitangelo Moscarda, a imagem dele mesmo representada pelo outro não causaria estranheza por marcar uma diferença que estaria fora do sujeito, mas por remeter a algo familiar e ao mesmo tempo inconsciente e despercebido. A sensação de fratura e de divisão subjetiva retorna constantemente na existência humana, apontando, talvez, para uma das principais fontes de angústia das quais o sujeito foge.

Aqui, aponta-se para a potência da arte no que diz respeito ao sublime. Freud (1910/1996) enfatiza a função da arte como possível objeto pulsional, pois, ao destinar a libido na produção ou na contemplação de uma obra, o sujeito pode investir o próprio afeto, espelhando-se na arte; assim, a pulsão poderia encontrar um destino na sublimação. Dessa maneira, a potência da arte pode atravessar o sujeito. O sublime da arte, longe de se limitar ao belo ou a cânones artísticos, diz respeito à sublimação possível da pulsão, na qual a função catártica estaria articulada à sublimação, ou seja: à ação do sublime.

Nessa dimensão, o encontro entre o olhar pulsional do sujeito e a obra pode reverberar e produzir potentes efeitos de subjetivação ao mesmo tempo que cruzar-se com a obra de arte representa um encontro faltoso, na medida em que aparece um buraco sempre aberto no que diz respeito à possibilidade de significação, pois tal como um sonho, a arte não é passível de esgotar-se em interpretações. Por outro, o encontro com a arte é um encontrar-se às avessas, na medida em que o que se encontra não é a nossa imagem projetada, aparentemente clara e reconhecível, mas é a nossa própria mensagem que retorna de forma invertida. Dito de outra forma, a arte produz um encontro com a nossa estranheza, que é a nossa verdade (in)familiar. Retomando a frase enigmática de Freud (1933/1996, p. 89) – “*Wo Es war, soll ich werden*” –, traduzida por: ali onde o isso estava, o eu deve advir, acreditamos que o encontro com a arte possibilita o advir do eu, do *je*, do sujeito do inconsciente. Em última instância, a arte pode resultar em uma hora (des)marcada com a nossa verdade.

Referências

- Chareun, D. (2024). *Um sujeito de nariz torto. O inconsciente no romance “Um, nenhum e cem mil”*. Itajaí: Ipêamarelo.
- Foucault, M. (2002). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola. (Obra original publicada em 1970)

- Foucault, M. (2019). As damas de companhia. In M. Foucault, *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (pp. 194-209). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1965)
- Freud, S. (1996). Ansiedade e vida instintual. In S. Freud, *Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (Vol. 22, pp. 85-112, J. L. Meurer, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1933)
- Freud, S. (1996). O estranho. In S. Freud, *Uma neurose Infantil e outros trabalhos* (Vol. 17, pp. 235-267, J. L. Meurer, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1919)
- Freud, S. (1996). O Moisés de Michelangelo. In S. Freud, *Totem e Tabu e outros trabalhos* (Vol. 13, pp. 219-246, Ó. C. Muniz, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1910)
- Freud, S. (1996). Sobre o narcisismo: uma introdução. In S. Freud, *Totem e Tabu e outros trabalhos* (Vol. 13, pp. 75-110, Ó. C. Muniz, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914)
- Lacan, J. (1988). O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1973)
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1949)
- Lacan, J. (2009). O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1953-1954)
- Mazzacurati, G. (1994). Introduzione. In L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* (pp. III-XXIX). Torino: Einaudi.
- Mazzola, R. B. (2015). *O cânone visual: as belas-artes em discurso*. São Paulo: Editora Unesp.
- Pirandello, L. (1994). *Uno, nessuno e centomila*. Torino: Einaudi. (Obra original publicada em 1926)
- Riveira, T. (2005). *Psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Vanier, A. (2005). *Lacan*. São Paulo: Estação Liberdade.

Between Velásquez and Pirandello: the decentering view of subjectivities

Abstract

This essay aims to analyze an excerpt from Pirandello's work, in his book *Uno, nessuno e centomila*, based on the presence of the mirror as an artistic tool to the production of meaning effects and other subjective positions. To this end, we will start from Foucault's analysis of Velásquez's work, *The Ladies in Waiting*, seeking possible theoretical articulations with Pirandello's work, to successively stitch these readings with Lacan's psychoanalytic concept of scopic drive. Thus, it is believed that the possible effects produced on the spectator and reader, generated by a mirroring relationship with the work, are made possible by constitutive and structuring factors of subjectivity, which is ultimately based on imaginary and symbolic effects in the relationship with the other.

Keywords: Velásquez, Foucault, Pirandello, Lacan

Entre Velásquez et Pirandello: le regard décentré sur les subjectivités

Résumé

Cet essai vise à analyser un extrait de l'œuvre de Pirandello, dans son livre *Uno, nessuno e centomila*, basé sur la présence du miroir comme outil artistique pour la production d'effets de sens et d'autres positions subjectives. Pour ce faire, nous partirons de l'analyse de Foucault de l'œuvre de Velásquez, *Les Dames d'honneur*, en cherchant d'éventuelles articulations théoriques avec l'œuvre de Pirandello, pour coudre successivement ces lectures avec le concept psychanalytique de Lacan de pulsion scopique. Ainsi, on considère que les effets possibles produits sur le spectateur et le lecteur, générés par un rapport en miroir avec l'œuvre, sont rendus possibles par des facteurs constitutifs et structurants de la subjectivité, qui repose finalement sur des effets imaginaires et symboliques dans le rapport à l'œuvre. autre.

Mots-clés: Velásquez, Foucault, Pirandello, Lacan, Pouls scopique

Entre Velásquez y Pirandello: la mirada descentrada de las subjetividades

Resumen

Este ensayo tiene como objetivo analizar un extracto de la obra de Pirandello, en su libro *Uno, nessuno e centomila*, basado en la presencia del espejo como herramienta artística para

la producción de efectos de significado y otras posiciones subjetivas. Para ello, partiremos del análisis que hace Foucault de la obra de Velásquez, Las damas de compañía, buscando posibles articulaciones teóricas con la obra de Pirandello, para hilvanar sucesivamente estas lecturas con el concepto psicoanalítico de pulsión escópica de Lacan. Así, se cree que los posibles efectos producidos en el espectador y lector, generados por una relación especular con la obra, son posibles por factores constitutivos y estructurantes de la subjetividad, que en definitiva se fundamenta en efectos imaginarios y simbólicos en la relación con la obra. Otro.

Palabras clave: Velásquez, Foucault, Pirandello, Lacan, pulso escópico

Recebido em: 14/8/2024

Revisado em: 24/10/2024

Aceito em: 24/10/2024