



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

André Luis de Oliveira Lopes

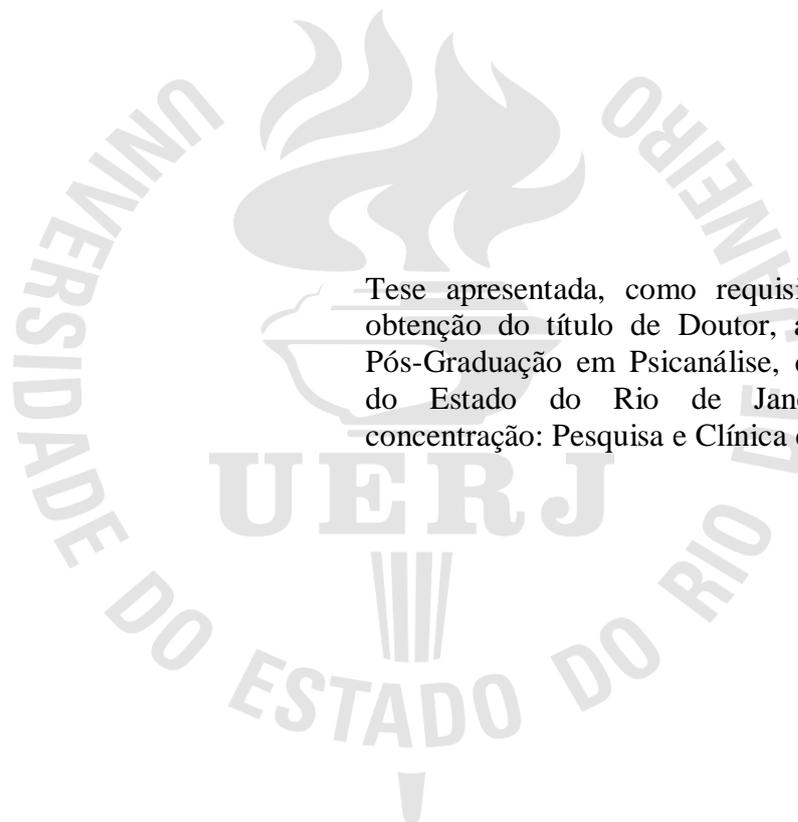
Violência da estética cinematográfica: inquietações do olhar

Rio de Janeiro

2013

André Luis de Oliveira Lopes

Violência da estética cinematográfica: inquietações do olhar



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Pesquisa e Clínica em Psicanálise

Orientadora: Prof.^a Dra. Doris Luz Rinaldi

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

L864 Lopes, André Luis de Oliveira.
 Violência da estética cinematográfica: inquietações do olhar / André Luis de
 Oliveira Lopes. – 2014.
 181 f.

 Orientadora: Doris Luz Rinaldi.
 Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
 Instituto de Psicologia.

 1. Psicanálise – Teses. 2. Cinema – Estética – Teses. 3. Violência no cinema
 – Teses. I. Rinaldi, Doris Luz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
 Instituto de Psicologia. III. Título.

es

CDU 159.964.2::791

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese.

Assinatura

Data

André Luis de Oliveira Lopes

Violência da estética cinematográfica: inquietações do olhar

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Pesquisa e Clínica em Psicanálise.

Aprovada em 06 de novembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Doris Luz Rinaldi (Orientadora)
Instituto de Psicologia da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Ana Maria Medeiros da Costa
Instituto de Psicologia da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro
Instituto de Psicologia da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Lúcia Serrano Pereira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a. Tania Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2013

Ao movimento: das folhas, das águas, da terra, do ar, do sol...

AGRADECIMENTOS

À Doris Luz Rinaldi, pela interlocução precisa e escuta atenta às questões que emergiam em minhas inquietações.

À Ana Costa, por suas pontuações, indicando o caminho de um outro tempo.

À Heloisa Caldas, por ter proporcionado, em suas aulas, discussões e reflexões sobre a imagem.

À Tânia Rivera pelas indicações e apontamentos sobre a violência e a arte.

À Lucia Serrano, pela gentileza em aceitar o convite para discutir o meu trabalho.

À Bianca, por acompanhar o meu movimento, compartilhando a vida.

A José, meu pai, pelas sucessivas sessões de cinema da infância nas tardes de sábado, quando a Cinelândia ainda era repleta de cinemas de rua.

À Nice, minha mãe, por sua presença efetiva num período duro e difícil de atravessar.

À Luiza, Aquiles e Helena, meus sobrinhos queridos, pela alegria de nossos encontros.

Aos amigos, por estarem sempre presentes, ao longo desse período, em especial: Domingos, Edna, Marcia, Marcinha e Severina, por me escutarem.

A Nestor, por me escutar, ajudando a colher os restos, ouvindo e olhando a transitoriedade da vida.

A Flávio Colker, por possibilitar, com o seu testemunho, algumas elaborações; pela gentileza das fotos.

A todos os professores do curso, por construírem e sustentarem uma interlocução constante e criativa.

Aos colegas do doutorado, pelas discussões e trocas, tão importantes à construção do pensamento.

À Antônio Sérgio Mendonça e Regina Andrade, por terem participado dos primeiros questionamentos que culminaram nessa tese.

Á Miriam, Mirta, e Manoel, com quem dividi as primeiras pesquisas sobre a estética da violência no cinema.

À FAPERJ, pelo auxílio ao desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus tradutores e revisores, por permanecerem sempre presentes e prontos a me auxiliarem.

Aos funcionários da secretaria do PGPSA, pelo auxílio ao longo desses anos.



Eu vi, também eu, vi com meus olhos arregalados pela adivinhação maternal, a criança, traumatizada com a minha partida a despeito de seu apelo precocemente esboçado na voz e daí em diante mais renovado por meses e meses – eu a vi, bastante tempo ainda depois disso, quando eu a tomava, a essa criança em meus braços – eu a via abandonar a cabeça sobre meu ombro para cair no sono, o sono unicamente capaz de lhe dar acesso ao significante vivo que eu era depois da data do trauma.

Jacques Lacan

RESUMO

LOPES, André Luis de Oliveira. *Violência da estética cinematográfica: inquietações do olhar*. 2013. 180 f. Tese (ou Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A conexão entre psicanálise e cinema foi abordada ao longo desta tese, tendo como foco a violência da estética e uma forma de abordá-la no cinema. Ao imprimir movimento nas grandes telas, o cinema, de maneira inédita, surgiu como um modo de expressão artística que, às portas do século XX, instaurou novos paradigmas no que tange à relação do sujeito com a imagem. A função do olhar, além de promover um descentramento subjetivo, revelou a Freud que o eu perde o domínio sobre a sua própria casa, intervindo a todo o momento na relação, para sempre traçada, entre o sujeito e a imagem do seu corpo. A clínica psicanalítica convoca o sujeito a falar dessa estranha experiência que domina o campo da imagem, desse mal-estar que aí se faz presente, evidenciando sua dimensão traumática e atestando a força significativa da imagem. Segundo Lacan, é possível, com a arte, tocar ou tangenciar o real, e a função do belo vem delimitar o horror dessa proximidade. O cinema constitui-se como uma forma particular dessa aproximação que se inscreve para além do visível nas sequências fotográficas, e que se articula nos interstícios temporais que as delimitam. Colocar em jogo, com o cinema, o movimento na imagem, permite trazer para o centro da discussão o sujeito e o violento ato criativo, enquanto ato de destruição que engendra o novo. Ao longo da tese, o cinema de Michael Haneke foi privilegiado nas construções e elaborações que se desdobram, tendo como eixo sua proposta de explorar a violência no cinema e na mídia, por meio de temas como ódio, crueldade, perversão, intolerância e amor.

Palavras-chave: Psicanálise. Cinema. Pulsão escópica. Imagem. Gozo.

ABSTRACT

LOPES, André Luis de Oliveira. *The aesthetics of cinematographic violence: the uneasiness of look*. 2013. 180 f. Tese (ou Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The connection between psychoanalysis and cinema has been addressed throughout this thesis, focusing on the aesthetics of violence and a way to address films. Printing motion on the big screen, i.e. the film, in an unprecedented way, emerged as such an artistic mode of expression that, at the gates of the twentieth century, brought new paradigms regarding the subject's relation to the image. The role of the look, besides promoting a subjective decentralisation, has revealed to Freud that the ego loses control over his own home, intervening all the time in the relationship, forever drawn, between the subject and the image of their body. The psychoanalytic clinic summons the individual to talk about this strange experience which dominates the field of the image, about the discontent which is there, showing their traumatic size and attesting the signifier force of the image. According to Lacan, it is possible, with art, to touch or approach the real, and the function of beauty is to delimit the horror of this proximity. Cinema is constituted as a particular form of this proximity that falls beyond the visible in the photographic sequences, and that articulates itself in the temporal interstices that delimitates them. Bringing into play, with the cinema, the moving image, allows one to place the subject and the creative violent act at the center of the discussion, as an act of destruction that engenders the new. Throughout this thesis, the cinema of Michael Haneke was privileged in the constructions and elaborations that unfold themselves, focusing on his proposal to explore violence in films and in the media, through themes such as hatred, cruelty, perversion, intolerance and love.

Keywords: Psychoanalysis. Cinema. Scopic Drive. Image. “Jouissance”.

RÉSUMÉ

LOPES, André Luis de Oliveira. *La violence de l'esthétique cinématographique : l'inquiétude du regard*. 2013. 180 f. Tese (ou Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

La connexion entre la psychanalyse et le cinéma est traitée dans cette thèse ayant pour cible la violence de l'esthétique et l'une des façons dont elle est abordée dans le cinéma. En effet, par la mise en mouvement sur les grands écrans, le cinéma est apparu de manière inédite comme un moyen d'expression artistique ayant instauré au début du XX^{ème} siècle de nouveaux paradigmes dans le rapport entre le sujet et l'image. La fonction du regard a non seulement permis un décentrement subjectif mais a aussi révélé à Freud que le moi n'arrive plus à dominer sa maison à lui, qu'il intervient à tout moment dans la relation, tracée pour toujours, entre le sujet et l'image de son corps. La clinique psychanalytique convoque le sujet à parler de cette étrange expérience qui domine le champ de l'image, de ce malaise qui s'y fait présent en mettant en évidence sa dimension traumatique et en attestant la force signifiante de l'image. Selon Lacan, on peut avec l'art toucher ou frôler le réel, et la fonction du beau vient délimiter l'horreur de cette proximité. Le cinéma se constitue comme une forme particulière de ce contact qui s'inscrit au-delà du visible dans les séquences photographiques et qui s'articule dans les interstices temporels qui les délimitent. Mettre en jeu, avec le cinéma, le mouvement dans l'image permet de placer au centre de la discussion le sujet et le violent acte créatif, en tant qu'acte de destruction qui engendre le nouveau. Dans cette thèse, le cinéma de Michael Haneke a été mis en relief dans les constructions et les élaborations qui se déploient, l'axe principal ayant été sa proposition d'exploiter la violence dans le cinéma et les médias par des thèmes tels que la haine, la cruauté, la perversité, l'intolérance, l'amour.

Mots-clés: psychanalyse, cinéma, pulsion scopique, image, jouissance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Experimento do buquê invertido.....	61
Figura 2 -	Esquema simplificado de dois espelhos.....	61
Figura 3 -	Esquema simplificado.....	63
Figura 4 -	Arc de circle.....	84
Figura 5 -	Esquema da estratificação do mecanismo psíquico.....	87
Figura 6 -	Os embaixadores.....	99
Figura 7 -	Inclinação na imagem do quadro <i>Os embaixadores</i>	101
Fotografia 1 -	L'arc de l'hystérie.....	40
Fotografia 2 -	Plano 1 da residência.....	102
Fotografia 3 -	Plano 1 da residência com traçado do ponto geométrico.....	103
Fotografia 4 -	Plano 2, Desenho infantil que envolve a segunda fita de vídeo.....	105
Fotografia 5 -	Fotografia da sequência <i>As coisas não precisam de você</i>	120
Fotografia 6 -	Fotografia da sequência <i>Performance</i>	121
Figura 8 -	Nó borromeano apresentado por lacan no seminário RSI.....	124
Fotografia 7 -	Plano1 do filme <i>A fita branca</i>	147
Fotografia 8 -	Plano 2 do filme <i>A fita branca</i>	147
Fotografia 9 -	Plano 3 do filme <i>A fita branca</i>	148
Figura 9 -	Quadrante apresentado por Lacan no seminário <i>A lógica da fantasia</i>	159
Figura 10 -	Desenho parcial do quadrante apresentado por Lacan no seminário <i>A lógica da fantasia</i>	160
Figura 11 -	Nó que rateia com a correção do ego no ponto de falha.....	161
Figura 12 -	Nó borromeano com o Sinthoma.....	162
Figura 13 -	Esquema das fórmulas da sexuação.....	163

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	DA IMAGEM DO SONHO AO SONHO DO MOVIMENTO NA IMAGEM: PSICANÁLISE E CINEMA	15
1.1	O pensamento moderno e o sujeito da ciência	20
1.2	O sujeito da ciência é pego no sonho	26
1.3	A fábrica de sonhos nas elaborações do sujeito moderno	33
1.4	Da <i>Ars magna lucis et umbrae</i> de Kircher ao <i>punctum</i> bartesiano	40
2	A CENA DO SUJEITO	53
2.1	Freud e a experiência da Acrópole	55
2.2	Lacan e a imagem dos espelhos	60
2.3	O olhar no espelho ou o espelho do olhar	75
3	O OLHAR E A VOZ	82
3.1	A novidade da <i>Schautrieb</i> freudiana	85
3.2	Olhar: para um novo sujeito	92
3.3	Por um olhar em movimento	96
3.4	A <i>foto-grafia</i> cinematográfica de <i>Caché</i> e a pulsão invocante	102
4	DA INQUIETANTE ESTRANHEZA DA ESTÉTICA À ÉTICA DO DESEJO	110
4.1	O tempo lógico: o que se vê; o que se sabe?	116
4.2	O movimento e as dimensões do inaudito, do invisível e do imaterial: um ex-passo real	122
4.3	A estética freudiana do <i>Unheimliche</i> e a ética da psicanálise	126
4.4	Diversão e crime nos jogos da dor	132
5	DA MALDADE DO PRÓXIMO À PROXIMIDADE DO GOZO	139
5.1	O espaço da agressividade	150
5.2	Freud e a violência erótica do espancamento	157
	EPÍLOGO	166
	REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

A relação entre a arte e a psicanálise tem-se mostrado bastante estreita, ao longo do desenvolvimento da teoria psicanalítica. Freud dá provas disso, ao abordar continuamente os fundamentos da estética. Diversos foram os momentos em que ele se aproximou das obras de arte e tomou-as no caminho da edificação da psicanálise. Suas elaborações nunca deixaram de privilegiá-las e de conceder a devida importância aos artistas. Nesse sentido, promoveu uma abordagem cortante, que não deixou margem a qualquer possibilidade de interpretação da obra, mas que sempre pôs em primeiro plano a importância daquilo que os artistas, com sua produção, podem antecipar acerca das questões de seu tempo e cultura, ao colocarem em jogo a fantasia inconsciente.

Seguindo esse caminho, será posta em questão, ao longo desta tese, a estética no cinema, mais precisamente a particularidade da fotografia cinematográfica. Sob diversos aspectos, é possível sustentar essa particularidade. Entretanto, de que modo ancorá-la tendo como ponto crucial da discussão o sujeito e a superabundância de imagens nos dias atuais?

Há pouco mais de um século, o cinema, certamente, engendrou uma nova forma de relação com a imagem, ao imputar-lhe o movimento. Ao modo do que ocorre no âmbito da fotografia, em um filme, a função do olhar também intervém, causando uma inquietante estranheza e, conseqüentemente, remetendo ao que há de mais íntimo para o sujeito.

Venho, ao longo de minhas pesquisas, lapidando teorias sobre a violência no cinema; contudo, investigar esse campo, em seu aspecto estético, partiu do encontro com o cinema do diretor austríaco Michael Haneke. Seus filmes trazem às telas uma profunda preocupação com as questões inerentes ao continente europeu e à modernidade, explorando o mal-estar cultural inerente às relações humanas, políticas e sociais, em meio às quais não deixa de apontar a estranheza desses encontros. A narrativa hanekeana não se ocupa em oferecer respostas, mas em suscitar questões, e as faces da violência nos seus filmes ultrapassam a dimensão da imagem, ou melhor, da fotografia. Com isso, privilegia os planos longos e, com raras exceções, utiliza sequências onde comparece o ato violento.

Inicialmente, foi preciso pensar o tema de uma estética da violência no cinema, inerente à sequência fotografada. Durante as pesquisas efetuadas ao longo do doutorado, entretanto, o tema sofreu um avessamento proporcionado pelas elaborações acerca do conceito de sujeito, da fantasia e do movimento pulsional, de modo que na outra cena

inconsciente o que se articula é da ordem de uma violência da estética impingida ao sujeito pelo sua pertença original à linguagem.

Dentre os motivos que me despertaram o interesse pelos filmes de Haneke, desatacam-se temas como ódio, xenofobia, relações familiares, perversão e amor, privilegiando, muitas vezes, um diálogo entre os personagens, a partir do qual se constrói um ato violento que prescinde da imagem fotografada que lhe dê consistência.

Se o cinema pôde ser considerado metaforicamente uma fábrica de sonhos, deve-se ao fato de que, pelo enquadre de tela, se constroem fantasias, pondo em cena o sujeito e a esquizo pulsional que o divide no campo do olhar.

Como anunciou Guy Debord (1967), numa sociedade voltada para o consumo e para o espetáculo, a exacerbação de imagens e de clicks fotográficos é valorizada, numa espécie de “império da imagem”, em que se evidencia a predominância do visível, o que, conseqüentemente, põe em jogo a pulsão escópica.

A experiência fotográfica adquire novos tons, chegando, com as redes sociais, a ocupar o lugar da palavra. Em poucos anos, a comunicação via internet, antes permeada pela troca de mensagens escritas, mostrou a possibilidade de se ter acesso a qualquer fotografia ou filme tão rapidamente como o instantâneo em que se congela a imagem.

Ao longo desta tese, ponho em discussão essa era do excesso da imagem, onde, por diversas vezes, a vivência do acontecimento se dá por meio das lentes de uma câmera, como se, mediante o registro de inúmeras imagens, o sujeito pudesse evitar a transitoriedade, que há quase um século angustiava Reiner Maria Rilke e Lou-Andreas Salomé.

Os questionamentos acerca desse excesso de imagens foram a fonte de um interesse particular a partir do filme *Benny's video* (Haneke, 1992), onde um adolescente, de classe média alta, está sempre acompanhado de uma câmera. Em seu quarto não há janelas abertas, mas uma câmera que lhe proporciona a visão da rua, por uma tela de televisão. Nesse filme, Michael Haneke explora como a mídia e o vídeo invadiram o cotidiano do mundo dos jovens, permitindo pensar a relação do sujeito com a imagem na era das câmeras espalhadas por todos os cantos. Ao mesmo tempo, introduz uma visão de mundo marcada, a todo o momento, pela força da imagem enquanto sustentáculo da posição narcísica frente ao outro, apresentando uma visão de mundo marcada, a todo o momento, pela força da imagem enquanto sustentáculo da posição narcísica frente ao Outro e deixando em aberto a pergunta sobre o que se constrói para além da tensão agressiva que se desenvolve no campo da imagem especular.

O campo aberto pela fotografia e pelo cinema encontra, no pensamento de Walter Benjamin, importante referencial para o diálogo, pois o autor analisa o cinema como forma de

arte que surge numa época em que se torna possível contar com a possibilidade de sua reprodutibilidade técnica.

A obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível. O que os homens fizeram sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para o exercício da arte; por mestres, para a difusão das obras; e finalmente, por terceiros, ávidos de lucros. Em oposição a isso, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se vem impondo na história (BENJAMIN, 1936 [2012], p. 13).

Se for considerado o fato de que a experiência se dá no só-depois, num tempo onde os acontecimentos vividos são evocados e *re*-construídos nas “falhas da memória”, ao modo das lembranças encobridoras, o excesso fotográfico parece visar ao escamoteamento da perda, reduzindo a força da experiência.

Entretanto, esse é um dos pontos que trago para discussão: ao se levar em conta a força significativa da imagem, seria possível, através da fotografia, operar-se a passagem pela experiência? Essa é uma pergunta de relevância clínica, quando se considera a frequência com que os relatos de filmes, ou a sua importância em certo tempo da vida de alguns sujeitos, surgem na direção da cura.

Como diz Didi-Huberman (1998, p. 33), “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta [...] e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue”.

Sendo contemporâneo à invenção da psicanálise, o cinema pôs em jogo um prazer de ver que Freud viria a considerar desde os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905 [1990]). A imagem fotográfica, ao sofrer os efeitos do movimento, aproxima-se da cena onírica e da cena da fantasia. Sonho e fantasia colocam em seu centro a divisão subjetiva, revelando o que a imagem narcísica acomoda sob a forma de uma *Gestalt* do corpo, de uma completude que permanecerá para sempre incômoda, em decorrência do estranhamento que a função do olhar faz intervir.

A fotografia mostra, a todo o momento, que o conforto proporcionado por essa acomodação no campo da imagem, ao mesmo tempo, pode ser a fonte de uma profunda inquietação. O tempo de estruturação do sujeito funda-se com a matriz simbólica que o estádio do espelho permite instaurar, lançando o *infans* numa relação com o outro que se constituirá como eterno incômodo, inquietante estranheza a ser obrigatoriamente suportada.

A função do olhar intervém a todo o momento nessa relação para sempre traçada entre o sujeito e a imagem do seu corpo e que funda o espaço do sujeito e do Outro. Um corpo

atravessado pela linguagem e articulado a um desejo inconsciente e, conseqüentemente, ao mal-estar dessa relação. Privilegiando a fala, a clínica psicanalítica convoca o sujeito a falar dessa estranha experiência, desse mal-estar que a imagem suporta e que se inscreve como trauma fundamental, atestando, a todo o momento, a força do significante: uma potência reveladora do indizível que afirma a primazia do significante.

Pensar a conexão entre cinema e psicanálise permite explorar a posição do sujeito convidado a posicionar-se no lugar daquele que vê não apenas as sequências na tela, mas que também atua. Uma vez que a outra cena inconsciente é sustentada pelo movimento do circuito pulsional, é o próprio sujeito quem está na origem de seu roteiro, ainda que sem saber. Portanto, cabe perguntar o que se constitui como violento no campo das imagens, em se considerando o horror provocado por determinados filmes?

A fantasia é a resposta que o sujeito cria à interrogação acerca do desejo do Outro e, não por acaso, Freud ressalta a importância e frequência da fantasia de que “uma criança é espancada”. Ponto crucial de articulação da violência sofrida pelo *infans* por sua entrada na linguagem e, conseqüentemente, pela incidência do significante. Uma violência que lhe é imposta e exposta na articulação gramatical de um sadismo/masochismo, sobre a qual o pensamento freudiano não tardará em delimitar um masochismo em sua origem.

Ao empregar em seus filmes uma narrativa fragmentária, Haneke tece uma estética que se faz violenta não pelo excesso de imagens, mas pela ausência de respostas. É possível, portanto, pensar essa pequena mancha na imagem: em lugar do ato, a sua ausência. Mancha que vem marcar a força da palavra, na medida em que é por meio dela que se revela a outra cena, e que permite interrogar, através do cinema, a relação entre sonho, fantasia e violência.

1 DA IMAGEM DO SONHO AO SONHO DO MOVIMENTO NA IMAGEM: PSICANÁLISE E CINEMA

Um filme é como um sonho. Articula-se numa narrativa, constrói-se ao modo das lembranças, apresenta cenas da vida. A psicanálise dá ao sujeito a oportunidade de falar melhor sobre o seu sintoma, de fazer a montagem de sua história através de uma narrativa própria constituída por suas lembranças, sempre encobridoras de uma verdade última.. No corte e cola das sessões, nas escanções, um roteiro vai sendo traçado e a cena recortada, restando, ao final, o testemunho do que terá sido a travessia da fantasia e, conseqüentemente, os destinos da pulsão

Desde a sua invenção, a psicanálise guarda uma conexão bastante estreita com o campo das artes. O pensamento de Freud, acossado pela literatura, mostrou que os escritores criativos, ao colocarem em jogo a fantasia, possuem certo privilégio em relação aos psicanalistas no que diz respeito às questões do inconsciente. Guia o olhar numa direção que ultrapassa qualquer diagnóstico de personagens ou interpretações da obra, ensinando que o interesse do psicanalista está naquilo que os artistas são capazes de antecipar.

Psicanálise e cinema são invenções engendradas às portas do século XX. Ao mesmo tempo em que o pensamento de Freud abria as portas a um saber inconsciente e as imagens do sonho adquiriam um valor de articulação simbólica, ao privilegiar o relato do sonho em detrimento às imagens oníricas, surgia, nos diversos cantos da Europa, um aparelho capaz de dar movimento às imagens fotográficas outrora imóveis.

Por meio do método psicanalítico de interpretação dos sonhos inventado por Freud, fundava-se uma estética do sonho para além da imagem e sustentada por aquilo que o sujeito é capaz de dizer, malgrado o esquecimento que acompanha o despertar. No *setting* freudiano, a *spaltung* do sujeito ganha a cena, ultrapassando a pregnância da imagem como signo de algum presságio e revelando que a direção da história está a cargo de um saber não sabido, desconhecido ao próprio sujeito e determinante da sua realidade. Ao mesmo tempo, nos *sets* de filmagem, atores e atrizes iniciam as primeiras gravações diante das câmeras. Imagens mudas e em movimento, destinadas ao olhar de um público que descobre a nova forma de se fazer arte e com ela o prazer de ver.

A estrutura de um filme aproxima-se daquela de um sonho: narrativa com imagens que colocam em jogo a fantasia inconsciente, tecida por uma estrutura de linguagem e animada pelo movimento pulsional. Tendo sido registradas num tempo anterior, as imagens que

comporão o filme ao seu término, constituindo o enredo da história, precisam passar por uma montagem, cuja semelhança com a narrativa do sonho, no *après-coup*, é explícita. Do mesmo modo, o sonho, poderia-se dizer, é revelado como um pequeno filme, tendo em vista o viés pelo qual se constrói uma verdade inconsciente. Como Feud (1900 [1990]) deixou claro na *Traumdeutund*, jamais se poderá saber se o relato do sonho corresponde exatamente ao conteúdo do sonho. Se a estrutura do sonho é dada pelo seu relato, a partir do qual se constitui a história, a estrutura do filme dela se aproxima no uso que faz da montagem.

O cinema é revelado como forma de representação artística que permite pensar o modo de relação do sujeito com a imagem. Sua invenção, nos albores do século XX, pode dizer algo sobre um sujeito da ciência moderna que é o efeito de um descentramento do olhar e sobre o qual o pensamento de Freud opera uma verdadeira subversão ao anunciar o sonho como realização de desejo.

A invenção do cinema está, assim, relacionada à intenção do homem em reproduzir a realidade, em capturar o que foi por ele visto através de um registro pictórico do momento do acontecimento e do mundo que o cerca. O percurso por esse caminho sempre seguiu na direção de uma imagem capaz de reproduzir, da forma mais fiel possível, os acontecimentos. E o cinema construiu-se como essa forma de registro e de reprodução tão ansiada, pois possibilitou inserir na imagem fotográfica uma impressão de movimento.

Román Gubern (1973), escritor e historiador de meios de comunicação em massa, destaca, em seu livro *Historia del cine*, que a ânsia do homem em ver retratada ou projetada uma imagem em movimento, em objetivar a projeção do mundo das sombras, data de tempos pré-históricos. Ao abordar as pinturas rupestres e reconhecer nelas uma tentativa de representação de movimento, entende que o cinema é fruto dessa busca bastante primitiva por conferir movimento à imagem.

O mito da reprodução gráfica do movimento – que não é outra coisa, é o cinema – nasce, na noite remota dos tempos, no cérebro do homem primitivo. Isto não é uma conjectura, mas uma constatação. Aproxime-se, quem o duvide, das santanderinas cavernas de Altamira e contemple no teto da Capela Sistina da arte quaternária um belo exemplar de javali polícromo, que mostra a curiosíssima particularidade de ter oito patas. [...] O anônimo cavernícola que pintou aquele javali de oito patas havia pintado já, sem dúvida, outros muitos a julgar pela habilidade do traço. Formava parte de sua atividade artístico-mágica habitual destinada a procurar uma boa caça. E nesta captação fugaz da imagem dos animais, cristalizada nas paredes da caverna, deve ter encontrado nosso antepassado uma imperfeição: a realidade que lhe rodeava não era estática, mas se movia, trocava. Então, o artista decidiu fixar na pedra outros dois pares de patas como atitudes sucessivas das extremidades do animal em

movimento. Então, certamente, não é cinema, porém é pintura com vocação cinematográfica, que trata de tomar movimento¹ (GUBERN, 1973, p. 15-16).

Datam do período musteriense, no qual viveu homem de Neandertal, os mais antigos registros de representação do mundo já conhecidos. As mais primitivas pinturas rupestres, até hoje identificadas, remontam a 40.000 a.C. e são índices de uma representação que se destinava à retratação de cenas do cotidiano; são imagens que dizem respeito à forma como o homem primitivo representava a realidade. Algumas dessas pinturas, como destaca Gubern (1973), são desenhos de animais com oito patas, indicando a tentativa de representação do movimento nas imagens.

Já entre os séculos XVI e XVIII, principalmente no século XVII, a arte Barroca, com sua irregularidade das formas e o emprego da elipse, oferece um conceito sobre a impressão de movimento no qual a assimetria é explorada juntamente com uma concepção de espaço infinito que se propagou por variados campos das artes, proporcionando o desenvolvimento de diversas técnicas que aguçaram os sentidos e causaram emoções no espectador, acentuando ainda mais a ideia de movimento.

Essa longa busca do homem pelo movimento na imagem até chegar ao cinema mostrou-se na dependência do avanço da ciência moderna, o que deixa entrever que a invenção do cinema é decorrente de uma subversão do sujeito operada pelo estatuto do olhar na sociedade moderna, ao modo como essa subversão foi tomada e anunciada pela psicanálise. Como Lacan (1965 [1998]) apontou, o sujeito da psicanálise é, por excelência, o sujeito da ciência moderna, da ciência que se efetivou por uma passagem do tocar ao olhar. Passagem presente na ruptura entre a física sensível aristotélica e física matematizada proposta por Galileu.

Essa matematização do mundo fundamentou-se na inserção de uma perspectiva filosófica acerca dos estudos astronômicos iniciada com Nicolau de Cusa, no século XV. Filósofo do renascimento e cardeal da Igreja Católica Romana, Nicolau iniciou uma verdadeira destruição da concepção aristotélica de um Cosmo bem-ordenado em um mundo

¹ El mito de la reproducción gráfica del movimiento — que eso e no otra cosa es el cine — nace, en la noche remota de los tiempos, en el cerebro del hombre primitivo. Esto no es una conjetura, sino una constatación. Acérquese, quien lo dude, a las santanderinas cuevas de Altamira e contemple en el techo de la Capilla Sixtina del arte cuaternario un bello ejemplar de jabalí policromo, que muestra la curiosísima particularidad de tener ocho patas. [...] El anónimo cavernícola que pintó aquel jabalí de ocho patas habría pintado ya, sin duda, otros muchos a juzgar por la pericia del trazo. Formaba parte de su actividad artístico-mágica habitual destinada a procurar una buena caza. Y en esta captación fugaz de la imagen de los animales, cristalizada en las paredes de la cueva, debió encontrar nuestro remoto antepasado una imperfección: la realidad que le rodeaba no era estática, sino que se movía, cambiaba. Entonces el artista decidió fijar en la piedra, otros dos pares de patas como actitudes sucesivas de las extremidades del animal en movimiento. Esto, ciertamente, no es cine, pero sí es pintura con vocación cinematográfica, que trata de asir el movimiento. (GUBERN, 1973, p. 15/16)

finito ao pensar o ser sob a perspectiva de um mesmo plano no qual se ordenava a realidade terrestre e a celeste.

Num artigo publicado em 1951, no volume da *Quinzième Semaine de Syntèse: La Syntèse, idée-force dans l'évolution de la pensée*, e intitulado *A contribuição científica da Renascença*, Koyré ressalta a concepção de terra pelo cardeal:

Stella nobilis, uma estrela nobre, e é por isso mesmo, tanto quanto pela afirmação da infinidade ou, antes, da indeterminação do universo, que ele põe em movimento o processo de pensamento que resultará na nova ontologia, na geometrização do espaço e no desaparecimento da síntese hierárquica (KOYRÉ, 1991, p. 50).

Foi sobre essa concepção de uma indeterminação universal que outro Nicolau, Copérnico, polonês, pôde questionar, na passagem do século XV ao XVI, o pensamento aristotélico de um espaço físico terrestre que ali está porque, de forma natural, a terra é pesada e, portanto, deve estar no centro, ou seja, essa forma de pensar implica tomar a queda dos corpos não por questões físicas inerentes ao peso, mas porque é de sua natureza dirigir-se ao centro da terra. Koyré entende que “o raciocínio de Copérnico faz com que uma realidade ou uma ligação *física* substitua uma realidade e uma ligação metafísica; faz com que uma estrutura cósmica seja substituída por uma força física” (KOYRÉ, 1991, p. 50).

Seguindo a mesma linha de pensamento de Copérnico, Tycho Brahe, um astrônomo dinamarquês representante da mais respeitável ciência renascentista, estudou as fases da lua e, como lembra Koyré (1991, p. 50), ainda que participando do pensamento geocêntrico, foi capaz de dar à astronomia e à ciência do século XVI e XVII um espírito de precisão nunca antes observado na História. Uma precisão que zelava pela fabricação de instrumentos de medição, destinados à observação dos fatos e que foram a base de sustentação do pensamento do matemático e astrônomo alemão Johannes Kepler, cuja obra se notabilizou, no século XVII, pela concepção de um universo rigorosamente regido por leis matemáticas, nas quais a ideia de regularidade e harmonia na estrutura do mundo é unicamente geométrica. Ao estudar as órbitas dos planetas, Kepler foi capaz de conceber que elas não ocorriam em círculos, mas de forma elíptica, o que implicou uma deformação, por anamorfose, do ideal retilíneo, esteticamente contido, por exemplo, no quadro *As meninas*, de Velásquez, bem como no quadro de Hans Holbein, tomado por Lacan para tratar do olhar, no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

Embora Kepler tenha efetuado importante revolução no modo de pensar e influenciado as leis da perspectiva, ele não pôde conceber a ideia de um universo infinito, mantendo-se fiel

à tradição aristotélica de mundo bem ordenado. Ao estudar o movimento dos planetas, descobriu que a sua velocidade não é uniforme, mas não foi capaz de formular as leis do movimento. Não pôde escrevê-las matematicamente, pois se mantinha fiel ao pensamento clássico, sustentando a visão de que um movimento só ocorre por meio de ação motora – pensamento que o impediu de vislumbrar e conceber a lei da inércia.

Essa limitação será ultrapassada pelo astrônomo, matemático, físico e filósofo do século XVII, Galileu Galilei, que geometriza o universo. Não se limitando à abóbada estelar, ele acreditou naquilo que não via e, conseqüentemente, num movimento que não dependia de nenhuma força motora. Koyré entende que, para Galileu, “o *experimentum* é uma pergunta feita à natureza, uma pergunta feita numa linguagem muito especial, na linguagem geométrica e matemática” (KOYRÉ, 1991, p. 54). A experiência galileana será aquela que não se fundamenta apenas sobre a observação do sensível e, portanto, sob a égide daquilo que pode ser tocado, ainda que com o olhar. Antes, Galileu

Sabe que não basta observar o que se passa, o que se apresenta normalmente e naturalmente aos nossos olhos; sabe que é preciso saber formular a pergunta e, além disso, saber decifrar e compreender a resposta, ou seja, aplicar o *experimentum* às leis estritas da medida e da interpretação matemática (KOYRÉ, 1991, p. 54).

Físicos como Géza Szamosi (1988) destacam que uma das razões pelas quais a geometria euclidiana encontrou tantas dificuldades para trabalhar com as retas e com o fenômeno do movimento ocorreu porque o pensamento clássico e medieval se fundamentava no sentido do tato. Os matemáticos da era platônica não dominavam o trabalho com as retas e principalmente com as paralelas, tal como no quinto axioma de Euclides, conhecido como “axioma das paralelas”. Eles preferiam o trabalho com os círculos. Já no pensamento moderno, é a visão que tomará a cena, sendo, certamente, o sentido que mais favorece a percepção do movimento. Esse privilégio do visual permite entender que as manifestações subjetivas, no que diz respeito à relação espaço e tempo, ganham uma nova dimensão ao engendram o movimento. Freud (1905 [1990]) não deixou escapar essa passagem do tátil ao visual ao abordar o tocar e o olhar nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*.

Foi com a construção de seu telescópio que Galileu fez muito mais do que aperfeiçoar as lunetas existentes para observação: inventou um aparelho construído e fundamentado por uma teoria ótica e com um objetivo científico – invento pelo qual se podia observar aquilo que não era visto a olho nu.

Vislumbrar a realidade utilizando um aparelho construído a partir da teoria ótica é essencialmente o testemunho do início da ciência moderna e, com ela, de um descentramento subjetivo em função do olhar. O pensamento moderno constrói-se, portanto, nas bases de uma ciência que, ao estudar o movimento dos corpos celestes, avançou em direção a uma observação que não se limitava àquilo que o olhar podia tocar, mas interrogava o que não se podia ver e que, ainda assim, estava lá.

Ao recorrer-se ao pensamento de Galileu com Koyré, percebe-se o surgimento da ciência moderna e o sujeito que se ergue com ela, um sujeito em instância, à espera de um olhar que, ultrapassando os limites sensíveis, e por isso mesmo, é capaz de interrogar a natureza pelo viés da linguagem. Uma linguagem que terá efeitos sobre outro filósofo do século XVII que, com seu *Cogito*, operou um verdadeiro reviramento sobre as questões do ser: Descartes.

1.1 O pensamento moderno e o sujeito da ciência

É em suas próprias palavras que o sujeito, de uma maneira quão problemática, chega a apreender as astúcias às quais suas ideias vêm agenciar-se em seu pensamento.

LACAN, 1959 [1991], p. 64.

Abordar o sujeito moderno é uma tarefa que se confunde com a própria invenção do sujeito da ciência, conforme a direção que Lacan vai dar ao conceito de moderno. Ele entende que a psicanálise segue o caminho inaugurado pela filosofia naquilo que historicamente diz respeito à noção de sujeito; porém, toma essa noção de forma nova: o sujeito passa de uma apreensão do ser, suportada pelo pensamento consciente, para aquela de um sujeito cujo surgimento é efeito do significante.

A leitura que Lacan empreende da ciência moderna é aquela proposta por Koyré, para quem a ciência galileana, como afirma no artigo *As origens da ciência moderna: uma nova interpretação* (KOYRÉ, 1991), é correlata da própria definição de modernidade, ou seja, só é moderno se caminhar lado a lado com a ciência de Galileu.

Entretanto, caberá a Descartes, com o *Cogito*, instaurar o sujeito moderno. Para tanto, foi necessário uma evolução do pensamento ao longo dos tempos a fim de que esse filósofo do século XVII pudesse instaurar o sujeito da ciência. Um sujeito que advirá freudiano às margens do século XX e, portanto, na mesma época em que se pôde assistir à primeira apresentação pública de um filme no Grand Café.

Descartes entende que a filosofia é o estudo da Sabedoria, isto é, um “perfeito conhecimento de todas as coisas que o homem pode saber, tanto para a conduta de sua vida como para a conservação de sua saúde e a invenção de todas as artes” (DESCARTES, 1637 [1994], p. 11). Ele acredita que a doutrina filosófica que permita ao homem atingir a felicidade só poderá ser verdadeiramente útil se implicar um trabalho por parte daquele que se empenha em aprender e não quando é recebida de um preceptor. Só assim, o homem de bem poderia libertar-se de seus prejulgamentos. Por isso, sua *Metafísica* propõe a busca de um entendimento que, livre de prejulgamentos, conduza a certezas. O conhecimento, entretanto, deve ser posto em dúvida, uma vez que o homem percebe que, por vezes, se engana. Consequentemente, nenhuma crença está assegurada:

Se estou assim persuadido de que não há nada, nem céu, nem terra, nem espíritos, nem corpos, não estou, entretanto, persuadido de que não existo. *Eu sou se me engano; duvido, penso, existo*: essa palavra é necessariamente verdadeira como coisa que pensa e está doravante garantida e vejo claramente que esta coisa pensante é mais fácil, enquanto tal, de conhecer do que o corpo, a cujo respeito até agora nada me certifica. Este *Cogito*, este “eu penso”, modelo de pensamento claro e distinto, dá-me a garantia *subjetiva* de toda ideia clara e distinta no tempo em que a percebo. Ele funda já a possibilidade da ciência (DESCARTES, 1637 [1994], p. 13).

Uma vez estabelecida a dúvida cartesiana, a certeza do pensamento só é possível a partir de si mesma, o homem só pode estar certo de que pensa e, portanto, de seu ser, na medida em que duvida de um conhecimento e, conseqüentemente, se põe a pensar. O *Cogito* cartesiano funda o verbo no homem, fazendo com que ele deixe de ser divino. Se o verbo passa de Deus para o homem, isso se dá através do *pensamento*: ao enunciar o *penso*, o homem é um ser. E um ser não mais pertencente ao divino.

O que Descartes faz ao enunciar o *Penso, logo sou* é inaugurar um pensamento que, utilizando a linguagem, confere ao homem um ser. A partir dele, pensar é utilizar a linguagem. A existência humana, ao deixar de ser da ordem do divino e tornar-se uma existência pela linguagem, abre caminho para a subjetividade na palavra. Entretanto, Descartes não acenou com uma não existência de Deus, mas lhe reservou o lugar de garante da verdade. Se o *Cogito* confere ao homem uma existência pela palavra, o seu pensamento,

uma vez chegando a uma verdade, só pode encontrar a sua garantia, como verdade última, em um Deus que é o criador delas e o que não participa do ser; portanto, do *pensamento*, os corpos reais, a natureza, carecem de um ser. O ser é unicamente alcançado a partir do pensamento. Carecendo de ser, a natureza torna-se passível da intervenção daquele que o possui.

Ao enunciar uma certeza do ser, não cabe mais a este ser nenhuma qualidade sensível, já que se trata de uma certeza que recai sobre aquilo que, por pensar, existe. Com isso, todo e qualquer pensamento possibilita a conclusão de que existo.

O inconsciente é descoberto por Freud tendo em conta esse pensamento desprovido de qualidades. Ora, se ele é desprovido de qualidades e se dele surge a certeza do ser como existente ao enunciar um eu que pensa, a filosofia encontra aí uma consciência desse ser, uma consciência de si. Porém, Freud vem interrogá-la aí, onde precisamente as formações do inconsciente fazem vacilar essa consciência de si, pois apontam para um pensamento que se dá a despeito de se ver produzir uma consciência a partir de um ser que pensa, demarcando um pensamento inconsciente que não produz nenhum ser, mas onde Isso pensa.

Não somente a invenção da psicanálise é fruto das questões subjetivas que angustiaram o homem moderno, o cinema também o é. Ambos ocorrem no momento em que se pôde interrogar o estatuto da imagem: por um lado, no sonho, através da fala, e, por outro, na introdução do movimento. Como Freud assinalou apoiado no mal-estar causado ao homem pelo processo civilizatório, a sublimação da pulsão é um traço importante da evolução cultural e tem como efeito atividades psíquicas que chamou de “mais elevadas”, ao lado das quais se situam as produções científicas e artísticas (FREUD, 1930 [2010]).

Koyré (1991) destaca a proximidade entre a ciência e a arte em um texto de setembro-outubro de 1955 publicado sob o título *Atitude estética e pensamento científico*, onde aborda a completa consonância e influência mútua entre ambas. É assim que o pensamento de Galileu lhe chama a atenção ao rejeitar as elipses de Kepler porque entende que a perfeição está no movimento circular, criticando tanto as pinturas que empregam a anamorfose quanto a poesia alegórica da “Jerusalém libertada”, do poeta italiano Torquato Tasso, por achar que ali o leitor é conduzido a interpretar uma coisa por alusão a outra.

Numa conferência proferida no Palais de la Découverte, em 1955, intitulada *Galileu e a revolução científica do século XVII*, Koyré assinala que o surgimento da ciência moderna é consequência de um processo de pensamento.

Noções “claras” e “simples” que formam a base da ciência moderna não são “claras” e “simples” *per se* e *in se*, mas na medida em que fazem parte de certo conjunto de conceitos e de axiomas fora do qual não são, absolutamente simples. [...] isso nos permite compreender porque a descoberta de coisas tão simples e fáceis quanto, por exemplo, as leis fundamentais do movimento, [...] exigiu um esforço tão considerável, e um esforço que, muitas vezes, careceu de êxito para alguns dos espíritos mais profundos e mais poderosos da humanidade. É que eles não tinham de descobrir ou de estabelecer essas leis simples e evidentes, mas de criar e de construir o próprio contexto que tornaria possíveis essas descobertas. Para começar, tiveram de reformar nosso próprio intelecto; fornecer-lhe uma série de novos conceitos; elaborar uma nova ideia da natureza, uma nova concepção de ciência, vale dizer, uma nova filosofia (KOYRÉ, 1991, p. 183).

No escrito *A ciência e a verdade*, Lacan (1965 [1998], p. 871) toma Koyré como referência para fazer avançar o seu questionamento sobre o sujeito da ciência e acompanha a sua ideia da evolução do pensamento quando escreve que “é impensável, por exemplo, que a psicanálise como prática, que o inconsciente, o de Freud, como descoberta, houvessem tido lugar antes do nascimento da ciência, no século a que se chamou o século do talento, o XVII”.

É o desdobramento do pensamento acerca das questões cósmicas que provoca, no século do talento, o rompimento com uma concepção clássica e medieval do Cosmo como um Todo fechado. Em lugar de um mundo que se resumia a um espaço fechado no qual os acontecimentos se desenrolavam repetidamente, em movimentos cíclicos, dentro de determinados períodos de tempo, a física moderna avança em direção a um Universo que passa a ser tomado como um conjunto aberto e indefinidamente extenso e, portanto, infinito.

Esse corte entre o mundo clássico e o mundo moderno apoia-se na passagem de uma física aristotélica antimatemática, fundamentada numa forma de interrogação do mundo baseada na percepção sensível, para uma galileana que matematiza o mundo em função da abstração geométrica. As qualidades sensíveis do objeto são abandonadas em prol de uma abordagem geométrica, nutrida pela discussão acerca do movimento dos corpos.

Koyré (1991) ressalta que essa discussão recebeu a contribuição de Giordano Bruno. Em suas elucubrações, Bruno entendeu que a noção de mundo fechado e finito deveria ser abandonada, o que forneceu as bases de sustentação de uma nova astronomia. Esta deveria adotar uma concepção de Universo aberto e infinito, substituindo a dinâmica aristotélica que apregoava um movimento dos corpos dependente de uma mudança de estado – do repouso ao movimento – por uma concepção advinda dos nominalistas parisienses, que acenavam com uma dinâmica do *impetus*, ou seja, uma causa imanente que produz o movimento. Desse modo, Koyré faz uma distinção interessante e precisa entre o imaginar e o pensar, justamente no que diz respeito ao mencionado corte:

Não podemos *pensar* no movimento no sentido do esforço e do *impetus*; nós o podemos apenas imaginar. Portanto, temos de escolher entre pensar e imaginar. Pensar com Galileu ou imaginar com o senso comum. Pois é o pensamento, o pensamento puro e sem mistura, e não a experiência e a percepção dos sentidos, que constitui a base da “nova ciência” de Galileu Galilei (KOYRÉ, 1991, p. 193).

Lacan (1966 [1998]) vai entender que esse acontecimento é datável historicamente com o *Cogito* cartesiano e representa um momento do sujeito que se manifesta por uma recusa de todo saber. Esse momento é correlato à ciência moderna e a sua relação com a verdade, pois a ciência clássica – sustentada pela visão grega do mundo – buscava alcançar as verdades “eternas” sobre esse mesmo mundo.

Em *A ciência e a verdade*, escreve que esse momento do sujeito, de rechaço de todo saber, guarda a intenção de “[...] fundar para o sujeito um certo ancoramento no ser, o qual sustentamos constituir o sujeito da ciência em sua definição” (LACAN, 1966 [1998], p. 870).

O surgimento da ciência moderna e do sujeito, embora imbricados, são distintos, o que faz com que, ao ler o sujeito freudiano, o sujeito do inconsciente, como surgido na era moderna, Lacan o equipare ao sujeito da ciência. Não se trata de comparação ou localização numa linha de tempo histórica de dois sujeitos, ou seja, não é porque tanto o *sujeito cartesiano* quanto o *freudiano* surgiram na época moderna que ambos serão correlacionados, mas, antes, porque há entre eles uma aproximação ou *semelhança discursiva*. O mundo moderno é correlato de um sujeito despojado da vida contemplativa, essa que até então fora considerada a forma mais sublime. Como afirma Koyré, no artigo *Galileu e Platão*, é “a vida ativa, *vita activa*, tomando lugar da *theoria, vita contemplativa*” (KOYRÉ, 1991, p. 152).

É nesse cenário, com o advento da ciência moderna, que surge o sujeito moderno. Entretanto, antes de Freud, não havia possibilidade de operar com esse sujeito. Ao modo de Galileu, será preciso que ele encontre uma forma de interrogá-lo, que dê a palavra a esse sujeito do *Cogito*, que pensa para além de seu próprio pensamento consciente, para que possa emergir ali a divisão através da qual se faz o acesso à outra cena, invisível a olho nu.

Lacan (1966 [1998]) escreverá, sobre a direção da cura, que esta, em se tratando de operar a partir de tal divisão, não se sustenta em uma operação de *spaltung* que seja tomada pelo psicanalista como um fato empírico, mas que se faz necessário que ele dê esse passo que caminha para uma redução que constitui seu objeto, redução sempre decisiva para o nascimento de uma ciência. Trata-se, portanto, de uma operação que implica a retomada do ato de fundação da ciência moderna, ou seja, o ato que despojou o objeto de suas qualidades sensíveis.

Como afirma Lacan (1966 [1998], p. 873), “o sujeito sobre quem operamos em psicanálise só pode ser o sujeito da ciência”, na medida em que ele se encontra em disjunção ao homem da ciência. A psicanálise tem em consideração esse sujeito e opera sobre ele a partir do discurso analítico, enquanto o discurso científico se apóia no homem da ciência. Por isso, Lacan (1966 [1998], p. 873) afirmava que “toda tentativa, ou mesmo tentação [...], de encarnar ainda mais o sujeito é errância”.

A descoberta do inconsciente vem provocar uma torção no sujeito da ciência. Esse que no ato de pensar se oculta surgindo como ser (no campo do Outro) na certeza do “logo sou”. Torção que é explicitada quando Freud (1932 [2010], p. 102) escreve “*wo es war, soll Ich werden*”². Lá onde isso era devo eu [*je*] advir. Isso pensa a despeito de qualquer certeza quanto à existência, evidenciando que o sujeito sobre o qual operamos é o sujeito da ciência e que é neste mesmo sujeito que uma torção deverá se operar a fim de que o inconsciente lhe seja apresentado. Caminho pelo qual se funda a psicanálise.

É no final do século XIX, na *Traumdeutung* (FREUD, 1900 [2013]) que se descortinará um pensamento que se define por ser *inconsciente*. Não será, portanto, a inconsciência (*unbewusstsein*), mas o inconsciente (*unbewusst*) que terá as suas origens em um pensamento que só pode ser articulado pela linguagem (LACAN, 1959-1960 [1991], pp. 80-81). É pela linguagem que esse sujeito que não se suporta por nenhum ser vai surgir.

Ao entender que o pensamento é inconsciente, Freud faz uma descoberta que mudou para sempre a forma como o mundo moderno vai conceber o inconsciente. Não mais inerente à falta de consciência, o termo passa a nomear uma instância do psiquismo. Seguindo uma lógica inerente ao discurso e não revelada à consciência, o inconsciente ganha uma estrutura de linguagem – gramatical, em termos freudianos – que sobredetermina as ações do sujeito e promove um corte no indivíduo iluminista. O esclarecimento proposto pelo Iluminismo no século XVIII fundamenta-se numa razão que, desde Freud, está marcada pela divisão que a linguagem promove no sujeito ou pela instância da letra no inconsciente (LACAN, 1957 [1998]).

Freud mostra que há um pensamento em curso mesmo quando em estado de sono e que o mesmo encontra continuidade quando se está acordado. Uma rede de pensamentos ocorre sem que o sujeito se dê conta. Essa é a virada que Freud vai dar e que lhe permite descobrir um inconsciente diferenciado daquele dos psicólogos e filósofos, um inconsciente que, a partir de uma possível leitura do texto dos sonhos, não se apresenta como simples

² Na tradução das Obras de Freud – edição utilizada –, a expressão aparece traduzida como: “Onde era Id, há de ser eu” (FREUD, 1933 [2010], p. 102).

oposição à consciência, mas como instância articuladora dos pensamentos enigmáticos do sonho.

No final do século XIX, cinco anos após a primeira apresentação pública do cinematógrafo no Grand Café, em 1895, Freud (1900 [1990]) escreve a *Traumdeutung* interrogando os sonhos não como um conjunto de imagens obscuro e misterioso que diz respeito a um processo somático “*somatischer Vorgang*”, mas a como um ato mental “*seelischer Akt*” e, portanto, passível de ser interpretado.

Como ato mental, o sonho requer mais do que uma interpretação baseada em simbolismos ou em qualquer forma de decifração. Na *Traumdeutung*, o método de interpretação dos sonhos constrói-se sem privilegiar à imagem pictórica. Freud se interessa por desvendar os pensamentos do sonho, investigando neles o seu valor de rébus. Em outras palavras, a *Traumdeutung* confere aos sonhos o estatuto de uma representação cuja interpretação, através do método psicanalítico, não se faz pela decomposição de suas partes ou por sua tomada como uma imagem signica, mas antes por seu valor significante. O sonho, então, passa a ser analisado considerando os pensamentos inerentes àquele que o produziu em seu valor significante, e a sua leitura nada tem a ver com a atribuição de uma significação outrora preestabelecida por algum código, mas impõe uma decifração particular a cada sujeito.

O sonho freudiano é a *realização de um desejo* [*Wunscherfullung*] que escapa ao mundo do absurdo e adquire algum sentido ao inserir-se “na cadeia dos atos mentais inteligíveis de vigília” (FREUD, 1900 [1990], p. 141) – conclusão a que Freud chega, após sua primeira interpretação de um *sonho padrão* [*Traummusters*], o sonho da Injeção de Irma.

1.2 O sujeito da ciência é pego sonho

Surpreendido pelo inconsciente, pego em suas tramas, o sujeito da ciência se vê sonhando para não despertar, em um universo onírico que não resulta de um acaso ou mensagem divina, mas decorre de um trabalho [*Arbait*] tecido na trama que se constitui pelos fios do significante. O texto freudiano dos sonhos apresenta um **trabalho do sonho** [*Traumarbeit*] cuja execução lança o sujeito no entrelaçamento de duas linguagens diferentes: uma diz respeito ao seu *conteúdo manifesto* e nomeia a forma como ele permanece registrado na memória; a outra vai articular-se a partir dos pensamentos inconscientes que operam no

trabalho do sonho e que Freud (1900 [1990]) denomina *conteúdo latente* do sonho, ou seja, a sua articulação no campo da linguagem. Desse modo, inaugura uma forma inédita de investigação do mundo onírico.

Vamos supor que eu tenha diante de mim um enigma figurado (rébus): uma casa sobre cujo teto se vê um barco, ao lado uma letra isolada e ao lado dela uma figura decapitada a correr etc. Eu poderia criticar essa composição e seus elementos declarando que são absurdos. O teto de uma casa não é lugar para um barco e uma pessoa sem cabeça não pode correr; além disso, a pessoa é maior do que a casa, e se isso tudo deve figurar uma paisagem, letras isoladas não se encaixam, pois afinal elas não são encontradas na natureza. A avaliação correta do rébus evidentemente só ocorrerá se eu não levantar essas objeções contra o todo e suas partes, mas me esforçar em substituir cada imagem por uma sílaba ou uma palavra que, por meio de uma relação qualquer, possa ser figurada pela imagem. As palavras assim combinadas não carecem mais de sentido, mas podem resultar na mais bela e mais profunda das sentenças poéticas. O sonho é um enigma figurado desse tipo, e nossos precursores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de julgar o rébus como uma composição gráfica. Como tal, lhes pareceu absurdo e sem importância. (FREUD, 1900 [2013], p. 299-300).

Ao buscar através do conteúdo imagético os pensamentos do sonho, Freud destaca o trabalho de condensação em larga escala, a partir do qual os diversos elementos psíquicos em jogo no pensamento encontram a sua representação no sonho, ao mesmo tempo em que, por deslocamento, uma representação é esvaziada de sua intensidade psíquica, sendo transferida para outra de menor valor. Mais ainda, incide suas investigações e formulações em torno de uma “troca da *expressão linguística*” (FREUD, 1900 [2013], p. 365) dos pensamentos do sonho, espécie de deslocamento em que *as palavras* de um elemento isolado podem ser substituídas por outras (FREUD, 1900 [2013]). Ele entende que, no deslocamento onírico, geralmente uma expressão abstrata do pensamento é substituída por outra, imagética e concreta, isso porque a imagética é “*figurável pelo sonho*” (FREUD, 1900 [2013], p. 364). Da mesma forma, essa substituição beneficia também a condensação e a censura, posto que um pensamento do sonho não tem nenhuma utilidade em sua forma abstrata, mas somente quando é remodelado em uma linguagem imagética. A partir do que, “fica mais fácil do que antes estabelecer entre essa nova expressão e o material onírico restante os contatos e as identidades de que o trabalho do sonho necessita e que cria quando não existem” (FREUD, 1900 [2013], p. 364).

Uma vez que há no sonho um trabalho que se apoia numa linguagem concreta, embora abundante em associações, Freud conclui que uma boa parte desse trabalho ocorre durante a formação do sonho na busca de transformações linguísticas que melhor representem cada

pensamento isolado. É uma formulação que aproxima o trabalho do sonho daquele que ocorre na escrita poética rimada.

Quando se trata de escrever um poema rimado, o segundo verso depende de duas condições: ele deve exprimir o sentido que lhe cabe e sua expressão precisa encontrar a consonância com o primeiro verso. Os melhores poemas certamente são aqueles em que não se percebe a intenção de encontrar a rima, mas nos quais os dois pensamentos selecionaram de antemão, por indução mútua, a expressão linguística que, com ligeira elaboração posterior, permita o surgimento da consonância. (FREUD, 1900 [2013], p. 364)

Nesse sentido, no que se refere a essa investigação em busca de um pensamento no sonho, há mais do que a procura de um determinante da produção, uma vez que o pensamento que por ali desliza é, antes, aquele escrito por uma linguagem do sonho. Para além dos deslocamentos e condensações, das metonímias e metáforas, essa linguagem se articula mediante modificações na *expressão linguística dos pensamentos do sonho*; uma mudança em sua direção que só se pode efetivar através da substituição das *palavras* inerentes a tais pensamentos.

Freud sabe que uma interpretação requer mais do que elementos simbólicos ou representações pictóricas e, como Lacan (inédito, 19/04/1977) dirá mais tarde, “a metáfora, a metonímia, não têm alcance para a interpretação, a não ser enquanto são capazes de fazer função de outra coisa, para a qual se unem intimamente o som e o sentido”.

Em 12 de junho de 1900, Freud escreve uma carta a Fliess onde pergunta se ele acredita que algum dia será possível ler, numa placa de mármore afixada em sua residência de campo, em Bellevue [bela visão], a seguinte inscrição: “Aqui, no dia 24 de julho de 1895, o segredo do sonho se revelou ao Dr. Sigm. Freud” (FREUD; FLIESS, 1897-1904 [1986], p.418). Ele se encontrava animado por suas pesquisas em relação aos sonhos e, embora reconhecesse que suas perspectivas eram muito pequenas, se diz “realmente satisfeito, como o anãozinho do conto de fadas, porque ‘a princesa não sabe’” (FREUD; FLIESS, 1897-1904 [1986], p.418).

Lacan (1955 [2010]), ao empreender a sua leitura da análise que Freud faz do sonho da injeção de Irma, atribui a importância concedida por Freud a esse sonho ao estabelecimento de uma verdade primeira, encontrada ao final da interpretação: *o sonho é a realização de um desejo* [*Der Traum ist eine Wunscherfullung*]. A importância da análise desse sonho padrão é tanta que, em 1900, na carta a Fliess, Freud faz referência ao dia em que a empreendeu através do método de interpretação dos sonhos.

Freud relata o sonho nos seguintes termos:

Um imenso salão – muitos convidados, que recepcionamos. – Entre eles, Irma, que logo chamo à parte para, de certa forma, responder sua carta e lhe fazer censuras por ainda não ter aceitado a “solução”. Digo-lhe: Se você ainda sente dores, então é realmente apenas culpa sua. – Ela responde: Se você soubesse que dores eu sinto agora na garganta, no estômago e no abdômem; isso está me sufocando. – Eu me assusto e a examino. Ela tem uma aparência pálida e inchada; penso que, no fim das contas, estou desconsiderando algo orgânico. Eu a levo até a janela e examino sua garganta. Ela demonstra alguma resistência, como fazem as mulheres que usam dentadura. Penso que ela não precisa agir assim. – Mas a boca se abre com facilidade, e à direita encontro uma grande mancha branca, e noutra parte, sobre estranhas estruturas curvas que imitam de maneira evidente os cornetos nasais, vejo amplas crostas cinza-esbranquiçadas. – Chamo depressa o dr. M, que repete o exame e o confirma... A aparência do dr. M. é muito diferente da habitual; ele está bastante pálido, manca, está sem barba no queixo... E então meu amigo Otto também está ao lado dela, e meu amigo Leopold a percute sobre o corpete, diz que ela tem uma região surda embaixo, à esquerda, e também aponta para uma parte da pele do ombro esquerdo que está infiltrada (o que, assim como ele, também sinto, apesar do vestido)... M. diz: Não há dúvida, é uma infecção, mas sem importância; ainda virá uma desenteria e a toxina será eliminada... Também sabemos de imediato a origem da infecção. Pouco tempo atrás, quando ela estava se sentindo mal, meu amigo Otto lhe aplicou uma injeção de um preparado de propil, propileno... ácido propiônico... trimetilamina (cuja fórmula vejo em negrito diante de mim)... Não se fazem essas injeções tão levemente... É provável que a seringa também não estivesse limpa. (FREUD, 1900 [2013], p. 128, grifo do autor)

Ao empreender sua análise do sonho, Freud conclui que a causa está em Otto, mais exatamente na resposta que o mesmo lhe dá quando questionado sobre Irma – o amigo Otto lhe diz que a moça está melhor, mas que não está totalmente curada, o que deixa Freud extremamente irritado. Todo o desenrolar do sonho vai, então, na direção de inocentar-se pelo estado de Irma, culpando seu amigo pela infecção provocada por sua injeção contendo um preparado de propil, propilos... ácido propiônico... trimetilamina.

Tal contaminação certamente está em outro lugar, além de Irma, espalhando-se pelas associações que se desenrolam nos processos de pensamento de Freud e que o fazem produzir o sonho.

Em seus comentários, Lacan chama atenção para o momento em que Freud segura Irma e a puxa de lado para repreendê-la por não ter aceitado a sua solução. É o momento em que ele “entra no diálogo, [e que] o campo visual se contrai” (LACAN, 1955-1956 [2010], p. 209).

Durante o diálogo, Freud olha para Irma, e a vê pálida e inchada, levando-o a pensar que os males dela não seriam provocados pela interrupção do tratamento, mas por causas orgânicas. É então que decide examiná-la para olhar no fundo de sua garganta e ver o quê? Toda a questão centra-se naquilo que Freud vê. Como diz Lacan (1955-1956 [2010], p. 211-212):

O que ele vê no fundo, estes cornetos nasais recobertos por uma membrana esbranquiçada, é um espetáculo medonho. [...] Tudo se mescla e se associa nesta imagem [...] Eis aí uma descoberta horrível, a carne que jamais se vê, o fundo das coisas, o avesso da face, do rosto, os secretados por excelência, a carne da qual tudo sai, até mesmo o íntimo do mistério, a carne, dado que é sofredora, informe, que sua própria forma é algo que provoca angústia. Visão de angústia, identificação de angústia, última revelação do *és isto – és isto, que é o mais longínquo de ti, isto que é o mais informe*. É diante dessa revelação do tipo *Mené, Thequel, Pharsin*, que Freud chega ao auge de sua precisão de ver, de saber, até então expressa no diálogo do *ego* com o objeto

O diálogo empreendido no sonho vai desenrolar-se no terreno imaginário entre o *ego* e o objeto, sustentando o olhar de Freud, olhar que, dirigido à Irma quando a repreende, se faz olhar pelo qual é alarmado diante de sua palidez e inchaço.

Freud (1900, [2013], p. 130) se assusta, diz ele: “ao pensar que, no fim das contas, desconsiderarei uma afecção orgânica.” Algo lhe escapa no ponto em que o sonho o interroga lá onde ele rompe com o saber científico rumo à invenção da psicanálise. Afinal, não perceber uma doença orgânica é “um medo constante do especialista que atende quase exclusivamente neuróticos e está acostumado a atribuir à histeria tantos sintomas que os outros médicos tratam como orgânicos.” (FREUD, 1900, [2013], p. 130).

Diante da possibilidade de uma doença orgânica não diagnosticada pelo clínico, Freud puxa Irma de lado e a conduz até a janela, onde ela lhe impõe uma resistência que o leva a associá-la a duas outras mulheres, uma governanta e uma amiga, sendo esta a que lhe facilitaria as coisas, ao abrir a boca e falar onde Irma se cala. Entretanto, a interpretação que Freud dá às três mulheres não lhe satisfaz e ele se vê impedido de ir adiante, de falar mais sobre isso. Suas associações, no que diz respeito a esse ponto do sonho, são insondáveis e desconhecidas. O que escapa a Freud é precisamente o que ele não sabe mais aonde vai dar e que vai denominar “umbigo do sonho”.

A boca se abre para que Freud veja mais do que a garganta: uma placa branca e ossos turbinados recoberto de crostas. Como aponta Lacan (1955-1956 [2010]), é a visão de angústia frente a uma imagem que é da ordem de uma revelação do real, sem nenhuma intermediação possível, sem mediação simbólica. Ponto do sonho em que as associações de Freud estancam. Umbigo do sonho. Revelação diante da qual Freud é acossado pelo olhar, pela precisão de ver e de saber.

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (1905 [1990]) fala de uma pulsão de saber, a *Forschertrieb*, que não pode ser inscrita entre os componentes pulsionais elementares e que também não se encontra submetida à sexualidade. A sua atividade pulsional

decorre de uma forma de dominação que foi sublimada, e sua energia deriva da pulsão de ver [*Schautrieb*]. Embora não esteja submetida à sexualidade, a pulsão de saber é despertada precoce e intensamente pelas questões da sexualidade.

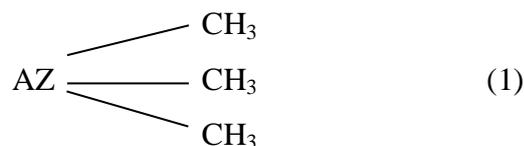
Freud quer saber o sentido oculto de seu sonho e, com isso, desvendar-lhe o segredo. Ele está em sua casa de campo quando, em 12 de junho de 1900, escreve a mencionada carta a Fliess logo após a publicação da sua *Traudeutung* e tem a bela visão de ser reconhecido por ter revelado o enigma do sonho.

Como a princesa do conto dos irmãos Grimm, buscando todos os nomes possíveis, ele julga que deveria dar uma interpretação mais satisfatória de seu sonho. Entretanto, como o anão, fica bastante satisfeito por entender que somente ele sabe. Tal fato é confirmado em outra carta endereçada a Fliess, anos antes, em 16 de maio de 1897, quando ainda estava em meio à construção da sua *Traumdeutung*: “Estou novamente pensando no livro sobre o sonho. Tenho examinado a literatura e me sinto como o diabinho celta: ‘Ah, como estou contente porque ninguém, ninguém sabe!’” (FREUD; FLIESS, 1887-1904 [1986], p. 244).

No conto dos irmãos Grimm, a princesa, que recebera favores de um anão, deveria descobrir em três dias o seu nome ou entregar-lhe o seu primeiro filho. O pequeno demônio se regozija com a ideia de que ela não sabe seu nome nem o descobrirá. Então, a princesa manda mensageiros se espalharem pelo mundo em busca de nomes, até que um deles vê um homenzinho saltitante e feliz, dizendo que, no terceiro dia, prazo estipulado, teria o filho da princesa, pois somente ele sabe chamar-se *Rumpelstilzchen*.

Lacan (1955-1956 [2010]) identifica dois momentos do sonho, indo da imagem à escrita. Um primeiro, cujo auge é a visão angustiante, verdadeira imagem de horror, onde está o ego do sonhador e, um segundo, que culmina com a fórmula escrita da trimetilamina. Como o nome *Rumpelstilzchen*, essa fórmula não quer dizer nada e não responde nada acerca do sentido do sonho. Como *Rumpelstilzchen*, ela revela o diabinho, o demônio que Freud teme e enfrenta, o inconsciente, o que é diferente do ego do sonhador. “Isso não é Freud, o Freud que continua sua conversa com Irma. É um Freud que atravessou esse momento de angústia mor em que seu eu identificava-se ao todo na sua forma mais inconstituída” (Lacan, 1955-1956 [2010], p. 217).

Transcorrida a cena de horror, o Dr. M., o Dr. Otto e o Dr. Leopold são chamados por Freud. É justamente o ternário, representado por Irma, a governanta e a amiga – estas fruto do pensamento de Freud quando interpreta o sonho –, que lança Freud goela abaixo e que se faz presente novamente nos três amigos e, conseqüentemente, na fórmula escrita da trimetilamida.



Lacan (1955-1956 [2010]) chama atenção para o ensinamento que esse sonho oferece, ao assinalar que, com a entrada dos três amigos, Freud desaparece, se esvai e “uma outra voz toma a palavra” (LACAN, 1955-1956 [2010], p. 217) A função do sonho está para além daquele que sonha, colocando em jogo o inconsciente. É o estancamento das associações de Freud, quando da interpretação do sonho, que revela o seu umbigo, o ponto enigmático, o não sabido que sabe a verdade última, a princesa; ponto radical revelado pela carne exposta, o sumo do real, que escapa a qualquer palavra; subtração escrita na fórmula da trimetilamida. No sonho, por um lado, o sujeito está ali enquanto ego, imagem narcísica pela qual se toma e se apresenta no mundo; por outro, o umbigo do sonho vem revelar “aquilo que é do sujeito e não é do sujeito, isto é, o inconsciente” (LACAN, 1955-1956 [2010], p. 217).

Em 1976-1977, ao proferir seu seminário, Lacan o intitula, de forma equivocante, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, homofônico a *Le insuccès de l'unbewusstsein sait l'amour* [*O fracasso do inconsciente é o amor*], fracasso que se articula pela função do narcisismo, da imagem e do ego do sujeito, que resistem ao que é do sujeito do inconsciente. Como *rébus*, o sonho segue as leis do significante, sua construção por imagens se organiza por meio de uma combinação de letras, evidente na fórmula da trimetilamina.

Em *Lituraterre*, texto que faz parte da compilação publicada com o título *Outros Escritos* [2003] e compõe uma aula do *Seminário, livro 18*: De um discurso que não fosse semblante, Lacan (1971 [2009]) fala da leitura que fez do que viu na planície siberiana: o ravinamento das águas. O escoamento das águas na planície reflete a luz do sol em determinados pontos e, ao mesmo tempo, deixa sob as sombras o que não reluz. Esse ravinamento remete, assim, ao tempo em que o traço se marca e ao tempo do seu apagamento, este implicando na designação do sujeito. O apagamento do traço, sua rasura, é “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura pura* é o literal. Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste” (LACAN, 1971 [2009]), p. 113). A imagem do escoamento interessa a Lacan quando se coloca em jogo a predominância da

rasura, que, riscando a imagem, promove nela a sua sulcagem. É a rasura na imagem, o gozo que é evocado pelo rompimento de um semblante, o que no real se mostra pela imagem do ravinamento das águas, do risco que se faz na imagem. Uma escrita dada a ler a um olhar que se posiciona num ponto extimo.

Se a ciência moderna engendrou um sujeito no deslocamento promovido pelo olhar, é no sonho que ele será pego na rede significante, revelando o seu descentramento.

1.3 A fábrica de sonhos nas elaborações do sujeito moderno

O sujeito da ciência é aquele que se viu deslocado pelo olhar e, não por acaso, o século XVII, o século da ciência, do talento, foi propício para que uma abordagem desse sujeito começasse a se articular no pensamento de filósofos como Descartes e Pascal e o cinema encontrasse aí a sua gestação a partir de inventores como Christian Huygens, profundo conhecedor de ótica e das ideias cartesianas. A Descartes não havia escapado as questões referentes à ótica e ao sentido da visão, abordadas em sua *Dióptrica*. Publicada em 1637, a obra dedica-se ao estudo da refração da luz e deixa claro um pensamento cartesiano onde: “Toda conduta de nossa vida depende de nossos sentidos, e como a visão é o mais universal e o mais nobre dos sentidos, não resta a menor dúvida de que as invenções que servem para aumentar seu poder estão entre as mais úteis que podem existir.” (DESCARTES, 1637, p.451)

O caminho que edificou o cinema como uma fábrica de sonhos foi longo e exigiu que se imprimisse sobre o papel mais do que a realidade que cercava o sujeito moderno.

Os únicos recursos de que dispunham nossos antepassados para se divertir e se assustar com visões ópticas extraídas da vida diária ou das fantasias da mente, pelo menos até a chegada da lanterna mágica, no século XVII, eram a câmara escura e alguns complicados truques com espelhos (MANONNI, 2003, p. 31)

Desde Aristóteles (384-422 a.C), um problema ótico inquietou filósofos e estudiosos durante séculos: o fenômeno da projeção dos raios luminosos, pelo qual a incidência dos raios solares numa abertura de qualquer formato geométrico produz sempre a projeção de uma imagem circular. Óticos e astrônomos do séc. XIII criaram a câmara escura a partir das experiências aristotélicas. A câmara escura consistia em efetuar um pequeno furo numa das paredes de uma sala completamente escura, de maneira que, no outro lado da sala, fosse

possível observar, projetado sobre a parede, qualquer objeto ou paisagem. Coube ao monge inglês Roger Bacon acrescentar à câmara escura uma tela (MANONNI, 2003). Nesse tempo, ela foi de grande serventia aos astrônomos evitando problemas visuais com a observação de eclipses e mesmo aqueles decorrentes da observação direta do sol.

Embora a câmara escura permitisse a observação de objetos exteriores, seu uso se restringiu aos astrônomos até o século XVI, quando Leonardo da Vinci escreveu sobre o seu uso para tal fim. Segundo Manonni (2003), entre os séculos XIII e XVI, ela não sofreu nenhuma modificação em sua estrutura até que Gerolamo Cardano introduziu, na abertura da câmara, uma lente biconvexa que concentrava os raios luminosos e melhorava a qualidade da imagem.

Ainda no século XVI, o físico italiano Giovanni Battista Della Porta (1540-1615) foi quem propôs, em seu livro intitulado *Magiae naturalis*, o que se pode considerar como a primeira proposta de um espetáculo ótico utilizando a câmara escura muito próximo do que mais tarde vira a ser o cinema.

Numa câmara se pode ver caçada, batalhas de inimigos e outras ilusões. [...] não há nada mais agradável aos grandes homens, aos estudiosos e às pessoas engenhosas do que contemplar, numa câmara escura guarnecida de panos brancos colocados em oposição à abertura, com nitidez e clareza, como se estivessem diante de nossos olhos, as caçadas com cães, os banquetes, os exércitos inimigos, os jogos e todas as outras coisas que se deseja (DELLA PORTA apud MANONNI, 2003, p. 36).

Em seguida Della Porta (apud MANONNI, 2003, p. 36) descreve detalhadamente, ainda que de forma rudimentar, uma sequência:

Coloque diante da câmara onde deseja representar tais coisas alguma planície espaçosa onde o sol possa brilhar livremente. Nessa planície colocará árvores enfileiradas, também bosques, montanhas, rios e animais, verdadeiros ou feitos com arte, de madeira ou de qualquer outro material. Deve fazer entrar crianças pequenas, como temos o hábito de as levar quando se representam comédias; e deve confeccionar lobos e quaisquer outras criaturas que lhe agradar. Devem gradualmente aparecer na planície como se sássem de suas tocas; o caçador deve vir com seu batedor, redes, flechas e outras coisas necessárias para se representar a caça; faça soar as trompas, as cornetas e os clarins. Os que estão na câmara verão as árvores, os animais, os rostos dos caçadores e tudo o mais tão distintamente que não poderão dizer se é verdade ou ilusão. As espadas em riste cintilarão na abertura da câmara, a tal ponto que as pessoas ficarão quase aterrorizadas.

Della Porta retira a câmara escura de seu uso exclusivamente científico e a insere no mundo das artes óticas, da projeção de imagens animadas e do horror. Fazendo uso das suas ideias muitos ganharam dinheiro explorando um público crédulo que, diante das telas da

câmara escura, via desfilar demônios que alimentavam um mundo tornado sobrenatural através de imagens em movimento.

No século XVII Jean-François Nicéron, pintor e profundo conhecedor de ótica e anamorfose chegou a descrever perspectivas que “apresentavam um espetáculo completo: uma imagem humana, em cores, animada, sincronizada com voz em *off* de um ator” (MANONNI, 2003, p. 39).

A câmara escura é também contemplada por Kepler e Descartes. Kepler inventou uma câmara escura que era facilmente transportada. Esta contava com uma objetiva capaz de girar captando as imagens ao redor sobre uma folha de papel localizada dentro da câmara, e sobre a qual era possível desenhar tudo que estivesse no entorno.

Já René Descartes, em sua *Dióptrica*, descreve a câmara escura de forma análoga ao olho:

Se um ambiente está bem fechado com uma única brecha, e uma lente de óculos é posta em frente à brecha, e por trás da lente, a alguma distância, é posto um tecido branco, a luz vinda dos objetos externos forma imagens sobre o tecido. Ora, é dito que esse ambiente representa o olho: a brecha, a pupila, a lente, a graça cristalina (DESCARTES, 1637 [2010], p. 485).

Em sua descrição, quando o seu discurso [do Método] é seguido, ele conduz a uma câmara escura, comparada ao olho humano – olho que capta as imagens e a luminosidade exterior, e que é, em seu pensamento, análogo ao ser. Na verdade, a câmara escura sempre caminhou ao lado de um objeto mais simples, porém igualmente eficaz no prazer de ver e no horror por ele causado: o espelho. O fascínio narcísico pela imagem refletida no espelho ganhava o seu aspecto aterrorizante quando essa imagem era projetada em diversos tipos de espelhos mágicos, capazes de distorcê-la e de transformá-la numa aberração.

Unindo a câmara escura aos espelhos, o jesuíta alemão Athanasius Kircher promoveu diversas experiências sobre a ótica e a luz, chegando a dividir os méritos pela invenção da lanterna mágica com Christiaan Huygens. O invento permitia que, numa sala escura, se projetasse sobre uma tela branca imagens pintadas sobre tela de vidro, as quais podiam ou não ter movimento. Mais do que a possibilidade de conferir movimento às imagens, a lanterna mágica influenciou as bases temáticas e a maneira de contar uma história. As apresentações com esse aparato exigiam uma narrativa capaz de desenrolar-se numa sucessão de quadros.

Laurent Manonni, que empreende importante estudo acerca da pré-história do cinema, em seu livro intitulado *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*, considera que:

A lanterna “mágica” [...] representa a mais duradoura, a mais inventiva, a mais artística das ideias-mestras que antecederam o nascimento do cinema. Ao longo de todo o seu reinado, que se estende por três séculos, ela exibiu imagens artificiais, fixas e animadas a um público sempre maravilhado e exigente. Correu mundo, a uma velocidade prodigiosa. Sábios e artesãos inventaram mil modos, ingênuos ou engenhosos, de dar movimento às imagens, de aperfeiçoar ‘a ilusão do movimento’, a força-motriz da pesquisa pré-cinematográfica (MANONNI, 2003, p. 57).

Huygens foi o primeiro estudioso a aperfeiçoar a lanterna mágica e a produzi-la, difundindo-a pela Europa. Seu trabalho muito contribuiu para o avanço da lanterna mágica e, conseqüentemente, da fotografia e do cinema. As imagens projetadas pela lanterna mágica proporcionam movimento à imagem pintada sobre o vidro. Um método totalmente diferente do processo empregado nos primórdios do cinema, o qual, pode-se dizer, recebeu a importante contribuição do astrônomo francês Pierre-Jules-César Jansen (1824-1907), quem inventou um dispositivo nomeado revólver fotográfico. Com este aparato, capaz de captar imagens de forma sucessiva e com intervalos regulares de tempo, Jansen conseguiu obter uma série de imagens cronofotografadas da passagem de Vênus sobre o sol no dia 09 de dezembro de 1874 (MANONNI, 2003). Seu dispositivo, entretanto, permitia apenas o registro de acontecimentos que ocorressem de forma lenta.

Em 1878, o inglês, Edward James Muggeridge, que ficou conhecido como Eadweard Muybridge, utilizando 12 aparatos fotográficos registrou uma série de fotografias que, pintadas sobre vidro e reproduzidas sequencialmente, a intervalos regulares de tempo, permitiam a visualização do galope de um cavalo. Assim, Muybridge foi o primeiro a promover a análise fotográfica do movimento dos animais, chegando a obter seqüências fotográficas mediante o emprego de até quarenta e oito câmeras simultaneamente. O trabalho de Muybridge era acompanhado de perto por Étienne-Jules Marey, médico e fisiologista inglês, nascido em Beaune, em 1830. Marey ocupava-se em estudar o movimento (*kinema*), principalmente dos órgãos e do sistema cardiovascular quando, em 1887, de posse de sua câmera cronofotográfica, conseguiu fotografar uma seqüência de imagens numa mesma película de celulóide. Foi então que “finalmente, o movimento real da vida tinha sido captado e fixado, em todas as suas faces, num suporte transparente, flexível e sensível: o filme. Estava inventada a técnica cinematográfica” (MANONNI, 2003, p. 320). O aparelho utilizado por Marey mostrou-se capaz de captar imagens sucessivas ao longo do tempo, utilizando um rifle fotográfico cujo disparo do gatilho produzia uma série de dezenove imagens numa película de celulóide, permitindo captar os movimentos inerentes ao galope de um cavalo, às fases do vôo dos pássaros etc.. Empregando a cronofotografia, Marey inventou a “cinematografia”.

A importância do trabalho desenvolvido pelo fisiologista, em suas pesquisas sobre o movimento, está não somente em suas contribuições para o desenvolvimento da técnica cinematográfica, mas também influenciou os métodos de observação da clínica médica. Seu pensamento, ao questionar os métodos, oferece verdadeiro testemunho da passagem da escuta e do toque, na clínica médica, para o olhar. Marey julgava que não se poderia chegar a um diagnóstico preciso a olho nu.

Alguns anos antes, em 1824, o médico e filólogo britânico Peter Mark Roget havia defendido, na Royal Society de Londres, sua tese sobre persistência retiniana. Seus estudos demonstraram que era possível reproduzir o movimento a partir da exposição do olho à rápida sucessão de imagens fixas, uma vez que o cérebro possui a capacidade de reter, por alguns décimos de segundo, a imagem que foi registrada na retina.

Enquanto forma de expressão artística, o cinema talvez seja a única cujo surgimento dependeu fundamentalmente de uma evolução tecnológica, que veio a concretizar-se nas elaborações de um sujeito moderno para quem o olhar adquiriu função primordial.

Ao tornar possível a ilusão de movimento, Marey deu o passo inaugural para um campo artístico que já nasceu imerso nos meios de produção capitalista de uma sociedade do espetáculo. Uma sociedade escópica (QUINET, 2004) que fez do cinema uma fábrica de sonhos com capacidade para produzir filmes como *Ben-Hur* (WYLER, 1959), rodado com oito mil figurantes e trezentos sets de filmagem. Mais adiante no tempo, filmes cuja evolução da computação gráfica permitiu que os atores contracenassem sobre um fundo azul, virtualmente sobreposto a um cenário com alguns poucos figurantes infinitamente multiplicados, tal como ocorre com *300* (SNYDER, 2007).

Thomas Edison concebeu e criou um aparelho capaz de pôr em movimento as imagens de uma forma nunca antes realizada. Tornou-se sócio de William Kennedy Laurie Dickson, promovendo o estudo de uma máquina destinada a registrar imagens, o Kinetograph, e de outra para a reprodução, o Kinetoscope. Porém, permanecia a dificuldade em armazenar a imagem para uma posterior reprodução, pois, para isso, seria necessária uma película flexível, que pudesse ser enrolada, e eles não possuíam tal material ainda. As pesquisas avançam e essa dificuldade é superada quando, em 1889, Hannibal Goodwin cria “um novo suporte fotográfico flexível e transparente, composto de celulose” (TOULET, 1988, p. 24) que viria a ser fabricado por George W. Eastman e lançado no mercado americano. Dickson faz a encomenda dessas películas com 35 mm de largura, dando origem ao filme de 35 mm. Em 1891, o Kinetoscope é concluído e destinado a uma visão individual, não admitindo a

projeção sobre uma tela; ele era feito de “uma grande caixa de madeira, com uma ocular pela qual se vê uma cena animada gravada num filme em loop” (TOULET, 1988, p. 36).

O primeiro estúdio cinematográfico do mundo foi construído em West Orange, ao lado do laboratório de Edison; era uma espécie de caixa preta dotada de um teto solar e montada sobre um trilho que lhe permitia girar em busca do melhor ângulo para a captação dos raios solares (TOULET, 1988, p. 40). As imagens registradas por Edison nesse estúdio, que recebeu o nome de Black Maria, tornaram-se públicas em 1894, e o Kinetoscópio transformou-se numa espécie de caça níqueis, não tardando até que Edison utilizasse personalidades do *music-hall* em seus filmes. O invento era um grande sucesso e garantia o êxito comercial, o que levou Edison a perceber que a apresentação individual seria muito mais rentável que a coletiva; dessa forma, deixou de lado a busca pelo aperfeiçoamento de seu invento, resignando-se à produção de aparelhos e filmes para alimentá-los.

Os irmãos Louis e Auguste Lumière tiveram acesso ao Kinetoscópio através dos representantes de Edison em Paris – os irmãos Werner – e examinaram cuidadosamente o aparelho, adotando o filme criado por Edison, a película perfurada; porém, faltava-lhes solucionar um problema: como fazer para que o filme avançasse de forma contínua? É Louis Lumière quem consegue encontrar uma solução: “Ela consistia em adaptar às condições das tomadas o mecanismo conhecido como ‘pé-de-cabra’, utilizado no dispositivo de acionamento das máquinas de costura” (TOULET, 1988, p. 40-41), criando assim um mecanismo que possibilitou o movimento cadenciado do filme e que recebeu o nome de cinematógrafo. Então a 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière promoveram a primeira “sessão de cinema” no Salão Indiano, uma pequena sala que ficava no subsolo do Grand Café, situado ao nº 14 do Boulevard des Capucines. Ali foi colocada uma tela, algumas cadeiras e sobre uma pequena escada um aparelho de projeção. Na entrada do local podia-se ler um cartaz que explicava aos interessados o funcionamento do Cinématographe Lumière, com as seguintes palavras:

Este aparelho [...] inventado por MM. Auguste e Louis Lumière permite recolher, em séries de provas instantâneas, todos os movimentos que, durante certo tempo, se sucedem diante da objetiva, e reproduzir em seguida estes movimentos projetando, em tamanho natural, suas imagens sobre uma tela e diante de uma sala inteira (TOULET, 1988, pp. 29-30).

Anteriormente, o Cinematógrafo fora apresentado somente à comunidade científica em reuniões fechadas ao grande público, já que seus idealizadores preocupavam-se com a receptividade dos parisienses, pois o aparelho possuía um propósito comercial e, desse modo, havia grande preocupação com a capacidade da invenção em mobilizar pessoas interessadas o

suficiente para pagar por essas sessões. Os primeiros resultados da apresentação do cinematógrafo causaram uma impressão bastante pessimista: um público muito pequeno e o total desinteresse da imprensa, que não compareceu à primeira apresentação. Porém a notícia rapidamente se espalhou no boca a boca e em pouquíssimo tempo o Salão Indiano era pequeno para as grandes aglomerações que se formavam à sua porta.

O cinema foi inventado a partir do momento em que se tornou possível adicionar a sensação de movimento às técnicas de reprodução de imagens fotográficas. Fruto das modificações culturais engendradas pelos discursos vigentes influenciou a maneira de narrar uma história, contrariando a tradição literária e teatral que vigorava até o século XIX. Ao possibilitar a gravação e a reprodução de imagens em outro tempo e espaço, a invenção do cinema relaciona-se intrinsecamente às modificações na visão do homem moderno em relação à tomada dos objetos ao introduzir a impossibilidade de apreender de forma totalitária esse mesmo objeto. Quando, por exemplo, o diretor de fotografia escolhe a melhor tomada de câmera para fotografar uma sequência, o faz em função da impossibilidade de captar toda a imagem de uma xícara com uma marca de batom sobre uma mesa de cabeceira ao lado da cama vazia, revelando, assim, a potência significante da imagem. Busca determinado ângulo para fazer a tomada desse objeto dentro de um plano que lhe pareça o mais adequado à narrativa. Há uma impossibilidade de capturar todos os ângulos do objeto a ser fotografado, resta apenas uma imagem bidimensional do objeto oferecida pela fotografia, uma imagem que só pode ser parcial.

A fotografia surge décadas antes do cinema e exige mais do que o congelamento da imagem, promove um trabalho incessante sobre o aprimoramento da mesma. Surge então o cinema, mostrando a possibilidade de uma representação dos acontecimentos que inaugura uma nova forma de relação do homem com a imagem.

Inúmeros foram os avanços desde a primeira apresentação pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895, ano em que *Estudos sobre a histeria* (1895) eram publicados e o *Projeto [freudiano] para uma psicologia científica* (1950) tornava-se o maior foco de Freud. Seguindo o modelo neuronal, nele se esboça de saída o que mais tarde foi elaborado por Freud acerca das pulsões ao colocar em questão a relação do sujeito com uma perda fundamental engendrada por uma experiência de satisfação. Já os *Estudos sobre a histeria* têm como base a clínica de Freud. Até então, a histeria era apresentada num jogo de imagens ofertadas pelas paralisias, agitações e contorções – como as que marcam o arco da histeria, representado de forma marginal na obra de Louise Borgeois – que compunham a cena charcotiana, num teatro cuja direção cabia ao próprio Charcot.

Fotografia 1 - *L'arc de l'hystérie*. Louise de Bourgeois, 1993³.



Contrariamente ao mestre da Salpetriere, Freud se afasta da cena teatral que se oferecia como espetáculo aos estudantes e curiosos e dá ouvidos às associações feitas pelas pacientes histéricas, o que lhe permitirá ver a outra cena inconsciente.

1.4 Da *Ars magna lucis et umbrae* de Kircher ao *punctum* bartesiano

A grande arte da luz e da sombra [*Ars magna lucis et umbrae*] é o título do livro de Athanasius Kircher dedicado a tratar a temática da imagem no século XVII. Como assinala Manonni (2003), a obra pode ser considerada uma das maiores abordagens sobre a pré-história do cinema ao tocar questões fundamentais como a luz, a sombra, os espelhos, dentre outras relacionadas à dióptrica e à catóptrica e suas implicações na ilusão.

Resultado dos experimentos óticos, a fotografia surgiu como um meio mecânico de representação da realidade que colocou em questão os métodos até então utilizados pela pintura, o desenho e a escultura. A criatividade do pintor, o seu traçado, a maneira como o pincel escrevia sobre a tela de forma única qualquer imagem, encontra na fotografia uma forma de captação e reprodução mecânica. A máquina passou então a registrar aquilo que através de tintas e pincéis o artista transpunha para a tela pelo traçado de suas mãos, tornando viável a cópia fiel do original sem passar pelos traços do artista.

3 Disponível em: <https://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=100798>. Acesso em 15/04/2013.

Ao respeitar, mais do que a mão humana, os contornos do objeto, a fotografia ofereceu à percepção um maior número de elementos, o que teve como efeito visual uma reprodução mais rica em detalhes. Proporcionou, igualmente, uma imagem do objeto captada e duplicada de forma mecânica na qual o artista, cuja presença indispensável se fazia notar pela habilidade em transpor para a tela aquilo que só ele via, cedeu lugar ao olhar do fotógrafo. Mais do que registrar um momento ou acontecimento, a fotografia impacta ao colocar em questão tanto o olhar daquele que *fotografa* em determinado tempo e lugar quanto o daquele que terá sido *fotografado*. Ela oferece, num tempo posterior, a imagem de algo que não mais está ali, mas apenas assim o foi em determinado momento.

Em seu livro *O prazer do texto*, Roland Barthes (1986) ressalta a incidência de uma dimensão temporal na fotografia, a qual nomeia através da expressão *ter estado ali*. A captura mecânica de um acontecimento ocasiona, segundo ele, uma “localização imediata e [uma] temporalidade anterior” (BARTHES, 1984, p. 40), de maneira que *ter estado ali* (BARTHES, 1984) presente no processo fotográfico se inscreve sob uma temporalidade verbal passiva de um futuro composto, capaz de revelar uma importante e intensa relação entre a fotografia e a morte.

Enquanto representação imaginária do momento em que o sujeito encontra-se em transição para tornar-se objeto, a fotografia faz essa transposição violenta do lugar de sujeito ao de objeto retratado. Violência do significante que divide o sujeito, descentrando-o de sua própria imagem: “Eu queria, em suma, que minha imagem [...] coincidisse sempre com meu ‘eu’ [...] mas é o contrário que é preciso dizer: sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem” (BARTHES, 1984, p. 24).

Mais do que a fotografia, o cinema põe em relevo as dimensões da imagem que dizem respeito à inquietante estranheza que acomete o sujeito diante de sua imagem no espelho. É uma inquietação que responde ao confronto com o duplo, tal como Freud apontou em seu artigo *Das Unheimliche* (1919). Uma inquietação da qual se origina uma estética que não é regida pela imagem de algo assustador ou aterrorizante, mas por aquilo que essa imagem procura velar, ou seja, a morte e a castração. Violência imposta ao homem por seu acesso à linguagem. Como diz Barthes (1984, p. 64): “A **Fotografia é violenta**: não porque mostra violências, mas porque a cada vez *enche de força a vista* e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar”.

Essa violenta transposição do lugar de sujeito ao de objeto ganha, no pensamento de Barthes, o estatuto de uma ínfima experiência de morte, já que o sujeito vai ser capturado por uma imagem e esta, feita objeto, revela a sua dimensão todificante e mortal. Como produto

dessa operação, o sujeito torna-se um objeto Todo-Imagem. O disparo da câmera, no pensamento barthesiano, fere o sujeito mortalmente no congelamento da imagem, anunciando a sua *morte chã*.

Barthes entende que, ao tentar capturar a atualidade através da fotografia, os fotógrafos tornam-se “agentes da morte” sem saber, pois, enquanto profissionais, alimentam o modo como o mundo moderno vê a morte, ou seja, “sob o álibi denegador do perdidamente vivo” (1984, p.137). O advento da fotografia engendra, assim, uma imagem que produz a morte enquanto busca a conservação da vida. Uma morte que Barthes denomina assimbólica, uma vez que se encontra fora dos rituais. A imagem fotográfica representaria, portanto, um nada a dizer. Haveria alguma proximidade entre esse nada a dizer diante da imagem fotográfica e o cessar das associações anunciado por Freud no umbigo dos sonhos?

Para responder a essa questão, destaca-se uma passagem que Barthes relata ter ocorrido ao deixar um curso. Certo dia, é interpelado por alguém que lhe diz: “O Senhor fala claramente da Morte” (BARTHES, 1984, p. 138). Frase que acompanha seu pensamento durante algum tempo até que ele escreve aos seus leitores, ao modo de uma resposta ao seu interlocutor:

Como se o horror da Morte não fosse justamente sua platitude! O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único pensamento que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa *ironia*: falar do ‘nada a dizer’ (BARTHES, 1984, p. 138)

É o cessar de toda possibilidade de dizer diante do real da morte e da castração que opera como causa da própria fala. Estranha ironia barthesiana diante de uma fala cuja causa é um “nada a dizer”, inquietante estranheza freudiana diante de associações que cessam, que não são suficientes para dizer o que quer que seja sobre as três mulheres do Sonho da Injeção de Irma, sobre o seu sentido último, revelando que “[...] O último termo é pura e simplesmente a morte” (LACAN, 1955 [2010], p. 215).

Barthes coloca em questão o fato de que algumas fotografias, ainda que retratando os horrores da guerra, não portem nenhuma marca, nada que lhe provoque qualquer interpretação ou afetação, enquanto outras o capturam. Dessa forma, ele vai entender que algumas fotografias podem ser muito belas, expressivas e evidenciarem toda a técnica do fotógrafo, mas tudo o que provocam é um saber sobre o objeto retratado, um saber que resulta dos efeitos da cultura, e que ele denomina *studium*. Entretanto, todo esse saber referencial, esse

saber constituído do *studium*, pode ser escandido por um *punctum* que não se estabelece em decorrência de qualquer campo de informação dado pela fotografia, mas, ao contrário, é um *punctum* que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge*” (BARTHES, 1984, p. 46). É, portanto, o que da fotografia, da cena, surpreende aquele que a observa, é algo que salta da imagem e que confronta o sujeito com a dimensão do “nada a dizer”, pela qual se põe a falar. Algo fura essa imagem completa e ultrapassa todo o saber sobre o objeto que se encontra ali representado, acossando o sujeito.

Seguindo o pensamento de Barthes, em seu livro *Imagem, cinema e psicanálise*, Tania Rivera (2008) destaca, por um lado, uma dimensão da imagem que oferece a ilusão de completude, de um mundo totalmente organizado e homogêneo à qual nomeia *imagem-muro*. É uma imagem tranquilizadora, que não oferece nenhum desconforto, “ela é antianalítica, faz-nos esquecer a terrível sentença de Freud de que o eu não é mais senhor em ‘sua própria casa’” (RIVERA, 2008, p. 8). Por outro lado, uma outra dimensão, a de uma *imagem-furo*, que pode estar presente no cinema, diz respeito à “imagens que nos põem em questão, problematizam a realidade e podem nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores” (RIVERA, 2008, p. 8). Portanto, uma dimensão que não elide o estranhamento que descentra o sujeito de sua morada egóica. É desse modo que Marco Antônio Coutinho Jorge (2011, p. 151), afirma a importância de se refletir “sobre o poder cerceador que algumas representações possuem, uma vez que nos inserem em nossa realidade psíquica mais consistente e bem constituída, ao passo que distanciar-se delas parece abrir uma via para a irrupção do novo, do desconhecido e, em suma, do real”.

Ainda em sua *Câmara clara*, Barthes (1984, p. 138) acrescenta ao *studium* e ao *punctum*, o que ele vai denominar “um outro *punctum* [...] que não o ‘detalhe’”. Nesse outro *punctum*, que não está mais na forma, mas na intensidade, ele faz incidir o tempo como “a ênfase dilaceradora do noema⁴ (“isso-foi”), sua representação pura” (BARTHES, 1984, p. 141). O tempo se apresenta como um outro *punctum*, para além do detalhe que parte da fotografia na direção do espectador.

A questão que agora quero acrescentar ao pensamento de Barthes é que ao enunciar um *isso-foi*, o sujeito fotográfico – que se vê surgir no ínfimo instante de júbilo da criança

4 O noema é uma unidade mínima de significado, uma representação mental correlativa do ato de conhecer ou de pensar alguma coisa.

diante da imagem congelada no espelho – só poderá se reconhecer nesse enunciado através da sua enunciação num futuro anterior de um *terá-sido*, como a língua francesa permite.

Não foi ao acaso que o pensamento de Roland Barthes acerca da fotografia – câmara escura – se escreveu sobre a rubrica de um de seus antecessores, a *Câmara clara*⁵.

Na Fotografia, a imobilização do Tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é obstruído. [...] Que a Foto seja “moderna”, envolvida em nossa cotidianidade mais intensa, isso não impede que haja nela como que um ponto enigmático de inatualidade, uma estase estranha, a própria essência de uma *interrupção* [...] Certo dia alguns amigos falaram de suas lembranças de infância; eles as tinham; mas eu, que acabava de olhar minhas fotos passadas, não as tinha mais. Cerado por essas fotografias, eu não podia mais me consolar com os versos de Rilke [...] Nenhum odor, nenhuma música, apenas *a coisa exorbitada* (BARTHES, 1984, p. 46)

Uma vez que a língua francesa permite o trabalho com o tempo verbal de um futuro anterior no qual o sujeito se antecipa no instantâneo da imagem em que se vê desaparecer, nada melhor do que visitar a criatividade de um dos maiores cineastas de nosso tempo.

Em seu filme intitulado *Meia-noite em Paris* [*Midnight in Paris*], Woody Allen (2011) apresenta a história de um escritor hollywoodiano, Gil, que, após regressar no tempo a Paris dos anos 20, encontra a personagem Adriana e se apaixona por ela na mesma sequência em que supera sua dificuldade de submeter seu texto de ouro à leitura de algum outro. Através desse regresso, aposta suas fichas no amor e encontra, por seu ato, algum saber nesse tempo passado de um futuro anterior no qual a história é narrada.

Nesse tempo passado, Ernest Hemingway apresenta Gil a Gertrude Stein para que ela possa opinar sobre o romance que está escrevendo no futuro, mais precisamente em 2011. Ao buscar a escrita romântica, o jovem escritor pretende ir ao encontro da autoria numa obra literária.

Ao viajar pela França e se deparar com a língua estrangeira, com a terra do Ou(t)ro, Gil pensa ter encontrado a *Idade do Ouro* na Paris dos anos 20. Confusão entre sonho e realidade se estabelece na narrativa do filme e, de volta ao seu tempo, o protagonista compra um presente para levar ao passado e dá-lo a Adriana.

Em seu novo regresso, dessa vez juntamente com a jovem, retornam mais ainda no tempo e vão parar no século XIX. Estão agora num cabaré onde encontram Degas dizendo às mencionadas personagens que a *Idade do Ouro* não é a *Idade do Ou(t)ro* na qual eles estão, mas que o verdadeiro tesouro – dos significantes – encontra-se no passado, já que naquele

⁵ Instrumento dotado de lentes que permitem a reflexão total de um objeto sobre uma folha de papel colocada ao lado a fim de que o mesmo possa ser desenhado.

momento havia um empobrecimento da mente criativa, em sua opinião. Para o mencionado artista a verdadeira Idade do Ou(t)ro está na Renascença.

Gil vai tentar, ainda que inutilmente, apresentar a sua versão a Adriana, na intenção de que a moça não continue sua empreitada em busca do Ou(t)ro perdido.

Freud (1895 [1990]) mostra que a perda do outro introduz, por um lado, o semelhante que acolhe o *infans*, ainda no mundo de uma imaturidade orgânica, e, por outro, faz com que nada do que diga respeito a um objeto específico que possa satisfazer à necessidade da pulsão pare de não ser inscrito, uma vez que de saída essa necessidade é nomeada para o filho do homem no campo da linguagem. Entrada violenta do significante que arranca esse filhote da natureza no precioso encontro com o outro que o abriga apresentando-lhe um objeto de amor que veicula Outro. Operação de perda cujo resto Lacan grafou sob a forma do objeto *a*, escrita desse ato de acolhimento que engendra – para o bebê – a perda radical do outro, do objeto, por sua inserção extima no campo do Outro. Estrangeirismo no qual surge o sujeito.

Adriana quer permanecer naquele tempo, não quer retornar a Paris dos anos 20, pois crê que aquela teria sido a melhor época que a cidade havia conhecido. Gil afirma que lhe encantam os anos 20, e a moça lhe diz que sim, que há coisas muito boas, mas se trata do presente e, portanto, é chato. Num clarão Gil se recorda de um sonho e encontra explicação para a angústia que o mesmo lhe produziu ao relatá-lo a Adriana e argumentar que: “Se você ficar aqui isso se transforma no seu presente e você vai acreditar e impedir que outra época seja na realidade sua época dourada, e isso é o que chamamos de presente, e não é satisfatório porque a vida é algo insatisfatório” (ALLEN, 2011).

O que *Meia-noite em Paris* incita pensar diz respeito à entrada no campo da linguagem onde a função da fala só pode operar num futuro anterior que provoca o despertar do sujeito. No filme, o despertar do personagem Gil ocorre quando encontra artistas do século XIX insatisfeitos com a sua época e acreditando que a criatividade estava ali inibida, já que em outra época ela o fora de melhor monta.

Ao argumentar acerca da crença de que os sonhos são premonitórios, Freud (1901 [1990]) ironicamente diz que não se trata de uma afirmação inteiramente equivocada. Afinal, ao retratarem os desejos como realizados, os sonhos, decerto, transportam para o futuro. Mas esse futuro que o sonhador representa como presente foi moldado por seu desejo indestrutível à imagem e semelhança do passado (FREUD, 1900 [1990], p. 561)

Indistinação entre passado, presente e futuro marca a película de Allen (2011) que, ao retratar uma mítica experiência de satisfação à meia noite em Paris, testemunha algo acerca de uma divisão (*Meia*) que evoca os mais obscuros desejos, habitantes das sombras (*noite*) de

uma excentricidade subjetiva advinda em terra estrangeira. Como Freud fez notar, a tarefa dos psicanalistas é enfrentar as trevas, não para sobre elas lançar a luz, mas antes, a fim de que, do não saber por elas engendrado, algum saber possa advir enquanto verdade inconsciente, revelando que o sujeito habita num para-além uma dimensão outra numa cidade das luzes (*Paris*).

O cinema, essa grande arte da luz e da sombra, desde que foi inventado, responde por uma forma de representação artística do sujeito moderno e encontra na contemporaneidade elementos tecnológicos cada vez mais favoráveis a uma representação estética multimídia.

A contemporaneidade pode ser pensada a partir de vários referenciais, que vão da cronologia à historicidade. Dentre estas, a posição tomada por Giorgio Agamben (2009) permite uma reflexão sobre a obra de arte sustentada naquilo que ela pode testemunhar acerca das manifestações subjetivas em determinado tempo e cultura. Agamben considera contemporâneo o que decorre do tempo do acontecimento vivido, da experiência, de forma que para ele alguma coisa pode ser considerada contemporânea quando está atrelada a uma escuridão, no sentido de um momento ainda carente de melhor simbolização.

De acordo com o filósofo, “contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas a escuridão. Todos os tempos são, para quem experimenta a contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Desse modo, só é contemporâneo aquele que consegue ver essa escuridão, sendo “capaz de escrever molhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Cabe interrogar, portanto, o que o artista contemporâneo testemunha, por intermédio de suas obras, sobre o ponto obscuro. Ao colocar em jogo o desvio pulsional sublimatório que engendra a criação da obra de arte, seu pensamento não se deixa ofuscar pelo brilho da grande cena de seu tempo e cultura. Ao modo de Freud, diante do grande teatro da cena histórica charcotiana, ultrapassa o todo da imagem e denuncia *outra cena*, inconsciente.

O que a sequência cinematográfica apresenta acerca da cena do sujeito? Um sujeito eminentemente permeado pela reprodução da imagem, filmado por todos os campos e que, muitas vezes, através das inúmeras experiências com as câmeras, se faz diretor de seu próprio filme.

A criação de um filme implica grandes somas, cujo investimento seus produtores buscam multiplicar nas bilheterias com grande massa de espectadores. Afinal, o cinema é uma indústria e nunca foi um ato solitário.

Originalmente, a fotografia engendrou uma forma de relação com a imagem especular, pela experiência proporcionada na reprodução da imagem, a qual, de forma restrita, era

reservada aos fotógrafos. Com a evolução e o aperfeiçoamento da técnica, as câmeras de pequeno porte começaram a ser comercializadas e qualquer um podia fazer sua própria fotografia, ainda que o número de poses fosse limitado pela capacidade do filme. O advento das câmeras digitais, na contemporaneidade, promoveu a possibilidade de empreender um infinito número de poses, sem as limitações que eram impostas pela materialidade do filme impunha. A virtualidade da era digital possibilitou o despojamento da materialidade do filme, substituído por um código binário. Houve uma exacerbação da imagem em sua face virtual. O mesmo ocorreu com o cinema. Inicialmente, os filmes eram restritos aos estúdios cinematográficos. Com a criação das câmeras portáteis, deixaram de ser apenas uma realização dos grandes estúdios e passaram a ser confeccionados por qualquer um.

Hoje, de posse de uma câmera – presente até mesmo nos celulares –, qualquer um pode dirigir a sua cena, pode *se fazer filme*, para, em seguida, postá-lo na rede mundial de computadores e torná-lo acessível a uma massa informe que constitui o seu público. Nesse ponto, vale indagar se essa possibilidade de cada indivíduo empreender, em seu contexto e inserção cultural, inúmeras fotografias e pequenos filmes articularia outra relação do sujeito com a imagem.

É uma reprodução que se desloca das assistências em massa suportadas pelas salas de projeção para um grande público que, no seu isolamento, pode ver aquele que *se faz filme* nas redes sociais. A possibilidade de gravar a própria imagem para deparar, posteriormente, com o seu duplo nas telas, ocasionou a intensificação da face virtual da imagem.

Em seu *Cadernos de Serafino Gubbio Operador*, Luigi Pirandello (1990, [1916]) faz falar, na voz de seu personagem, o quanto o advento do cinema decorre do descentramento do sujeito em relação a sua imagem. Para Benjamin, essa especularidade da imagem “tornou-se destacável do homem sendo transportada [...] para diante da massa” (BENJAMIN, 1936 [2012], p. 75), através das telas de cinema e projetores.

As novas possibilidades de criação de um filme engendram, por um lado, a confecção de filmes produzidos pela indústria cinematográfica e, por outro, um aumento no número de vídeos ou filmes amadores e de outros que serão produzidos pelas artes plásticas e pela poesia concreta na criação de obras. Através dessa integração ou intermedialidade, em todas as possibilidades de realização do filme, existem, cada vez mais, sequências que visam a reproduzir um acontecimento mediante a representação estética da realidade que, muitas vezes, provoca horror e repulsa no espectador. Trata-se de uma concepção estética presente tanto no cinema como no campo artístico em geral.

O advento de inúmeros dispositivos eletrônicos atuais conduz ao campo da virtualidade da imagem. São máquinas que fotografam, de forma detalhada, até o útero materno. Certamente, essa maior pregnância da imagem não ocorre sem efeitos na maneira como o circuito pulsional se estabelecerá para cada sujeito. A pulsão escópica, em sua imbricação com a pulsão invocante, será apontada por Lacan, a partir da experiência do estádio do espelho, como constituindo a base fundamental sobre a qual se edificará a relação do sujeito com a imagem.

Embora o sujeito possa reproduzir o seu corpo repetidas vezes pela imagem capturada na especularidade da câmera, algum saber sobre o que ocorre neste corpo, que ele costuma chamar de seu, só pode ser tomado pelo seu pensamento ao ser articulado na cadeia significante, tal como Freud revelou ao escutar as histéricas. Como assinala Jean Allouch (2007), Charcot faz uma versão universitária da histeria. Promove o trauma a uma forma de explicação das paralisias histéricas, associando o incidente desencadeador com um choque nervoso ou emocional. Freud, por outro lado, ao escutar suas pacientes, entende que o que está em jogo é alguma coisa que se passa no mundo das ideias, no pensamento. Assim, o trauma será para ele o resultado da ligação entre a ideia provocada pelo incidente traumático e uma outra ideia qualquer que faz parte da história do sujeito.

Enquanto a psicanálise apresenta um sujeito do inconsciente que se constitui através de uma divisão operada pela submissão violenta do humano ao campo da linguagem, a fotografia e o cinema testemunham, por meio da reprodução de um acontecimento na grande tela, a violência do significante. A imagem obtida pela objetiva *fotografa* o sujeito como objeto.

No seminário *A angústia*, Lacan (1962-1963 [2005]) trabalha o desejo no sentido hegeliano como o desejo de um desejo que vem em resposta ao apelo do sujeito. Isso permite pensar numa estética hegeliana que se inscreve sob o significante violência, na medida em que se trata aqui da instauração de um desejo que “é o desejo de um desejante” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 33).

Lacan destaca que em Hegel a relação que vai do sujeito ao Outro se estabelece como consciência. O Outro é, portanto, aquele que vê, o que abre caminho para o estabelecimento de uma luta de puro prestígio na qual o desejo do sujeito está comprometido. Se o Outro como consciência é aquele que me vê e também aquele que vejo enquanto tal, pelo que toda a estética hegeliana se apresenta na violência de uma luta, o quê ou quem olha a cena? Entre um e Outro da consciência, a entrada de um terceiro nessa dimensão escópica implica o sujeito na medida de seu desejo inconsciente. É porque a falta se inscreve do lado do Outro sem que ele

saiba o que lhe falta, que o sujeito encontra o caminho que o conduz ao objeto do desejo enquanto causa.

Não só não há acesso a meu desejo, como sequer há uma sustentação possível de meu desejo que tenha referência a um objeto qualquer, a não ser acoplando-o, atando-o a isto, o \$, que expressa a dependência necessária do sujeito em relação ao Outro como tal (1962-1963 [2005], p. 33).

Na relação especular, enquanto desejante, é o Outro quem oferece ao *infans* o reconhecimento especular a partir do qual ele poderá constituir uma imagem narcísica egóica, que lhe permite superar o despedaçamento corporal, ao mesmo tempo em que a ação do significante vem dividi-lo violentamente.

A dialética hegeliana coloca, entre o sujeito e o Outro, a mediação de uma violência que se engendra na exigência de reconhecimento. A luta de puro prestígio fundamenta-se sobre um paradoxo, pois o reconhecimento só pode ser ofertado ao sujeito ao situá-lo na posição de objeto. O sujeito só pode ser reconhecido pelo Outro como objeto, e isso ele não suporta. Ao pensar essa luta em termos da consciência-de-si, a violência comparecerá como condição necessária à mediação do conflito. Isso leva Hegel a dizer, no Capítulo IV de sua *Fenomenologia do espírito*, que “a consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido” (HEGEL, 1998, p. 126). A consciência-de-si só surge enquanto tal quando é em si consciência para uma Outra, ou seja, enquanto objeto reconhecido pelo e para o Outro.

Lacan, por outro lado, vai ler na dialética em questão o desejo articulado como desejo de desejo, ou seja, o desejo é desejo do Outro. O reconhecimento posto em jogo através da imagem especular não se reduz à pura imagem narcísica, mas articula-se na fantasia, $\$ \diamond a$, enquanto resposta à pergunta acerca do desejo do Outro. É no campo do Outro, como o que cai desse campo, que o objeto do desejo inscreve no sujeito a impossibilidade de coagular o seu desejo em torno de qualquer objeto.

Posta em cena no mundo, a fantasia, suportada pela pulsão, não se reduz a uma violência de ego a ego numa cena de luta, mas, articulada na cadeia significativa, coloca em jogo o desejo inconsciente. Nesse sentido, a cena dirigida pela batalha em busca do reconhecimento se organiza em termos de uma estética que não se reduz à cena revestida pela imagem especular, mas diz respeito a outra cena inconsciente. Dessa maneira, contrariamente ao objeto hegeliano, ao considerar o inconsciente, o objeto lacaniano torna-se afetado pelo desejo.

A objetivação do filho do homem é aquela que se efetiva quando, no ínfimo instante em que ocorre o enquadre da imagem, o sujeito se faz objeto. O que está em questão, no pensamento de Lacan, é o objeto como fruto da inscrição do *infans* no circuito pulsional. No seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN, 1964 [2008]), ele vai falar de montagem pulsional e distingui-la da montagem inerente às teorias modernas do instinto, em termos de imagem. Assim, afirma que nessas teorias “a presentificação de uma imagem de montagem é inteiramente captadora” (LACAN, 1964 [2008], p. 167). Nelas a imagem é uma imagem completamente fechada e funciona como um signo. Por outro lado, a montagem pulsional “de saída, se apresenta como não tendo nem pé nem cabeça – no sentido de uma montagem surrealista” (LACAN, 1964 [2008], p. 167).

A obra de arte é criada pelo artista a partir da sua inserção num campo discursivo, enunciando algo acerca das manifestações subjetivas de seu tempo e cultura, ao apresentar uma produção que se oferece como testemunho da divisão do sujeito. Nisso precede, como afirma Lacan (1965 [2003]), o psicanalista leitor de um texto escrito com as cifras do inconsciente, com os hieróglifos que Freud (1900 [2013]) tão claramente descreveu em sua *Traumdeutung* no mesmo final de século em que o cinema anuncia uma nova era. É o momento em que as imagens fotográficas começam a ganhar movimento e, conseqüentemente, espaço no pensamento moderno, mais precisamente nos questionamentos sobre o universo e a realidade.

Se o cinema e a psicanálise são inventados no mesmo momento, isso não é por acaso, mas diz respeito a um tempo do sujeito moderno marcado pelo fato de que o seu surgimento implica um descentramento do olhar. A esquizo pulsional inscrita entre ver e olhar, entre a cena representada, a imagem visível, e aquilo que é dado a ler pela outra cena.

Através de uma articulação na qual o sujeito tem seu surgimento marcado pelo estrangeirismo no qual se vê surgir no campo organizado pelos significantes do Outro, o seu descentramento o coloca numa outra cena, recalcada, que nenhuma imagem pode reproduzir, mas somente ser o suporte de um texto cujo roteiro o sujeito dirige guiado pela sua fantasia inconsciente $\$ \diamond a$. Freud assim ensina quando, ao analisar os sonhos, destaca que se o inconsciente se manifesta por imagens, estas são construídas e acessíveis à consciência por sua articulação numa cadeia significante.

A outra cena dirige a vida cotidiana originando um espetáculo numa tela na qual se podem ver desfilar as imagens articuladas pelos significantes que regem a fantasia. A descoberta freudiana está em destacar que essas imagens, que essas cenas cotidianas, são representações de um texto cuja chave de leitura, tal como os hieróglifos, é revelada pela

psicanálise. O cinema, por outro lado, revela que, para além daquilo que é dado a ver nas imagens, o que é inquietante para o espectador encontra-se oculto nas entrelinhas da montagem imagética. O texto que ali permanece oculto convoca a fantasia inconsciente, suportada pela des-montagem pulsional na qual se articularam os significantes que constituem o sujeito.

Em seu artigo intitulado *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin (2012, p. 100) afirma que: “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente”. Para o filósofo, por exemplo, pode-se perceber um homem caminhando, mas só a fotografia permite notar a sua postura em cada fração de segundo na qual ele dá um passo, pois utiliza recursos tecnológicos como a câmara lenta. Considera, portanto, que só a fotografia é capaz de revelar um micro instante de tempo que escapa ao olhar e que possibilita a ilusão de movimento engendrada pelo cinema. Isso o leva a concluir que “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2012, p. 100-101).

Se a fotografia revela um inconsciente ótico, como ressalta Benjamin, a psicanálise mostra que o campo da ótica não se afasta do inconsciente. Não foi por acaso que Lacan (1953-1954 [1994]) utilizou um esquema ótico para sustentar o seu estádio do espelho e conferir-lhe a função de revelar a relação do sujeito com a sua imagem, através da qual será possível ao *infans* tomar o corpo como unidade, tendo lugar uma imbricação pulsional. Será a partir da experiência da criança diante do espelho, tal como foi observada por Wallon, que Lacan ressaltará o movimento que o *infans* faz com a cabeça ao voltar-se para o adulto invocando o seu assentimento, para em seguida retornar à imagem. A criança solicita do outro que a carrega, representante do Outro, uma ratificação do valor da imagem que ela vê no espelho.

O inconsciente ótico benjaminiano inscreve-se, portanto, como o próprio inconsciente pulsional. A pulsão se revela como um representante psíquico cuja articulação no significante se apresenta no campo da imagem. Repetitivamente, o sujeito encena no cotidiano a outra cena inconsciente, inacessível a não ser pelo viés de sua atuação.

A dimensão da cena, em sua separação do local – mundano ou não, cósmico ou não – em que está o espectador, está aí para ilustrar a nossos olhos a distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. Todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas à do mundo (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 42).

Trata-se de uma encenação capaz de revelar aquilo que diz respeito a uma organização pulsional que dá suporte à fantasia. O cinema conduz, dessa maneira, a uma outra cena dada a ler no texto que se escreve nos furos da imagem, naquilo que escapa ao campo visual e convoca o olhar, colocando o sujeito diante de uma violência da estética que o assola e que diz respeito à sua própria cena fantasmática.

2 A CENA DO SUJEITO

A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro: do quadro, do livro, do écran

Barthes, 2006, p. 67.

A representação, por definição, diz respeito à ideia de algo que é a imagem de alguma coisa ou que a reproduz. O cinema, assim como a fotografia que o antecede, tem em suas origens o anseio de o homem lograr uma representação capaz de registrar e reproduzir os acontecimentos e o mundo. Os objetos capturados pelo obturador da câmera fotográfica registram uma imagem dada a ver, a qual será posta em movimento com o advento do cinema. Imagem que a esquize entre o olho e o olhar, à qual o homem está assujeitado por sua dependência do simbólico, vem marcar sob o signo de uma falta – (-φ) na relação imaginária –, o falo negativizado, o sinal que marca uma ausência. É a partir dessa ausência que se inscreve a possibilidade da presença, lançando o *infans* na alternância presença/ausência que o introduz no mundo do simbólico.

A fotografia e mais ainda o cinema, enquanto reproduções de um objeto que se tenta capturar, confrontam com a experiência de uma presença/ausência de luz. É nos furos do negativo, onde se registra o que foi fotografado, que a incidência da luz escreve uma imagem na tela ou no papel, fazendo surgir uma impressão do mundo.

Enquanto órgão da percepção, o olho suporta a função da visão, e o desamparo do bebê diante do trauma do nascimento, com a conseqüente dependência do semelhante, evidencia que a imagem do outro não lhe é dada de saída, mas se constitui no campo da linguagem. Como Freud já demarcara em 1895, em seu *Projeto para uma psicologia científica*, a relação com a imagem do outro, com os traços visuais que aí se manifestam, mantém profunda relação com o Complexo do Próximo [*Nebenmensch*]. Para além de qualquer organicidade que a imaturidade venha atestar, a dependência de um ser humano próximo é da ordem do simbólico, do acolhimento no campo da linguagem. Por isso, a imagem do semelhante que acode o *infans* não se restringe a uma conformação no campo visual, organizadora de algum mimetismo, mas se produz na esquize entre o ato de ver e a falta que nele se inscreve. Furo na imagem que instaura o campo do olhar, o pulsional no qual, mais do que ser visto, o sujeito se inscreve por um *se fazer ver, olhar*.

O homem sonha, e isso se articula a um mundo onírico constituído de representações por imagens; um mundo enigmático para o qual o despertar sempre provocou inquietação, causou estranhamento e exigiu a busca das mais diversas formas de decifração. No antigo Egito, faraós encontravam respostas para as inquietações despertadas pelos sonhos por meio de sábios e adivinhos, os quais, mediante um conhecimento do simbólico que lhes era próprio, ofereciam uma interpretação às imagens que angustiavam o homem e exigiam sentido. Imagens em movimento que, desde a caverna platônica, foram expressas nas sombras, confrontando o sujeito com a inquietação do olhar que o acomete ao ver a própria imagem capturada num pedaço de papel ou projetada na mesma caverna, cujas paredes acolheram representações gráficas dos acontecimentos e do mundo ao redor, muitas vezes exprimindo movimento.

O olhar exige um movimento, cuja imbricação, no ritmo simbólico, engendrado pela presença/ausência, permite que o reflexo imaturo e trôpego do *infans* diante do espelho se coadune com a escopia de uma imagem cristalizada e refletida com a mobilidade das modulações rítmicas que a voz lhe pode conferir. Movimento e ritmo compõem a melodia da voz do Outro materno que embala o sujeito, conduzindo uma dança simbólica que dá origem a uma forma primordial na qual o sujeito do inconsciente pode precipitar-se.

O universo onírico freudiano é composto de sonhos que apresentam um caráter de realização de desejo e, conseqüentemente, de fonte de um saber não sabido por aquele que sonha, mas sobredeterminante de sua vida cotidiana. Freud (1900 [2013]) percebe que os sonhos seguem as leis do pensamento, quer em estado de vigília, quer durante o sono, e vê os escritores criativos como guias capazes de conduzirem o homem através de um enigmático mundo onírico. Para ele, ao escrever uma obra, o autor faz com que seus personagens sonhem e, para isso, baseia-se na experiência cotidiana de que tanto os pensamentos quanto os sentimentos experimentados em vigília continuam durante o sono.

Toma a valiosa ajuda dos artistas literários, pois acredita que eles estarão sempre à frente no que se refere às questões subjetivas. Esses escritores seriam, para a psicanálise,

[...] aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907 [1990], p.18)

Enquanto a literatura possui notadamente grande importância no pensamento de Freud, a psicanálise surge no mesmo momento em que as imagens possuem um tratamento

privilegiado e adquirem movimento com o cinema. Um tempo em que o estatuto do visual, mais do que em qualquer outra época, confronta o sujeito com a esquizo do olho e do olhar, testemunhando a inquietação infligida ao sujeito no campo da visão pelo olhar. Para além daquilo que se vê, está aquilo que olha e que se faz olhar.

Arelada ao discurso do capitalista e, conseqüentemente, colocando em jogo o seu modo de produção, a indústria cinematográfica sempre fabricou sonhos. Entretanto, de maneira crescente, a produção de filmes passou a misturar sequências gravadas em estúdio, com atores, a cenas provenientes das câmeras de vigilância, numa combinação entre fantasia e cenas de uma realidade cotidiana. É o que ocorre no filme *Ônibus 174*, do diretor José Padilha (2002), confeccionado a partir da montagem de diversas sequências que compõem a narrativa do sequestro do ônibus no Rio de Janeiro, em junho de 2000. O documentário faz uma junção de cenas provenientes de diversas mídias, como as capturadas pelos cinegrafistas televisivos, pelas câmeras de monitoramento de trânsito, com as sequências decorrentes do maquinário do cineasta. Todos esses acontecimentos, filmados de diversas maneiras e em tempos aleatórios, integrarão, depois do processo de montagem, a narrativa do acontecimento. De maneira semelhante, Brian de Palma (2007) realiza seu longa-metragem, intitulado *Redacted*, com um material que inclui pequenos filmes feitos pelos soldados durante a guerra do Iraque, postagens em blogs, vídeos do *youtube*, reportagens e, finalmente, relatos sobre o estupro e morte de uma menina de quatorze anos e o assassinato de sua família pelas tropas americanas.

Há, portanto, um aumento na produção de filmes cujas sequências são baseadas em fatos da realidade e em documentários. Mas de que realidade se trata?

2.1 Freud e a experiência da Acrópole

Em 1936, então com oitenta anos, Freud escreve uma carta para Romain Roland, em comemoração ao seu septuagésimo aniversário. Não por acaso, o escritor tem a mesma idade do irmão mais novo de Freud, com o qual ele anualmente viajava de férias e com quem viveu uma experiência que já há alguns anos tornava a ocupá-lo. Tendo o acontecimento ocorrido em 1904, na viagem que ambos empreenderam à *Acrópole*, a lembrança do fato é relatada por Freud (1936 [2010]) trinta e dois anos depois, e sua argumentação, publicada sob o título *Um distúrbio de memória na Acrópole*, ensina acerca da divisão do sujeito, posta em cena pela função do olhar.

Freud já havia chegado na *Acrópole* e “lançava o olhar sobre a paisagem ao redor” quando produz um pensamento inesperado que o surpreende: “*Então tudo isso existiu realmente, tal como nós aprendemos na escola?! [Also existiert das alles wirklich so, wie wir es auf der Schule gelernt haben?!]*” (FREUD, 1936 [2010], p. 439). Seguindo o texto, observa-se, na construção da frase proferida por Freud, uma divisão entre aquele que faz o comentário e aquele que o percebe. Ele explica que ambos encontram-se assombrados, porém por coisas diferentes, como se um estivesse “obrigado, sob o impacto de uma observação indubitável, a crer em algo cuja realidade [*Realität*] até então lhe parecera incerta” (FREUD, 1936 [2010], p. 439), enquanto o outro ficasse “justificadamente surpreso, pois não sabia que a existência real de Atenas, da Acrópole e daquela paisagem era objeto e dúvida. Esperava, isso sim, uma manifestação de enlevo e admiração” (FREUD, 1936 [2010], p. 440).

No artigo, Freud emprega os termos *Wirklichkeit* e *Realität*. Ambos, em alguns casos, podem ser traduzidos por realidade; entretanto, o primeiro, em particular, diz respeito à realidade no sentido de sua efetividade, de alguma coisa que é o efeito de uma ação e que se articula no pensamento, no caso aquele produzido por Freud diante da Acrópole como dúvida em relação à realidade [*Realität*] das coisas, ou seja, ao real. O real enquanto inabordável, inapreensível e por isso passível de ser posto em dúvida através da rede significativa que articula o pensamento, tendo como efeito a *Wirklichkeit* simbólica. Única possibilidade de abordagem dessa parcela de realidade [*Stück der Realität*] da Acrópole.

No seminário *A relação de objeto*, Lacan (1956-1957, [1995]) discorre acerca da *Wirklichkeit* freudiana, assinalando que nela se encontra implicada a noção do real como o conjunto do que acontece de forma efetiva. A *Wirklichkeit*, ao modo como se articula no pensamento de Freud, participa de um campo do qual o órgão se serve e estrutura-se enquanto efetividade, operatividade. O termo alemão permite, com isso, a distinção na realidade – o que **existiu realmente?** – de uma função que implica a possibilidade do efeito, do *Wirkung*. A possibilidade de efeito é, portanto, decorrente do conjunto dos acontecimentos. Assim, Lacan diz que o exercício da função analítica “atua numa sucessão de efeitos que se admite [...] terem uma ordem própria” (LACAN, 1956-1957, [1995], p. 31). Ele chama atenção para o fato de que Freud era médico e como tal participava de um discurso que atribuía ao que ocorre no corpo uma realidade que se sustenta no organismo. Entretanto, indo além de seus mestres, ele foi capaz de conferir, na efetividade, outro destino a essa realidade. No mesmo seminário, Lacan (1956-1957, [1995]) lança mão do exemplo de um rio represado onde a energia elétrica é gerada, a máquina estando no princípio de acúmulo dessa energia. O que se acumula como energia elétrica está estritamente relacionado à máquina e não adianta nada dizer que a

energia estava ali virtualmente antes dela. Portanto, não está em questão acreditar que a correnteza do rio seria a origem primitiva da energia. Não se pode encontrar na correnteza do rio – algo que estaria ali desde sempre – aquilo que só será acumulado ao final, não como um elemento da natureza, mas como o elemento de um efeito [*Wirkung*] que decorre de um conjunto de acontecimentos: “*de Wirklichkeit* possível” (LACAN, 1956-1957 [1995], p. 32). A matéria não guarda, portanto, nenhuma relação com a realidade analítica implicada por uma *Wirklichkeit* simbólica.

No texto de Freud acerca de sua experiência na Acrópole, a sua conclusão sobre o pensamento e o estranhamento que o inquieta em função do olhar vem assim descrita: “o pensamento estranho na *Acrópole* apenas enfatiza que ver algo com os próprios olhos é muito diferente de apenas ouvir ou ler sobre algo.” (1936 [2010], p. 440). Ver é diferente de ler, embora ambas as experiências impliquem a relação que o sujeito mantém com a imagem.

A fotografia e mais ainda o cinema possibilitam questionar precisamente essa relação, pois, de forma privilegiada, colocam em jogo a função do olhar e, conseqüentemente, as manifestações subjetivas em diferentes épocas e culturas.

A frase produzida pelo pensamento de Freud é por ele mesmo analisada em consonância com os acontecimentos vivenciados em Trieste: durante a viagem de férias, Freud e o irmão recebem a sugestão de um amigo para visitarem Atenas em lugar de Corfu; ambos aceitaram a indicação não sem que isso os deixasse extremamente incomodados e de mau humor. Apesar do mau humor e das discordâncias quanto à sugestão do amigo, permaneceram na cidade, aguardando por horas a saída do vapor, e compraram o bilhete de viagem prontamente. Freud pergunta-se por que aguardaram tanto tempo e com mau humor se prontamente aceitaram mudar o roteiro. Concluiu que o fato ocorreu devido à incredulidade, a qual estaria ligada a uma tentativa de rejeição de uma parte da realidade.

A originalidade da experiência de Freud está em buscar a realidade que se encontra em algum lugar dentro dele mesmo (LACAN, 1959-1960 [2008]).

É desse modo que ele se refere à Acrópole: “*Conforme o testemunho de meus sentidos, eu me acho agora na Acrópole, mas não consigo acreditar*” (FREUD, 1936 [2010], p. 443). Se os sentidos testemunham um acontecimento, a esquizo do olho e do olhar traz, por um lado, o sentido que a completude da imagem vem oferecer, mas, por outro, essa mesma imagem, enquanto significante, carrega uma perda, ou seja, algo descompleta a imagem e olha o sujeito que a vê.

Freud se vê, aos oitenta anos, tomado pela lembrança da viagem a Atenas. Não mais podendo viajar, recorda-se frequentemente daquele momento quando então, aos quarenta e

três anos, pôde chegar a um lugar que, em sua juventude, duvidava se seria capaz de visitar. Vai, portanto, muito longe, mais longe que o pai. O pensamento “*Então tudo isso existiu realmente, [Also existiert das alles wirklich so], tal como aprendemos na escola?*” contém, como ele mesmo afirma, “um elemento de dúvida da realidade [*Realität*]” (FREUD, 1936 [2010], p. 444), a configurar uma situação psíquica.

Tal pergunta sobre a veracidade da existência da Acrópole sob o termo de realidade [*wirklich*] atesta a dupla inscrição da imagem: na completude que o sentido proporciona e na perda que nesse se instaura. Uma vez que o sujeito do inconsciente é representado de um significante (S_1) para outro significante (S_2), “a realidade só é entrevista pelo homem de uma forma profundamente escolhida. O homem lida com peças escolhidas da realidade” (LACAN, 1959-1960 [1991], p. 63). Isso implica dizer que o mundo exterior cunhado por Freud é um mundo subjetivado, no qual as percepções, como diz Lacan, são “provocadas” por uma espécie de crivo que se estabelece em função dos signos. Dessa forma, o princípio de realidade terá a sua dominância num mundo que só pode ser articulado para o sujeito em termos de discurso, na medida em que este se constrói como discurso refletido. “É na medida em que a estrutura do significante se interpõe entre a percepção e a consciência que o inconsciente intervém, que o princípio do prazer intervém” (LACAN, 1959-1960 [1991], p. 67).

O acesso à realidade só é dado ao sujeito nos processos de pensamento e, portanto, no campo do inconsciente, de maneira que esse acesso só se torna possível através da fala.

A dúvida acerca da realidade de um acontecimento já frequentava as *Meditações*, de Descartes (1641 [1994]), fazendo com que o filósofo se perguntasse acerca da veracidade dos fatos. Na primeira *Meditação*, por exemplo, diz ele:

4. Mas, ainda que os sentidos nos enganem às vezes, no que se refere às coisas pouco sensíveis e muito distantes, encontramos talvez muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, embora as conhecêssemos por intermédio deles: por exemplo, que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos e outras coisas desta natureza. E como poderia eu negar que estas mãos e este corpo sejam meus? (DESCARTES, 1641 [1994], p. 118).

Mais adiante, continua:

5. Todavia, devo aqui considerar que sou homem e, por conseguinte, que tenho o costume de dormir e de representar, em meus sonhos, as mesmas coisas, ou algumas vezes menos verossímeis, que esses insensatos em vigília. Quantas vezes ocorreu-me sonhar, durante a noite, que estava neste lugar, que estava vestido, que estava junto ao fogo, embora estivesse inteiramente nu dentro de meu leito? Parece-me

agora que não é com os olhos adormecidos que contemplo este papel; que esta cabeça que eu mexo não está dormente; que é com desígnio e propósito deliberado que estendo esta mão e que a sinto: o que ocorre no sono não parece ser tão claro nem tão distinto quanto tudo isso. Mas, pensando cuidadosamente nisso, lembro-me de ter sido muitas vezes enganado, quando dormia, por semelhantes ilusões. E, detendo-me neste pensamento, vejo tão manifestamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília do sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é quase capaz de me persuadir de que estou dormindo (DESCARTES, 1641 [1994], p. 119).

Se as conclusões a que o pensamento de Descartes o conduziram encontraram em último lugar, como garante dessa realidade, uma verdade nas palavras de Deus, Freud, assumindo outra posição, põe fé no inconsciente e, ao privilegiar em seu pensamento a equivocação a que o significante submete o sujeito, encontra, na parcela de realidade [*Stuck der Realität*] da Acrópole, uma verdade para além do pai. Única garantia de uma realidade articulada ao terreno do significante. No entendimento de Lacan, cabe a Freud a invenção de uma realidade que ele não deixou de qualificar como psíquica, uma realidade articulada à verdade inconsciente e que funciona como um quarto termo necessário ao enodamento das três consistências com as quais Lacan trabalha no seminário R.S.I: Simbólico, Imaginário e Real (LACAN, inédito, 14/01/1975). Sob o termo de real, este só pode ser abordado, tangenciado pelo simbólico – operação a partir da qual o sujeito constrói a realidade.

Cinema e fotografia envolvem o registro de acontecimentos da realidade e se oferecem como possibilidades de reproduzi-la tecnicamente. Cada vez mais, tornam-se presentes no cotidiano, onde a sua intensidade e frequência de repetições visam ao tamponamento do encontro sempre faltoso com a realidade de um lugar, pessoa ou acontecimento. Incessantes disparos fotográficos sem reflexo, sem a reflexão que, ao colocar em jogo a função da fala, depara o sujeito com a sua própria divisão.

Diante da Acrópole, Freud fica fascinado, vê a paisagem ao seu redor, algo convoca o seu olhar e o faz ser olhado na cena. Nada nem nenhum aparato obturam o furo que a função do olhar abre na imagem da Acrópole, na realidade da edificação grega. Ponto do olhar pela qual o sujeito vê surgir a sua própria divisão.

A visão da Acrópole porta uma potência fotográfica, uma vez que ali se reúnem o que o sujeito viu e o olhar que o dividiu. A partir do texto de Freud, a Acrópole faz-se imagem, possibilitando uma aproximação do real, abordando-o de uma forma não toda e construindo a realidade. A pulsão escópica em sua face real, à espera de um representante psíquico que a **foto** freudiana da Acrópole poderia **grafar**.

O sujeito entra num mundo de imagens, inaugurado pelo movimento antecipatório que é próprio à instauração da sua subjetividade, transcendendo a incapacidade motora para assumir com imenso contentamento a sua imagem especular (LACAN, 1949 [1998]). Movimento inaugural por meio do qual o sujeito do inconsciente se vem precipitar num lugar simbólico original, mediante uma forma que corresponde àquela de seu *eu ideal* (LACAN, 1949 [1998]).

O *eu-ideal*, para Freud, está relacionado à captação narcísica da infância, ao primor de uma imagem que se estrutura no ínfimo instante do espocar de um *flash*, tendo sido puro ganho sem perda; por outro lado, o instantâneo dessa imagem, ao mesmo tempo, a dimensão da perda: o *ideal de eu*, imagem marcada pela perda de um *eu real* [*das wirklich Ich*], condição para que o recalque possa operar. O *ideal do eu*, enquanto instância simbólica que favorece a operação do recalque, instaura as exigências simbólicas que funcionarão como representantes dessa perda inaugural e traumática da imagem perfeita. Além disso, como Freud ressalta, outra forma de representação é possível: a sublimação que, mesmo escapando ao recalque, é capaz de satisfazer essas exigências.

A perda do *eu real* é marcada para o *infans* porque sua entrada no mundo se faz por meio da linguagem, pelo fato de que sua imagem lhe é concedida por uma precipitação na qual a forma que será assumida diz respeito a uma origem simbólica onde o sujeito do inconsciente se inscreve. Enodamento entre real, simbólico e imaginário que, segundo Lacan, suporta o sujeito de um inconsciente estruturado como linguagem. Trata-se de uma subversão do sujeito diante do espelho, na qual a imagem que completa é aquela que inscreve a falta que o causa.

2.2 Lacan e a imagem dos espelhos

O corpo ganha seu peso pela via do olhar. [...] A maioria – mas não tudo – do que o homem pensa se enraíza ali

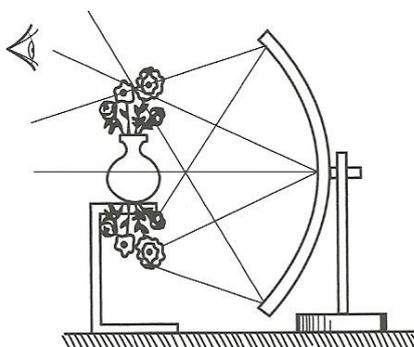
Lacan, 4/10/1975, inédito

Em 1954, Lacan dedicará uma parte do seu seminário em que trata dos *Os escritos técnicos de Freud* para falar do que denomina *A tópica do imaginário* (LACAN, 1953-1954)

[1994]). Nesse momento, ao trabalhar o esquema dos dois espelhos, coloca em questão a função do outro, mais precisamente daquele que foi nomeado por Freud (1895 [1990]) *Nebenmensch*, ou seja, o homem próximo que recebe e acolhe o *infans* em seu estado de desamparo. Nesse ponto, cabe questionar qual seria a sua função no que diz respeito à adequação do imaginário e do real.

Ao trabalhar o esquema do espelho nesse seminário, sob a denominação de “O experimento do buquê invertido”, Lacan (1954 [1994], p. 94) descreve, num primeiro momento, o sujeito representado por um olho cujo posicionamento permite ver o surgimento de uma imagem real, que se forma fora do espelho.

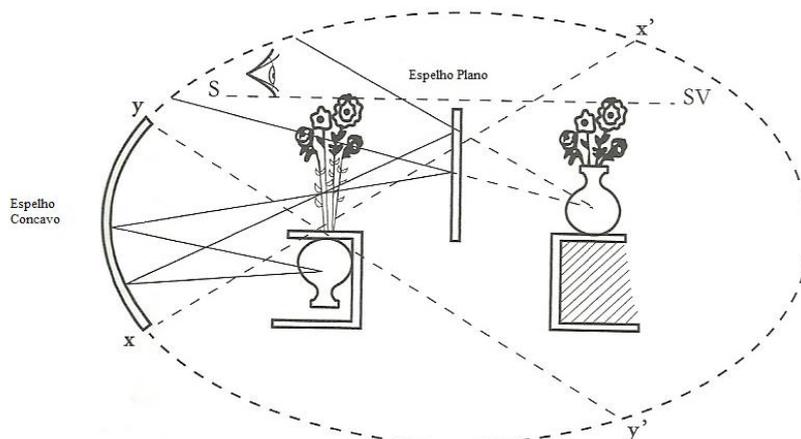
Figura 1 - Experimento do buquê invertido



Fonte: LACAN, 1954 [1994], p. 94.

Num segundo momento, interpõe o espelho plano, sob a denominação “Esquema simplificado de dois espelhos” (LACAN, 1954 [1994], p. 163), e a imagem real nele refletida equivale, então, à visão de uma imagem virtual, que se forma no aço do espelho plano e, portanto, no próprio espelho.

Figura 2 - Esquema simplificado de dois espelhos



Fonte: LACAN, 1954 [1994], p. 163.

Lacan denominará o sujeito, que aparece como um reflexo desse olho no espelho plano, de sujeito virtual (SV): é “o outro que somos [*e que*] está lá onde inicialmente vimos nosso ego – fora de nós, na forma humana. Essa forma está fora de nós [...] enquanto fundamentalmente ligada à impotência primitiva do ser humano” (LACAN, 1954 [1994], p. 164).

A ficção do espelho – nesse aparelho ótico que Lacan inventa quando acrescenta o espelho plano ao esquema do espelho côncavo de Bouasse – faz com que o espectador virtualizado pelo espelho plano apareça como substituto do sujeito, podendo ver a imagem real. Essa ficção mostra-se, entretanto, na dependência de uma disposição adequada do olhar em relação ao jogo de espelhos. Nesse seminário, desde o primeiro momento em que aborda o esquema ótico do buquê invertido, Lacan vai alertar para a importância da localização do olho, pois qualquer modificação no posicionamento dos espelhos ou no olhar faz vacilar a imagem então vista pelo espectador. É uma vacilação que representa a dificuldade inerente ao homem para acomodar o imaginário.

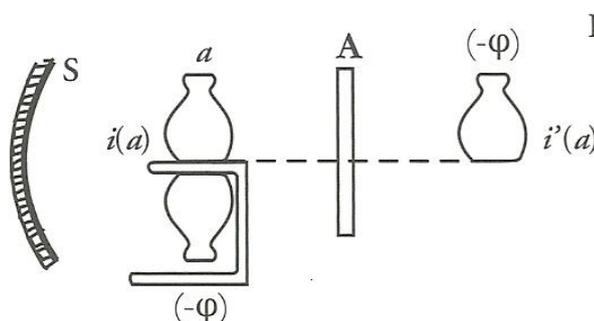
Prosseguindo, Lacan (1954 [1994]) faz um interessante acréscimo ao esquema do espelho quando introduz a voz. Ele será cauteloso ao lembrar que a sua proposta nesse momento, ou seja, a suposição de que a voz do outro possa comandar a inclinação do espelho plano, não encontra qualquer existência no nível do estádio do espelho, mas é algo que se realiza posteriormente através da relação simbólica. A voz do outro que comanda a inclinação do espelho só faz desse momento – onde se encontram olhar e voz – uma experiência, num tempo que se efetiva *a posteriori*. Representa, assim, toda a dificuldade de acomodação imaginária, dado que “é a relação simbólica que define a posição do sujeito como aquele que vê. É a palavra, a função simbólica que define o maior ou menor grau de perfeição, de completude, de aproximação, do imaginário” (LACAN, 1954 [1994], p. 165). Ressalta-se aqui a função do *ideal do eu* no que diz respeito à ligação simbólica que comanda a relação do sujeito com o outro, da qual o imaginário é dependente.

Em seguida, introduz mais um elemento ao esquema do espelho, quando coloca um vidro em lugar do espelho plano para mostrar que o imaginário e o real operariam no mesmo plano, o que faz com que possa haver uma coincidência entre o real e algumas imagens. Os objetos reais, portanto, estariam no mesmo lugar que o objeto imaginário. E, uma vez que se articula a demanda, e a imagem é investida libidinalmente, o objeto pode tornar-se desejável. Contudo, ele só se torna desejável quando – tal como o vidro que reflete a imagem e ao

mesmo tempo deixa transparecer os objetos reais ali dispostos – há confusão entre a imagem que o sujeito faz do próprio corpo com as imagens que estão na dependência da estruturação desse corpo e que determinam a percepção que se tem do mundo, instaurando o pensamento. Trata-se aqui de um pensamento que, inconsciente, marca a posição radical através da qual Freud vem anunciar um eu que deixou de ser senhor em sua própria casa.

Lacan concede um lugar privilegiado ao investimento da imagem especular; vê aí um tempo da relação imaginária que vai considerar fundamental, na medida em que possui um limite, pois não é todo investimento libidinal que passa por essa imagem. O investimento libidinal deixa um resto que se inscreve em toda demarcação imaginária sob o signo de uma falta ($-\phi$). É dessa forma que, no seminário *A Angústia* (Lacan, 1962 [2005]), ele vai apresentar o esquema abaixo, sob a denominação “esquema simplificado”.

Figura 3 - Esquema simplificado



Fonte: LACAN, 1962 [2005], p.49

Nesse momento de seu ensino, aponta que a imagem real se realiza em $i(a)$. Essa é a “imagem do corpo funcionando na materialidade do sujeito como propriamente imaginário, isto é, libidinizado, o falo aparece a menos, como uma lacuna” (LACAN, 1962 [2005], p.49). O falo não encontra representação no nível do imaginário, sendo “cercado e [...] cortado da imagem especular” (LACAN, 1962 [2005], p.49).

Mais tarde, na Conferência de Genebra sobre o sintoma (4/10/1975), Lacan afirma:

Se o homem [...] não tivesse o que se chama um corpo, não vou dizer que não pensaria, pois isto é óbvio, senão que não estaria profundamente capturado pela imagem desse corpo.

O homem está capturado pela imagem de seu corpo. Este ponto explica muitas coisas e, em primeiro lugar, o privilégio que tem dita imagem para ele. Seu mundo, se é que esta palavra tem algum sentido, seu *Umwelt*, que o rodeia, ele o *corporeifica*, o faz coisa à imagem de seu corpo.

No seminário *A ética da psicanálise*, Lacan (1959-1960 [1991]) diz que se o homem faz de seu mundo coisa à imagem de seu corpo, isso se dá na medida em que todas as coisas que estão no mundo, que fazem parte do mundo humano, são estruturadas através da ligação entre coisa (*Sache*) e palavra (*Wort*). O mundo é, assim, o resultado de um processo pelo qual o engenho humano, gerido pela linguagem, edifica as coisas através da ação humana. A representação das coisas (*Sachvorstellungen*) é da ordem do pré-consciente, assim como a representação das palavras (*Wortvorstellungen*), e pode tornar-se consciente a qualquer momento.

Se o privilégio que o homem concede à imagem de seu corpo vem fazer com que o seu mundo, o mundo que o rodeia, se edifique de acordo com essa imagem, é na medida da ligação entre coisa e palavra.

No mesmo seminário, em seguida, Lacan apresenta uma distinção entre *die Sache* e *das Ding*, retomando o texto freudiano do *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, 1895 [1990]), a partir do qual mostra que Freud fala somente numa representação das coisas como *Sachvorstellung* e que ele nunca empregou o termo representação (*Vorstellung*) em relação a *das Ding*, o qual não participa da relação “que faz o homem colocar em questão suas palavras como referindo-se às coisas que, no entanto, elas criaram” (FREUD, 1895 [1990], p. 61). Do lado de *das Ding* há o verdadeiro segredo da realidade: por mais que se tente articular esse segredo no mundo físico, o princípio de realidade é justamente o que isola e afasta o sujeito da realidade. Em Freud, Lacan lê um princípio de realidade sempre fracassado, que oculta um segredo nunca alcançado.

Lançado no mundo de forma prematura e em completo desamparo motor, o filho do homem é acolhido por um semelhante, um ser humano próximo (*Nebenmensch*), que lhe presta os primeiros cuidados necessários à sua sobrevivência. Esse acolhimento tem como efeito para o *infans*, conforme Freud (1895 [1990], p. 431) postula em seu *Enwurf*, uma experiência de satisfação (*Befriedigungserlebnis*) que “se efetua por *ajuda alheia* [*fremde Hilfe*] quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via de alteração interna”. A atenção que alguém pode dedicar à criança ocorre na medida em que alguma alteração interna no corpo se dá no corpo da criança, o que ocasiona uma descarga inicial através do grito. Dessa maneira, o grito, enquanto descarga, ocasiona o auxílio do outro que acode o *infans* e se efetiva como um meio de descarga que “adquire, assim, a importantíssima função secundária da comunicação” (FREUD, 1895 [1990]).

Esse amparo primordial tem a função de executar um trabalho no mundo externo, nomeado por Freud como uma *ação específica* (*spezifischen Aktion*). Uma das questões cruciais levantadas por Freud nesse momento é que essa ação específica, que transcorre no mundo externo, ou seja, fora de um corpo que é açoitado, pressionado, por estímulos endógenos, coloca a criança desamparada “em posição, por meio de dispositivos reflexos, de executar imediatamente no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno” (FREUD, 1895 [1990]).

Todo o evento descrito por Freud vai além de alguém que oferece alguma coisa capaz de apaziguar as necessidades biológicas do *infans*. Ele vai dizer que a mítica experiência de satisfação é constituída pela totalidade do evento, ou seja, a criança não sofre apenas passivamente os resultados de uma ação do outro sobre o seu corpo, mais do que isso, ela precisa executar algo internamente em seu corpo a fim de diminuir a pressão do estímulo.

A incapacidade de o bebê humano sobreviver sem o auxílio do outro é, desde os escritos iniciais pré-psicanalíticos, a fonte de uma intervenção muito mais ampla do que a simples satisfação de uma necessidade, pois se faz acompanhada do acolhimento no leito do significante. O outro que acode o *infans* é também, e ao mesmo tempo, o Outro que o faz para além de qualquer necessidade, uma vez que a mesma já está perdida de saída dada a condição da linguagem do homem. A experiência de satisfação já adquire, nesse texto freudiano, a sua articulação com a linguagem.

Para além de uma comunicação, Lacan (1957-1958 [1999]) fez dessa experiência o ponto crucial para o estabelecimento de um circuito pulsional articulado no campo da linguagem, nos representantes da pulsão que se inscrevem no inconsciente. Ao estar de posse da articulação saussuriana entre o significante e o significado, ele vai além de Freud, quando lê, no *Curso de linguística geral*, um tesouro dos significantes preexistente ao surgimento do sujeito. Diz Saussure (1995, p. 21, grifo nosso): “Se pudéssemos abarcar a totalidade das imagens verbais armazenadas em todos os indivíduos, atingiríamos o liame social que constitui a língua. Trata-se de um **tesouro depositado pela prática da fala** em todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade”. É, portanto, dessa maneira que Lacan (1957-1958) conjuga, no seminário *As formações do inconsciente*, o desamparo do nascimento, o encontro do *infans* com o próximo, com o Outro, enquanto tesouro do significante, sede do código.

É na experiência de satisfação, uma vez que ela se encontra vinculada ao ser humano próximo, que se constitui a primeira apreensão da realidade pelo sujeito. No *Projeto*, ao falar sobre a memória e o juízo, Freud (1985 [1990]) levanta a hipótese de que nessa primeira

experiência o objeto da percepção é parecido com o sujeito, ou seja, um humano próximo. Este objeto semelhante se constitui como o primeiro objeto de satisfação e, ao mesmo tempo, como o primeiro objeto hostil; dele emanam novos e incomparáveis complexos perceptivos [*Wahrnehmungskomplexe*⁶], como os traços derivados do campo visual e da voz. O complexo do *Nebenmensch* é, então, dividido em dois componentes: um, devido à sua estrutura constante, produz uma impressão e se mantém unido como *als Ding*, como uma coisa; o outro se encontra relacionado à memória e pode ser rastreado quando se seguem as informações acerca do corpo próprio. O juízo decorre do conhecimento produzido por essa dissecação do complexo perceptivo, que culmina com a colocação em jogo dos processos mnemônicos que dão acesso a informações sobre o corpo próprio.

No complexo do próximo, enquanto o juízo se estabelece a partir da relação que, mediante os traços de memória, trilharam o caminho do sujeito na sua relação com o próprio corpo, *das Ding* se apresenta a partir de uma impressão dada por uma estrutura constante que se mantém unida como Coisa, estranha [*Fremde*] ao sujeito. “Essa é uma divisão original da experiência da realidade” (LACAN, 1959-1960 [1991], p. 68). Esse estranhamento, esse estrangeirismo de *das Ding* em relação ao sujeito, é o primeiro tempo da instauração de um exterior que tanto pode ser satisfatório e agradável como hostil. Isso é o que permite a Lacan (1959-1960 [1991]) apontar que o sujeito encontra aí um ponto de referência no que diz respeito ao mundo de seus desejos, onde alguma coisa pode servir como fundamento para se atingir *das Ding*. Encontro com um objeto que jamais pode ser reencontrado, uma vez que “o mundo freudiano, ou seja, o da nossa experiência, comporta que é esse objeto, *das Ding*, enquanto Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade” (LACAN, 1959-1960 [1991], p. 69).

A tarefa da função intelectual do juízo, como ressalta Freud (1925 [2011]) no texto *A negação*, é a confirmação ou a negação dos conteúdos do pensamento. Tal função deve, assim, arbitrar quanto à existência de uma representação na realidade, além de tomar ainda outra decisão quanto à existência real de uma coisa representada. A primeira dentre essas deliberações ocorre como que à custa do Eu-prazer, introjetando o que é bom e prazeroso e excluindo o que é mau e desprazeroso. Já a segunda decisão cabe ao Eu-real e refere-se à existência real de uma *coisa imaginada ou representada (vorgestellten Dinges)* e não mais, como ocorre com o Eu-prazer, a um exame da realidade (*Realitätspruf*) baseado no acolhimento ou não da percepção de *uma coisa (ein Ding)* no Eu. Para o Eu-real, o que se

⁶ Os neurônios da percepção *W* não atuam de forma isolada, mas sempre inter-relacionados entre si, formando um complexo.

coloca em questão é se a representação presente no eu pode ou não ser encontrada na percepção, isto é, diz Freud, na realidade (*Realität*). Aqui, mais uma vez, mantém-se a diferenciação entre um interior subjetivo, não real e repleto de representações, e um exterior, real.

Uma coisa, *ein Ding*, pode tornar-se objeto de satisfação e, conseqüentemente, caracterizar-se como boa, o que já seria suficiente para ser introjetada pelo Eu. Entretanto, uma vez feita a entrada da função do juízo inerente ao Eu-real, ela só poderá ser introjetada se houver um julgamento positivo sobre a sua existência no mundo exterior, permitindo sua repetição. Uma representação só pode advir de uma percepção. “Assim, originalmente, a existência da representação já é uma garantia da realidade [*Realität*] do representado” (FREUD, 1925 [2011], p. 279). Sujeito e objeto constituem-se, desse modo, a partir de uma operação pela qual, de representação a representação, o pensamento articula-se imaginando, tornando presente o objeto ausente. Nesse sentido, o surgimento do objeto só pode dar-se como objeto marcado pela sua ausência, cujo encontro é para sempre faltoso. Pode-se, apenas, como escreve Freud, “reencontrá-lo, convencer-se de que ainda existe” (FREUD, 1925 [2011], p. 280).

Para além de uma polarização entre sujeito e objeto, pautada por um Eu/não-Eu e regulada pelo princípio do prazer, Freud (1925 [2011]) faz intervir o pulsional em sua face de vida, Eros, mediante a afirmação (*Bejahung*) e, em sua face mortal, pulsão de destruição (*Destruktionstrieb*), articulada pela *Verneinung*.

No texto sobre a Acrópole, Freud aborda o seu distúrbio de memória para afirmar que teve, ou poderia ter tido, uma sensação que se formularia da seguinte maneira: “*O que eu vejo não é real [was ich da sehe, ist nicht wirklich]*” (FREUD, 1936 [2010], p. 444); são “sensações de estranhamento [*Entfremdungsgefühl*]”, muitas vezes alucinações que se manifestam na própria neurose e que dizem respeito a processos bastante complexos, ligados a certos conteúdos – processos de pensamento que implicam decisões relativas a tais conteúdos. Para Freud (1936 [2010]), são atos falhos que possuem a mesma estrutura anormal do sonho, observáveis tanto numa parcela da realidade [*Stück der Realität*], que parece estranha, como no estranhamento de uma parcela do próprio Eu, presente nos casos de despersonalização.

Esses fenômenos apresentam duas características gerais: em primeiro lugar, procuram negar alguma coisa, mantendo-a longe do eu e servindo à defesa contra elementos novos que se aproximem do eu, a partir do mundo externo real [*aus der realen Außenwelt*] e do mundo interno [*Innenwelt*]. Em segundo lugar, dependem do passado, “do tesouro de lembranças do

Eu e de anteriores vivências penosas talvez recalçadas desde então” (FREUD, 1936 [2010], p. 447). Dependem, portanto, de lembranças que qualificou em 1899 como encobridoras e que compõem, nesse momento, o seu distúrbio de memória na Acrópole, a sua “[...] falsificação do passado.” (FREUD, 1936 [2010]).

Em seu texto sobre as lembranças encobridoras, Freud (1899 [1990]) apresenta tais lembranças como fantasias que adquirem o valor de uma recordação e coloca em questão as razões da supressão daquilo que é importante e da retenção do que é irrelevante na memória. A resposta está em duas forças que se opõem, sendo que uma delas valoriza a experiência e tem de lidar com outra, que emerge como resistência e busca impedir qualquer tipo de preferência por uma experiência em detrimento de outra. São forças que encontram uma conciliação a partir da qual “o que é registrado como imagem mnêmica não é a experiência relevante em si [...], o que se registra é um outro elemento psíquico intimamente associado ao elemento passível de objeção” (FREUD, 1899 [1990], p. 274). Dessa maneira, o registro da imagem mnêmica inerente ao acontecimento, ao que é da ordem de uma vivência, somente encontra uma inscrição no inconsciente por deslocamento, ao modo dos pensamentos do sonho.

A imagem apresenta a sua face traumática. A vivência, cuja recordação Freud (1893-1895 [1990]) creditou, nos *Estudos sobre a histeria*, o mérito da cura dos sintomas histéricos, já que implicava a lembrança do momento do trauma, adquire nesse texto o valor de verdade inconsciente.

Se outrora ele entendia que o acontecimento era traumático por ter sido experienciado pelo sujeito, a dimensão do traumático da imagem, agora, não está mais na imagem em si como verdade, mas naquilo que se produz na imagem vista como uma verdade inconsciente, associada a uma cadeia de pensamentos. Por esse viés, a sedução vivida pelas histéricas da Viena de Freud revelou-se uma fantasia que adquire o valor de verdade para o sujeito.

No filme *A caça [Jagten]* (2012), do diretor dinamarquês *Thomas Vinterberg*, é apresentada a história de Lucas, um professor que trabalha numa creche. Certo dia ele é acusado de ter mostrado os genitais para uma menina de cinco anos. Filha mais nova de seu melhor amigo, Klara havia colocado uma carta apaixonada no casaco do professor, após o que, numa brincadeira com outras crianças, atira-se sobre ele beijando-lhe a boca. Logo é repelida por Lucas que, em seguida, ao encontrar a carta, lhe diz que a entregue a um colega.

Dias antes da acusação ao professor, o irmão de Klara e um amigo colocam diante dos olhos da menina a foto de um casal onde o homem aparece com o pênis ereto. Dias depois, a criança afirma que Lucas lhe mostrou um pênis grande e duro. A acusação é acolhida pela

professora sob a justificativa de que crianças não mentem e todas as consequências recaem sobre o professor.

Klara é interrogada várias vezes e, em certo momento, chega a dizer que nada havia acontecido. Entretanto, ao ser questionada uma segunda vez, mostrava-se confusa, sem saber o que havia ocorrido. Em vários momentos acredita numa verdade da qual certamente a experiência de ser exposta a uma imagem pornográfica apresentada pelo irmão associou-se a acusação que fizera recair sobre o professor. O filme de *Vinterberg* expõe de forma explícita que a dimensão traumática da imagem não está, por exemplo, na fotografia apresentada à criança, mas na violência imposta pelo significante, uma vez que, por seu intermédio, introduz-se a distância entre vivência e representação. O efeito dessa distância é uma imagem que se apresenta como recordação.

Ao abordar a lembrança autobiográfica do dente-de-leão, Freud (1899 [1990]) chama atenção para a seguinte questão: a cena fantasmática constrói a lembrança infantil e, embora não haja qualquer garantia quanto ao que é produzido pela memória, a imagem que se apresenta com o caráter de uma recordação é uma cena autêntica.

A referida lembrança impressiona Freud por sua permanência na memória, ainda que ele não a considere uma cena de maior importância, ao menos de forma aparente. Diz ele:

Vejo uma pradaria retangular com um declive bastante acentuado, verde e densamente plantada; no relvado há um grande número de flores amarelas – evidentemente, dentes-de-leão comuns. No topo da campina há uma casa de campo e, frente a sua porta, duas mulheres conversam animadamente – uma camponesa com um lenço na cabeça e uma babá. Três crianças brincam na grama. Uma delas sou eu mesmo (na idade de dois ou três anos); as outras são meu primo, um ano mais velho que eu, e sua irmã, que tem quase exatamente a minha idade. Estamos colhendo as flores amarelas e cada um de nós segura um ramo de flores já colhidas. A garotinha tem o ramo mais bonito e, como que por um acordo mútuo, nós – os dois meninos – caímos sobre ela e arrebatamos suas flores. Ela sobe correndo a colina, em lágrimas, e a título de consolo a camponesa lhe dá um grande pedaço de pão preto. Mal vemos isso, jogamos as flores, corremos até a casa e pedimos pão também. E de fato o recebemos; a camponesa corta as fatias com uma longa faca. Em minha lembrança, o pão tem um sabor delicioso – e nesse ponto a cena se interrompe (FREUD, 1899 [1990], p. 277-278).

Dirigindo-se ao autor da lembrança, ou seja, o autor como instância terceira entre ele, Freud, e seus leitores, introduz-se uma pergunta a partir da qual interroga o momento em que a lembrança se produziu; Freud conclui que a cena ocorreu quando já contava dezessete anos, ao regressar à sua terra natal. Trata-se, portanto, de uma recordação que se sobrepõe a outras, pois decorre de uma lembrança construída num tempo posterior e que encobre a verdade.

Porém, a imagem da cena no campo, da qual se recorda com nitidez, é uma construção da fantasia e, enquanto tal, indica a presença de alguma coisa oculta por trás da representação.

Em seu regresso à cidade natal, encontra uma moça de família abastada por quem vem a apaixonar-se. Após o término das férias, a jovem volta à sua escola, e Freud afirma que a separação do objeto de amor, naquele momento, o deixa extremamente saudosista. Pensando num passado que bem poderia não ter ocorrido se os negócios familiares não houvessem falido, jamais teria deixado sua terra e, certamente, herdado os negócios do pai, casando-se com a moça. Por ocasião do primeiro encontro, a jovem usava um vestido amarelo.

Ao escrever os pensamentos que se seguem ao relato da recordação, Freud faz dois comentários: o primeiro diz respeito à lembrança da infância quando os dentes-de-leão eram flores que lhe agradavam muito naquela época, mas não mais quando analisa sua lembrança; o segundo refere-se à recordação de sua juventude e ao fato de que, naquele mesmo momento, sente-se indiferente ao encontrar a jovem.

As duas lembranças condizem com dois momentos distintos da vida de Freud, infância e adolescência, e, ao escrever sobre elas, transparece o elemento comum e fonte de estranhamento: ele não gosta mais nem de dentes-de-leão nem da moça. Assim, a coincidência sobre a cor de ambos, o amarelo, repousa sobre a discordância de sua memória quanto ao tom dos dois, o que o conduz à recordação de sua estada nos Alpes, num momento posterior, onde viu uma flor semelhante ao dente-de-leão e do mesmo tom do vestido.

Lembra-se ainda de duas outras cenas que compõem a recordação da infância. A primeira, poucos meses após as férias, quando visitou seus parentes e encontrou seus primos tal como na lembrança, ou seja, a menina tinha a sua idade e o menino era um ano mais velho. A segunda, quando já formado e lutando por uma melhor colocação, pensa que seu pai e seu tio tinham planos para casá-lo com a prima. Foi quando ele havia visitado os Alpes pela primeira vez e visto o amarelo dos dentes-de-leão coincidir com o tom do vestido da jovem. Com isso, Freud conclui que os dois grupos de fantasias referem-se a um modo de vida mais fácil, e ambos participam da construção da lembrança. De um lado, despontava o amarelo das flores e do vestido da jovem amada a qual fantasiara desposar após ter herdado os negócios do pai; do outro, restavam as flores jogadas fora em troca do pão e as pessoas reais, dentre as quais está sua prima, a quem também fantasiou desposar, ainda que seguindo os planos do pai.

Nas recordações, as flores arrancadas das mãos da menina guardam a face erótica da pulsão sexual, na qual a série *flor amarela-menina-vestido amarelo-moça-prima* também compõe a fantasia de defloração, a face violenta e destrutiva da pulsão (*Destruktionstrieb*).

Assim, Freud conclui seu pensamento inerente aos dois conjuntos de fantasias: “Se eu tivesse desposado essa ou aquela moça, minha vida se teria tornado muito mais agradável” (FREUD, 1899 [1990], p. 282). A frase, como ele destaca, pode ser dividida em dois tempos, um inerente ao condicional da primeira parte, ou seja, “Se...”, o que, por si só, suprime qualquer objeção quanto a desposar uma das moças, uma vez que nela o pensamento se expressa apenas como uma hipótese. Já a segunda parte é composta por uma oração consecutiva, isto é, “consequentemente ‘minha vida’ seria confortável”. Uma vida mais agradável ter-lhe-ia sido proporcionada somente “na condição de...”, o que, na lembrança dos dentes-de-leão, aparece como a representação visual do pão ofertado após a destruição das flores.

Essa lembrança encobridora, ao modo de um sonho, apresenta-se como uma realização de desejo e é sustentada por um pensamento inconsciente no qual se articulam as fantasias de defloração e conforto.

Já a Klara de *Vinterberg* não fala muita coisa e é somente uma personagem fictícia que, ao contrário de Freud, não relata seus pensamentos. Entretanto, o que o filme permite vislumbrar é a maneira como um acontecimento anterior – a visão dos genitais masculinos em sua forma ereta – fica encoberto por uma lembrança que se constrói posteriormente como experiência vivida, ocultando o acontecimento primeiro. É a cena do abuso sofrido por Klara ou, como se diria na Viena do século XIX, da sedução, que se constrói como recordação.

A imagem apresenta uma dimensão traumática ligada à impossibilidade da sua inscrição pura no inconsciente, o que o *das Ding* freudiano vem marcar. No inconsciente, ela se articula pelo viés do significante, das *Sachvorstellungen*, das representações da coisa. A imagem, refletida no espelho do Outro, é o suporte de uma imbricação pulsional que funda o corpo como unidade. A busca por uma imagem em espelho da realidade, registrada sob o celuloide, não dá conta do corte entre o acontecimento e a fotografia. (Re)vista num momento que só pode ser posterior à sua captação pela câmera, a fotografia pode proporcionar ao sujeito a sensação apaziguadora de imagens que obturam a transitoriedade e a homologia entre memória e esquecimento.

De forma curiosa, num dispositivo fotográfico a função do obturador guarda um sentido antitético, ou seja, é a sua abertura que regula o tempo de exposição, liberando a passagem dos raios luminosos. Dicotomicamente, entre memória e esquecimento, a fotografia presta-se à composição das recordações, ao proporcionar a imagem de algo que assim o foi em determinado tempo e lugar. O “ter estado ali” da fotografia, de que fala Barthes (1986), assinala a distância entre o acontecimento e a memória, a qual se atualiza na evocação de uma representação que se constrói na tessitura do discurso.

Existem fotografias que dão o que falar, que revelam a dimensão da verdade oculta sob a imagem de um passado transitório, (re)produzindo na imaginação o que não mais está ali. Há algo que escapa ao todo-imagem, que vela uma verdade subjetiva, e que a fotografia vem (re)velar, como um *punctum* barthesiano inapreensível, um resto escrito sob a forma de uma falta (-φ) na qual se inscreve a (*di*)visão do sujeito na esquizo do olho e do olhar – ponto traumático que exige uma significação, e outra, e outra... ainda que o que nela se atualize sejam lembranças que encobrem verdades inconscientes.

Cinema e fotografia são campos privilegiados ao prazer do olho e, conseqüentemente, invocam o olhar.

Na interpretação dos sonhos, as imagens oníricas são postas em relevo apenas através do relato do sonho pelo narrador, único acesso possível à sua representação no inconsciente, à outra cena. O mesmo se dá com as lembranças encobridoras, cuja recordação se articula no terreno do significante através de uma montagem, pela qual se presentifica a evocação de um registro imagético. Registro que põe em cena a potência significante da imagem por sua articulação fantasmática. Uma cena que revela a Outra Cena: a sequência significativa que fotografa o sujeito posta em movimento pela (des)montagem pulsional que a sustenta.

Na narrativa cinematográfica, ao modo das lembranças encobridoras, as sequências fotográficas são construídas retroativamente no momento da montagem. Portanto, a reprodução de algo que ocorreu, quer seja um acontecimento da realidade ou uma representação diante das câmeras, coloca em jogo uma montagem que diz respeito a uma experiência estética inconsciente, só articulável pelo viés da fantasia.

A experiência, nesse sentido, diz respeito a uma representação construída e tecida no discurso, cujo encontro, no momento do acontecimento, é sempre faltoso, já que só se constitui como tal pelo viés da fala.

Walter Benjamin (1936 [2012]), em um texto intitulado *O narrador*, no qual tece considerações obre a obra do escritor russo Nikolai Semynovich Leskov, deixa entrever a ideia de que uma experiência só o é, enquanto tal, no momento da sua transmissão e não no tempo do acontecimento vivido. Para ele, com a modernidade e a diminuição gradual da transmissão oral em função da imprensa escrita, ocorreu um decréscimo considerável na função do narrador, daquele que transmitia a história através das gerações. Cada sujeito da comunidade é o transmissor de uma história que, pertencendo a todos, se repete sempre de forma singular. Assim, ao fazer a sua narrativa, um sujeito, e somente ele, introduz no texto a marca da diferença, aquilo que a distingue de todas as outras e se edifica como uma sabedoria que representa “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1936 [2012], p. 217).

O que se transmite surge na falha que se produz como verdade inconsciente, e a difusão rápida da informação, para Benjamin, muito contribuiu para o escasseamento da arte narrativa.

Há uma diferença importante entre informação e narrativa, pois a primeira “aspira a uma verificabilidade imediata. Para tal, ela precisa ser, antes de mais nada, “compreensível em si e para si” (BENJAMIN, 1936 [2012], p. 219), sem furos.

Conforme Benjamin, ao fazer a sua narrativa, o sujeito repete uma história que o ultrapassa e que encontra na articulação discursiva a produção de um saber. O mesmo não ocorre com a informação, para a qual, o saber que se sustenta na tradição oral do narrador se perde com a proximidade da informação.

Benjamin levanta ainda outro importante questionamento ao apontar, com base no elemento da repetição presente na narrativa, uma época moderna na qual a obra de arte se articula pelo viés da sua reprodutibilidade técnica. O advento da fotografia insere na obra de arte a possibilidade de um registro de imagens que pode ser visto a qualquer momento, repetidamente. Para ele, as dificuldades provocadas pela fotografia na estética tradicional são muito pequenas se comparadas àquelas que o cinema iria acarretar.

Sempre ao lado da reprodutibilidade e de tantos outros avanços tecnológicos, o cinema cada vez mais se insere numa intermedialidade que conjuga os mais diversos produtos da mídia.

Se, por um lado, como diz Benjamin, a narrativa perdeu espaço para a informação, por outro, fotografia se fez gradualmente mais presente na vida moderna, conquistando um lugar distinto e importante em relação ao texto impresso, chegando, muitas vezes, a descartá-lo, como ocorre quando se postam fotografias do dia-a-dia nas redes sociais, como se fossem suficientes por si só. Entretanto, elas não bastam como representação da realidade; antes, introduzem o corte pulsional por meio do qual a função do olho não se confunde com o olhar. O movimento pulsional, suporte da cena fantasmática, não permite uma acomodação na imagem, mas exige mais fotografias e mais, e mais.

Nos dias atuais, as sequências fotográficas reconstroem as sequências fantasmáticas. É na distância entre o acontecimento fotografado e a recordação daquele momento que o reencontro impossível do objeto exige do sujeito uma remontagem pulsional. Diante da câmera, ele se posiciona uma e outra vez; o circuito pulsional se põe em movimento e anima as sequências fantasmáticas que dirigem a vida cotidiana. Luzes, câmera, atuação!

Na repetição engendrada pela reprodutibilidade técnica apontada por Benjamin, é possível pôr em questão a narrativa cinematográfica, mediante as sequências fotografadas que irão compor o texto que se constrói apenas num tempo posterior, ou seja, na montagem.

No inconsciente, a cadeia significativa rege os pensamentos, e a descoberta freudiana veio revelar um sujeito cujos registros de memória caem no esquecimento sob a ação do recalque. Só então se constrói a lembrança do acontecimento por sua articulação na fala. São recordações que, por dizerem respeito ao acontecimento vivenciado, compõem a cena que dá corpo a uma experiência agenciada pela fantasia. Como Freud aponta ao trabalhar a lembrança dos dentes-de-leão, nela se misturam recortes de diversos tempos de sua vida que formam, como numa montagem, uma única cena. A atemporalidade do inconsciente encontra na fala uma ordenação narrativa.

No cinema, da montagem surge a narrativa, ordenadora temporal de sequências atemporais. Num certo filme, uma voz se dirige ao espectador: “Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim...” (SALES, 2007). A voz em *off* é de Fernando Moreira Salles, irmão do cineasta João Moreira Sales, e dá início ao documentário *Santiago*. A proposta inicial de João era fazer um filme sobre o mordomo da família, tendo como foco temas como vida e morte, memória e esquecimento. No estúdio, ele fotografou várias sequências baseadas nas histórias contadas por esse mordomo, de nome Santiago e, ao empreender a montagem, percebeu que não seria possível realizar o filme. Em suas palavras, “Foi o único filme que eu não terminei” (SALES, 2007). Em 2005, João decide retomar o filme, e as imagens de Santiago, gravadas treze anos antes, evocam as memórias de João, no período de sua infância. O filme, que nesse momento da montagem certamente já não é mais o mesmo, ganha uma narrativa em primeira pessoa. As imagens coletadas do mordomo revelam, no pós-escrito, a influência do cineasta Yasujirō Ozu e de seu filme *Viagem a Tóquio* [*Tôkyô Monogatari*]. Dele João extrai a sequência na qual uma jovem pergunta à sua cunhada “A vida não é uma decepção?”, e esta, sorridente, responde “Sim, ela é”.

No momento da montagem, o cineasta apresenta fragmentos das filmagens com o mordomo e da casa paterna, construindo, na narrativa de seu filme, entre memória e esquecimento, o Santiago de João.

A montagem cinematográfica, tão fundamental para a confecção do filme, é o momento em que, através do corte e cola das fotografias, se constrói uma narrativa. Ela ensina que, para além do material fotografado, o narrador se edifica no vai-e-vem das imagens que, como num sonho, deambulam diante de seus olhos clamando por uma montagem que tem uma experiência estética como efeito.

No cinema o duplo foi tema de diversos filmes, dentre os quais merece maior destaque *O estudante de Praga* [*Der Student von Prag*], dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye (1913). O filme é uma adaptação para o cinema do conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, e narra a história do estudante Balduíno, que decide vender a sua imagem para um personagem mefistofélico denominado Scalpinelli, tendo a vida destruída pelo seu duplo. Uma narrativa semelhante àquela que Hoffman produz em *O homem de areia*, objeto da análise de Freud acerca do inquietante. O filme foi considerado um dos precursores do gênero terror (MULLER, 2012). Embora esta pesquisa não esteja voltada para os filmes do gênero, as interrogações suscitadas a partir de uma violência da estética no cinema dizem respeito ao horror que pode tomar conta do espectador diante de um filme e sua relação com a fantasia inconsciente, na medida em que o horror se aproxima intensamente da fantasia, ao enlaçar-se com o gozo.

Os contos que se apresentam a Freud como provocadores de inquietante estranheza, por ressaltarem a dimensão do duplo, ao serem adaptados para o cinema, ao serem fotografados, grafados de outra forma, causarão horror.

O terror comparece nas obras cinematográficas produzidas enquanto Freud anuncia a descoberta do inconsciente e revela uma *Interpretação dos sonhos* articulada no campo da linguagem e suportada por uma lógica do significante. Uma lógica que engendra a violência a que o homem é submetido por sua entrada no campo da linguagem, pelo arrancamento que sofre em relação ao mundo instintual e conseqüente sujeição à pulsão de morte. Trata-se de uma extração do mundo dos instintos, que se inscreve para o humano como a perda de um saber instintual, uma perda que se desdobrará num saber não mais inerente ao indivíduo animal, mas advindo do campo do Outro em sua relação com o gozo. Como afirma Lacan, “o saber é o gozo do Outro” (LACAN, 1968-1969 [2008]), um gozo fundamental para a estruturação subjetiva.

2.3 O olhar no espelho ou o espelho do olhar

Em 1882, Machado de Assis escreve um conto intitulado *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana* (ASSIS, 1882 [2011]). Nele, o bruxo do Cosme Velho, dá voz a Jacobina em meio a uma discussão que transcorre, como o autor destaca, entre quatro ou

cinco personagens, ficando a dúvida posta sobre Jacobina que, não tomando parte das discussões metafísicas do grupo, adentra o conto para narrar um caso de sua vida.

Como é definido pelo escritor, Jacobina “tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico” (ASSIS, 1882 [2011], p. 134). O personagem obtém a atenção de todos, ao propor que não existe apenas uma alma, mas duas, uma interna e outra externa, sendo que na primeira o olhar se faz de dentro para fora, enquanto na segunda, ao contrário, se faz de fora para dentro, de modo que “a alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa” (ASSIS, 1882 [2011], p. 135).

A alma exterior do texto machadiano permite pensar no ponto em que se instala o olhar enquanto invocação do Outro. Um olhar que permite ao sujeito o enquadre a partir do qual, pelo viés da fantasia, pode ver-se na cena como um personagem, como acontece em alguns sonhos.

Fazer-se ver numa cena guiada, roteirizada pela fantasia, tal é a atividade pulsional através da qual o sujeito encontra o enquadre da sua realidade numa repetição que, marcada pelo real, não se restringe a um mundo estático em que fotografia seria o signo, o sinal de uma mesma representação guiada pelo princípio do prazer. Antes a *foto-grafia* do filho do homem é marcada pela letra, grafada com a letra que o dirige pelos trilhamentos de um gozo além do princípio do prazer e o faz assujeitado ao significante.

Tendo uma origem humilde, Jacobina, com vinte e cinco anos, foi nomeado alferes da Guarda Nacional e constituía-se a alegria da família, passando a ser chamado por todos, principalmente por sua tia Marcolina, de “senhor alferes”. A feliz senhora há muito havia ganhado um espelho de sua madrinha – que o herdara de sua mãe – e, sem pestanejar, mandou colocá-lo no quarto do rapaz. Com todos esses agrados, diz Jacobina, “o alferes eliminou o homem” (ASSIS, 1882 [2011], p. 138), e o jovem deixou de interessar-se pelas coisas corriqueiras da vida para voltar-se a todos os cortejos que lhe eram oferecidos por conta do posto.

Após três semanas de empossado, Jacobina intitulava-se o alferes. Após algum tempo, a tia tem de ausentar-se da fazenda e o rapaz fica sozinho. Com o passar dos dias, para o tão bajulado alferes a solidão tomou proporções enormes. “As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, *tic-tac, tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. [...] Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada” (ASSIS, 1882 [2011], p. 140).

A solidão e o medo que tomam conta de Jacobina são aliviados apenas pelo sono, o qual, na sua concepção, além de eliminar a necessidade da alma exterior, permite que a interior atue. Assim, com a alma interior dominando seus pensamentos, sonhava e voltava a se fardar com orgulho em meio aos familiares que o elogiavam e chamavam-no alferes. O despertar trazia-lhe novamente a angústia e a dor de existir, o que, em suas palavras, traduz o movimento pelo qual a alma interior deixa de agir de forma exclusiva. No sonho, Jacobina é o alferes, e o despertar o confronta com a esquizofrenia do sujeito agenciada pela função do olhar. Ao estar desperto, em vigília, o olhar fica suprimido na cena repetida na qual o sujeito se vê encenar e Jacobina mergulha na angústia; em contrapartida, as imagens do sonho em que ele se sonha alferes revelam uma mostração da ordem do inconsciente que convoca o olhar, fazendo com que no sonho o sujeito não possa ver. Como diz Lacan, “o sujeito não vê onde isso vai dar, ele segue, ele pode até mesmo oportunamente se destacar, dizer para si mesmo que é um sonho, mas não poderia em nenhum caso se apreender dentro do sonho” (LACAN, 1964 [2008], p. 79).

É nesse sentido que, durante o seminário, Lacan evoca Maurice Merleau-Ponty para falar da experiência de Chuang-Tsé, que, quando, em estado de vigília, se perguntava se não é a borboleta que sonha ser Chuang-Tsé. No sonho, enquanto borboleta, Chuang-Tsé se faz arrancar de sua identidade, ou seja, daquilo que faz dele Chuang-Tsé. Enquanto borboleta, no sonho, ele não pode se perguntar, quando está desperto e é Chuang-Tsé, se ele não é a borboleta que sonha ser.

Ao sonhar ser uma borboleta, Chuang-Tsé precisará testemunhar depois que se representava como borboleta no sonho. Entretanto, Lacan chama a atenção de que isso não implica que Chuang-Tsé está capturado pela borboleta, pois, no sonho, enquanto capturado pela representação da borboleta, essa captura é captura de nada, já que ele não é borboleta para nenhum outro. Somente ao despertar, na vida de vigília, ele poderá ser alguém para os outros, ser capturado na rede deles. Por isso, ele vai dizer que “o mundo é onivoyeur, mas não é exibicionista”, pois o mundo não provoca o olhar (LACAN, 1964 [2008], p. 78). Quando, de forma contingencial, esse mundo provoca o olhar, traz consigo uma inquietante estranheza.

A disputa entre Jacobina e o alferes é retratada por Machado de forma magistral; será no confronto com o espelho, ao modo da inquietante estranheza freudiana, que ele irá narrar o conflito humano com o instantâneo da imagem. Conflito que diz respeito a essa espécie de fotografia na qual o eu [*je*] se precipita na forma primordial, assinalada por Lacan, de um eu [*je*]-ideal que “situa a instância do eu [*moi*], desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado” (LACAN, 1949 [1998], p.

98). Trata-se de um eu [*moi*] articulado numa linha de ficção cujo término, ou seja, o encontro com o devir do sujeito, só pode ocorrer de forma ideal, sem jamais ser atingido. “Qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de eu [*je*], sua discordância de sua própria realidade” (LACAN, 1949 [1998], p. 98).

Discordância que Jacobina enfrenta na ficção do espelho machadiano.

Desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dous, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; [...] nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dous. Olhei e recuei. [...] A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... (ASSIS, 1882 [2011], p. 141-142).

Diante do espelho, o alferes Jacobina encontra novamente, na invocação do olhar, no instantâneo da imagem, aquilo que o aço lhe restitui: “O vidro reproduziu então a figura integral [...] era eu mesmo, o alferes” (ASSIS, 1882 [2011], p. 142). Seu corpo se faz consistente com a imagem especular, seu mundo se reordena a imagem e semelhança desse corpo, restituindo-lhe à realidade.

O desespero de Jacobina encontra o fim quando, em meio à sua decomposição dos contornos, decide vestir a farda de alferes, o contorno de que dispõe, o que lhe é possível.

O descentramento do sujeito se faz em decorrência de uma visão que, ocorrendo fora dele, lhe permite captar o espaço do Outro, fixando o ponto do olhar em que se delimita o seu espaço. Através da palavra, enuncia-se o descentramento que vai lançá-lo numa dialética do desejo e da demanda. Na relação com o outro, o estádio do espelho é o momento de assunção da imagem que fornece a *Gestalt* da totalidade do corpo. O eu é posto em questão. Problema anunciado pelo pensamento de Blaise Pascal e sua aposta, ou seja, para além da formulação acerca da existência de Deus o que está em jogo é: *Eu existe* ou *Eu não existe*.

A leitura que Lacan empreende acerca do pensamento pascalino não é dirigida à aposta numa promessa de vida futura, antes ele vai ler, e ver aí a questão da existência do Eu, o que lhe permite colocar no jogo, literalmente falando, a função da causa – do objeto *a* – ao modo como ele (o objeto *a*) se apresenta no nível do sujeito como *a-causa*. Nesse sentido, ele vai questionar: “O fato de esta vida se reduzir a esse algo que pode ser posto em jogo não será ele o sinal de que o que predomina numa certa elevação das relações com o saber é a *a-causa*?” (LACAN, 1968-1969, [2008], p. 117). A indagação diz respeito a uma escolha entre

o eu e o *a*, entre um eu que existe e um eu que não existe, que “vai no sentido daquilo a que procede Pascal quando exorta seu interlocutor a renunciar a isso” (LACAN, 1968-1969, [2008], p. 118), portanto, no sentido da *a-causa*.

Ao retomar a importância da captação imagética em relação ao texto de Freud, Lacan destaca que a função do gozo é essencialmente uma relação com o corpo que exige uma topologia diferenciada, onde o que está em jogo não é um eu que se constitui a partir da introjeção do que é bom e agradável e da rejeição do que não o é; com isso, Lacan funda uma topologia do gozo que se diferencia de qualquer localização da ordem de um dentro e fora, fazendo dessa a topologia de um sujeito que “comanda” o acesso ao gozo, no sentido da criação de uma estrutura de gozo. É nisso que a aposta de Pascal lhe é cara, pois na relação do sujeito com o gozo o que resta desta operação é a sua perda. Ele se atém ao fato de que Pascal respondeu a toda problemática da divisão do valor apostado, quando uma partida é interrompida, ao observar que o que foi apostado no início está perdido. Se o pensamento do filósofo lhe interessou foi na medida em que se permitiu ver algo além daquilo que ofuscava a todos os outros que se interessavam pelo problema, ou seja, o lucro.

Pascal desvia o seu olhar para outro lugar e, ao invés de focar no lucro, dá-se conta de que, para que haja uma partilha correta daquilo que está em jogo, o que literalmente foi posto em jogo está perdido.

Abordar a perda como causa exige um retorno à *Befriedungserlebnis*, à experiência de satisfação formulada pelo *Projeto* (1895 [1990]) freudiano. A partir de um texto que fornece uma abordagem inaugural da relação primordial entre a criança desamparada e o outro enquanto objeto semelhante, ressalta Lacan, fundou-se uma experiência mítica que, tendo ocorrido uma única vez, torna-se para sempre perdida. Dela deriva uma psicologia do sujeito que, até a morte, buscará reencontrar ou recuperar esse evento total e único. Ao atentar para isso, Lacan vai além de uma psicologia do sujeito baseada em um dentro e fora. A estrutura que entra em jogo nessa recuperação não diz respeito a ganhar ou a reencontrar o que foi perdido; antes, trata-se de alguma coisa que deriva do movimento promovido pelo *infans* a fim de remover ou diminuir o estímulo endógeno. O que está em jogo, portanto, não é um objeto perdido que se busca recuperar, mas uma estrutura do gozo criada pelo sujeito, na qual o objeto opera como causa de desejo. Desse modo, o que a estrutura do falante vem revelar é que não se trata de uma recuperação, mas de uma perda de gozo, de um mais-de-gozar, tal como a experiência analítica atesta a cada momento em que o sujeito se põe a falar. Para Lacan, ao privilegiar-se a estrutura do gozo, “dele surge o que se torna a causa conjunta

do desejo de saber e da animação, que recentemente qualifiquei de feroz, que provém do mais-de-gozar” (LACAN, 1968-1969 [2008], p. 113).

Esse pequeno desvio pela aposta pascalina testemunha um momento do pensamento em que se evidencia um descentramento subjetivo, fruto do estrangeirismo que marca o filho do homem por sua relação com o significante. Tal como a dúvida cartesiana, essa aposta coloca em jogo o campo do Outro, ao permitir interrogar “*quem fala* no nível do sujeito?” (LACAN, 1968-1969 [2008], p. 122).

É no campo do Outro que o sujeito fará a sua aparição. Lacan (1962-1963 [2005]) formaliza essa relação do sujeito com o significante, e o seu conseqüente surgimento no campo do Outro, pelo viés da invocação do assentimento do outro, efetivada pela criança no estádio do espelho.

No seminário *A angústia*, ele lembra que é no estádio do espelho que a criança, mediante o momento de júbilo que vive nesse instante, pode assumir-se como uma totalidade cujo funcionamento articula-se na imagem especular. Invoca, assim, o assentimento do outro, num movimento de rotação da cabeça através do qual procura, com seu olhar, o adulto que está posicionado atrás dela e que a sustenta. Em seguida, “retorna à imagem, ela parece pedir a quem a carrega, e que representa aqui o grande Outro, que ratifique o valor dessa imagem” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 41). Deve-se ressaltar que, nesse momento inaugural, o adulto para quem a criança se volta invocando o assentimento, o som da voz, é aquele que a sustenta. Trata-se aqui de uma sustentação subjetiva, que permite ao bebê, ainda incapaz de sustentar uma postura ereta, superar, “numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e *resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem*” (LACAN, 1949 [1998], p. 97, grifo nosso).

Essa imagem, em seu aspecto instantâneo e, portanto, fotográfico, situa a criança no espaço. Daí em diante, a relação do sujeito com o significante se encarregará de tecer os caminhos nos quais a girada de cabeça vem promover, pelo descentramento do olhar, o estranhamento da imagem no qual o sujeito é pego cotidianamente. Afinal, quem não se espantou com a sua própria imagem refletida no espelho?

Em seu texto *O inquietante*, numa nota de rodapé, Freud relata a sua experiência em relação ao caráter inquietante do duplo. Diz ele:

Viajava só, no vagão de leitos de um trem, quando, numa brusca mudança da velocidade, abriu-se a porta que dava para o toailete vizinho e apareceu-me um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Imaginei que ele tivesse errado a direção, ao deixar o gabinete que ficava entre dois compartimentos, e entrasse por engano no meu compartimento, e ergui-me para explicar-lhe isso, mas logo reconheci,

perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletida no espelho da porta de comunicação. Ainda me lembro que a figura me desagradou profundamente (FREUD, 1919a [2010], p. 370)

Em seu descentramento, o sujeito depara com a inquietante estranheza de sua imagem, duplo no espelho do olhar, que invoca o assentimento do Outro e com ele esse instantâneo da imagem que, pode-se dizer, faz do sujeito da psicanálise um sujeito não apenas fotográfico, mas *cinematográfico*, subvertido por uma experiência especular na qual a relação que se estabelece entre o *infans* e o próximo guarda uma importância fundante: colocar em movimento a imbricação pulsional na qual se articulam o olhar e a voz na cena do sujeito.

3 O OLHAR E A VOZ

A psicanálise muito se tem servido da arte, na medida em que o artista, com sua obra, testemunha uma posição do inconsciente freudiano que interroga o sujeito quanto ao desejo – questionamento nada cômodo e que inquieta precisamente no ponto em que a ética e a estética se tocam. Para suportar a dor de existir, é preciso certa acomodação à imagem especular, o que condena o sujeito a uma vida entre a familiaridade e a inquietante estranheza. Uma existência frágil, sustentada no terreno do significante.

Tendo surgido no campo do Outro, o sujeito é um estrangeiro no próprio corpo. Sujeito e corpo não se separam; são contínuos e deslocam-se em diferentes campos. O corpo necessita de um espaço em que se possa mover, ao mesmo tempo em que o sujeito se movimenta pelo viés da fala, num deslocamento espaciotemporal que imprime movimento à imagem. Na articulação entre ética e estética, a imagem revela seu caráter de inquietante estranheza.

Desde a sua fundação, a clínica psicanalítica ocupou-se do corpo, melhor dizendo, de um corpo falado pelos sujeitos histéricos e marcado pelo desejo de Freud de escutar a voz da histeria, lá onde a cena teatral de Jean-Martin Charcot dominava o espetáculo. O inconsciente de Freud, como dirá Lacan (1975-1976 [2007]), mantém estreita relação com o corpo e, conseqüentemente, com a estranheza de sua imagem.

O teatro charcotiano, com a apresentação pública do quadro⁷ clínico, faz do sujeito histérico olhar. É, portanto, palco necessário ao enquadramento da cena fantasmática, em que o circuito pulsional se movimenta e onde o sujeito histérico se faz olhar.

Esse grande espetáculo era dado a ver tanto pelos pacientes como pela comunidade médica da época, a qual, em torno disso, construía um saber sobre as paralisias e conversões histéricas, formando uma psicologia da histeria baseada na teoria do trauma, criada por Charcot. Para responder às questões que surgiam em torno da importância de um incidente considerado traumático na vida do paciente e da duração de uma paralisia histérica, o mestre da Salpêtrière considerava que o momento do incidente estava associado a um choque nervoso, desencadeado por uma forte emoção (ALLOUCH, 2007).

Ao estar com Charcot entre 1895 e 1896 e aproximar-se de sua teoria sobre os fatores desencadeantes dos fenômenos histéricos, Freud já vinha pesquisando a “causa precipitante”

⁷ Quadro aqui diz respeito ao enquadre, à moldura fantasmática.

dos sintomas histéricos, tendo, juntamente com Breuer, publicado, entre 1893 e 1895, os *Estudos sobre a histeria* (BREUER; FREUD, 1895 [1990]). Neles, os autores destacam que uma anamnese, por mais detalhada que seja, na maioria dos casos, não é suficiente para se chegar ao ponto de origem dos sintomas histéricos. Assim, enquanto Charcot fornecia uma explicação acerca da causa dos fenômenos histéricos, baseada na associação do choque traumático com um choque nervoso ou emocional (ALLOUCH, 2007), Freud e Breuer notavam que tal fenômeno não ocorria apenas por ocasião de graves eventos, mas também em situações corriqueiras, como aquela em que uma emoção penosa, com origem durante a refeição, desencadeia, posteriormente, vômitos histéricos (BREUER; FREUD, 1893-1895 [1990]).

Charcot detém-se nas neuroses traumáticas desencadeadas por um acontecimento, o que lhe permite estabelecer conexão psicológica evidente e, portanto, já sabida pelo médico. Através da sugestão, induz-se à paralisia. Ele sabia como induzi-la, logo, sabe a sua causa.

A questão para Freud, entretanto, é outra: a “conexão causal” não é tão facilmente estabelecida pelo saber médico, pois “consiste apenas no que se poderia denominar uma relação ‘simbólica’ entre a causa precipitante e o fenômeno patológico – uma relação do tipo da que as pessoas saudáveis formam nos sonhos” (BREUER; FREUD, 1893-1895 [1990], p. 43). O traumático, em Freud, desde a sua primeira teoria do trauma psíquico, escapa ao saber médico e se impõe como um saber que não se sabe. Isso lhe permite formular um trauma psíquico que não se restringe ao acontecimento ou ao momento da associação com alguma emoção, mas cuja duração, que atravessa os anos da vida do sujeito, se constitui como uma lembrança do trauma.

A cena teatral charcotiana, portanto, mostra-se necessária ao espetáculo de um sujeito histérico que se faz olhar na própria cena e cuja imagem se oferece a médicos e estudantes. Para Freud, entretanto, o que se estabelece é uma relação simbólica entre causa e fenômeno que, ao modo das imagens oníricas, não portam nenhum saber preestabelecido, mas apontam para uma verdade inconsciente, cifrada e que se oferece à interpretação.

A clínica psicanalítica escapa, portanto, da face tranquilizadora da imagem, pois não é nela que Freud enxerga a causa. Não se contenta com o quadro histérico e seu caráter idiopático. A imagem do sintoma histérico o inquieta, fazendo-o buscar a causa em outro lugar, no para-além das informações que o paciente fornece numa anamnese. Ele vai buscá-la, precisamente, na relação simbólica entre causa e fenômeno.

Figura 4 - *Arc de circle* ().

Fonte: CHARCOT, 1888-1889, p. 253

Freud cria uma clínica psicanalítica ao ouvir o sujeito histérico. Ouve suas contorções. Não fica siderado pela imagem de um corpo com suas paralisias e conversões. Ouve o descentramento provocado pela dimensão do olhar e a torção promovida pela voz do sujeito histérico. O enigma que se apresenta naquilo que o sujeito diz será, na visão freudiana, uma lembrança do trauma esquecido, uma fantasia que guarda grande poder imagético – lembrança que se inscreve como encobridora, revelando a impossibilidade de tudo dizer, ao mesmo tempo que cunha o lugar central do objeto *a*, no vai e vem das modulações vocais na fala do sujeito. Como escreve Lacan, “que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que se ouve” (LACAN, 1972 [2003], p. 448).

Entre dizer e ouvir interpõe-se a voz em sua face real, como voz que não pode ser ouvida, pois escapa ao que se pode dizer. Pelo viés da fala, a clínica fundada por Freud põe em movimento o circuito pulsional invocante, convocando a presença de um sujeito chamado a responder pelo enigma do seu desejo. A resposta dessa clínica não é dada pelo saber médico, mas escavada nas associações do paciente. Assim, abre caminho para um sujeito que se movimenta pelo viés do que mais tarde Lacan apresenta como uma função da fala, em continuidade com um corpo que se desloca no espaço.

A direção da cura atravessa um caminho, pela fala, capaz de promover uma modificação do lugar que sujeito ocupa no circuito pulsional da invocação (VIVÉS, 2009) a partir do que se pode libertar das amarras da imagem narcísica, para movimentar-se no espaço aberto por uma função do olhar. Esta, fazendo furo na imagem, faz do sujeito olhar.

3.1 A novidade da *Schautrieb* freudiana

Num artigo que data de 1915, com o título *Triebe und triebchicksale*, em português *O instinto e seus destinos*, Freud (1915 [2010]) formalizou aquilo que muito cedo fora capaz de esboçar, quando ainda se ocupava das estruturas neurológicas como sustentáculo de uma psicologia científica, em 1895.

Em seu *Projeto para uma psicologia* (FREUD, 1895 [1990]), ele já anunciava o que, em 1915, se tornaria a teoria das pulsões, tendo em vista o que o real da experiência clínica lhe permitia elaborar. Suas cartas a Fliess são o testemunho dessa clínica. Na carta 23, Freud afirma estar demasiadamente absorvido por uma psicologia para neurologistas: “Encontro-me literalmente devorado por ela, a ponto de ficar exausto e me ver envergonhado a interromper. Nunca passei por uma preocupação tão grande assim. E dará algum resultado? Espero que sim, mas é um trabalho difícil e lento” (FREUD, 1895 [1990], p. 387).

Mais tarde, na carta 24, expõe que essa psicologia “tem-me acenado à distância desde tempos imemoriais, mas, agora que deparei com as neuroses, tornou-se muito mais próxima” (FREUD, 1895 [1990], p. 388).

Ao escrever o seu *Projeto*, ele formula uma teoria estrutural dos neurônios na qual o princípio da inércia (*Prinzip der Trägheit*) se apresenta como a base de toda atividade neuronal. Considerando esse princípio, formula que os neurônios possuem uma tendência a livrarem-se da quantidade de energia neles contida e obtida pelos estímulos recebidos do contato com o mundo externo. No entanto, por outro lado, além do aumento de energia no interior do aparelho causado pelo contato com o mundo externo, uma fonte de estímulos interna, e advinda do próprio organismo, compõe os estímulos endógenos, os quais também funcionam, segundo o mesmo princípio, e necessitam de descarga. Por terem origem em fontes internas, esses estímulos endógenos possuem a particularidade de não permitirem ao organismo o afastamento da fonte estimuladora, exigindo uma modificação no mundo externo que seja capaz de cessar essa fonte de estimulação. Essa modificação implica, miticamente, no que Freud concebe como uma ação específica.

Já alguns anos depois, em 1905, no artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, ao falar das zonas erógenas e das pulsões parciais, Freud (1905 [1990]) vai retomar essa questão para fazer da pulsão o representante psíquico (*psychische Repräsentanz*) de uma fonte somática de estimulação que, por fluir continuamente e advir do interior do organismo, se

diferencia do estímulo externo, o qual teria sua origem nas excitações advindas de fora, de forma isolada.

Em 1915, ao escrever o artigo metapsicológico *O instinto e seus destinos*, chama a atenção para a necessidade de incluir as pulsões (*Triebe*) no conceito de estímulo (*Reiz*). Em primeira instância, o estímulo estaria relacionado ao arco reflexo, a partir do qual um estímulo advindo de fora, e que atinge o sistema nervoso, é descarregado igualmente para fora. No que concerne ao estímulo pulsional (*Triebreiz*), ele seria aplicado à psique e teria a sua origem no interior do organismo. Tal origem confere ao estímulo pulsional uma atuação diferente sobre o psiquismo, exigindo ações diferenciadas para ser eliminado. Uma vez que atua internamente como força constante (*konstant Kraft*), não há fuga possível quanto à pulsão, pois, ao contrário do estímulo fisiológico, onde atua uma força momentânea de impacto (*momentane Stoßkraft*) que pode ser removida, na pulsão, a quantidade de energia não pode ser extinta por completo. Resta-lhe somente a possibilidade de obter alguma satisfação (*Biefriedgung*), sempre parcial, através dos destinos que possa encontrar.

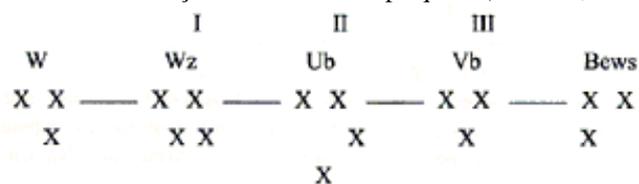
A pulsão situa-se como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, um representante no psiquismo dos estímulos corporais, sendo, dessa forma, “uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo” (FREUD, 1915 [2010], 57).

Freud situa a pulsão nessa fronteira entre o psíquico e o somático e, com isso, os representantes pulsionais se inscrevem no inconsciente, possibilitando a essa força constante que impulsiona o sujeito alguma montagem no terreno do significante.

Na Carta 52 (1896 [1990]), endereçada a Fliess, ele está ocupado com a formação do mecanismo psíquico, que supõe ter ocorrido mediante um processo de estratificação, segundo o qual os traços de memória estariam sujeitos à retranscrição. É um passo fundamental em sua teoria, pois, a partir daí, a memória desdobra-se em tempos diferenciados e não de uma só vez. Há, portanto, uma temporalidade em jogo, indeterminada, por meio da qual os traços de memória, registrados em sucessivas épocas da vida, se rearranjarão.

Embora Freud esteja certo de que uma separação desses registros pelo viés topográfico, respeitando uma organização neuronal, não dê conta da amplitude da questão, propõe o seguinte esquema:

Figura 5 - Esquema da estratificação do mecanismo psíquico (FREUD, 1896 [1990], p. 325).



As percepções (*Wahrnehmungen*) têm sua origem nos neurônios W e, embora a consciência esteja a elas ligada, nenhum traço dessas percepções se mantém na memória. Para Freud, consciência e memória se excluem. Em seguida, o que ele chama indicação da percepção (*Wahrnehmungszeichen*), Wz, corresponde ao primeiro registro perceptual e dificilmente pode aceder à consciência, organizando-se de acordo com as associações por simultaneidade. A *Wahrnehmungszeichen*, como assinala Lacan (1953-1954 [1994]), é o que permite a Freud aproximar-se do significante. A inconsciência (*Unbewusstsein*) aparece como o segundo registro e segue outras relações, sendo seus traços correspondentes a lembranças conceituais que, da mesma maneira, não possuem acesso à consciência. A preconsciência (*Vorbewusstsein*), Vb, é correspondente ao ego e está ligada às representações verbais. Somente nessa terceira transcrição haveria a possibilidade de acesso à consciência, segundo algumas regras.

Freud aproxima-se do significante saussuriano pelo viés da indicação de percepção na qual se desenrolam as associações por simultaneidade. Essas associações são transcritas nas diferentes épocas da vida do sujeito, formando uma história e seguindo uma temporalidade, efetivada através da fala, pela qual o sujeito se movimenta, deixando um resto. As transcrições ocorrem de forma sequencial, de maneira que uma transcrição posterior, ao retirar o processo de excitação daquela que a antecede, vai inibi-la. Porém, quando falta uma transcrição nessa sequência, a excitação segue as leis psicológicas do período anterior, fazendo com que, em determinada região, vigore aquilo que Freud nomeia como “fueros”. Esse é o termo que ele escolhe para falar dessa falta de transcrição, cujo efeito são as “sobrevivências”. Segundo uma nota de rodapé, o termo “fuero” aplica-se a uma “antiga lei espanhola que vigorava em determinada cidade ou província e garantia os privilégios perpétuos dessa região” (FREUD, 1896 [1990], p. 326). A falta de transcrição engendra uma disposição dos registros perceptuais que se deslocam mediante associações por simultaneidade.

Embora não articulada sob o conceito de significante no texto freudiano, as pulsões atuam no aparelho psíquico por intermédio dos representantes da representação, as

Vorstellungrepräsentanz, que encontram ali a sua inscrição a partir da relação entre o sujeito e o Outro. É através do significante que a pulsão mantém representantes de sua representação no inconsciente recalcado.

Com Lacan e a utilização que ele faz do significante como representando o sujeito para outro significante, o conceito de pulsão atravessa a fronteira entre o psíquico e o somático e situa-se no litoral entre simbólico e real.

No seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964 [2008]) observa, em relação à pulsão escópica, que ela se constitui como não tendo nenhuma representação no inconsciente. Estando fora de uma sexualidade cuja satisfação é a satisfação da finalidade reprodutiva da espécie, a pulsão encontra uma satisfação apenas parcial pelo retorno em circuito que a conduz ao seu alvo. Ainda que a pulsão oral possa ter originalmente no seio o objeto suposto capaz de satisfazê-la, nada nem nenhum objeto poderá oferecer tal satisfação, mas somente contornar o objeto enquanto falta. O mesmo para as fezes, na medida em que aparecem como objeto da pulsão anal. Não há, portanto, nada de natural naquilo que seria da ordem de uma continuidade no desenvolvimento das pulsões; antes, a passagem de uma a outra se faz pelo reviramento entre a demanda ao Outro e a demanda do Outro, que inscrevem o objeto *a* como resto.

O mesmo não pode ser dito em relação à *Schautrieb* freudiana, ao ver e ser visto, e à pulsão invocante, pois que não se articulam em termos da demanda. Pelo desamparo inerente ao bebê após o nascimento, em função da prematuridade, ao receber cuidados de uma pessoa próxima (*Nebenmensch*), ele articula os objetos das pulsões oral e anal, ou seja, seio e fezes, em significantes advindos campo do Outro pela demanda. Os objetos das pulsões escópica, o olhar, e invocante, a voz, não podem articular-se na demanda.

O circuito pulsional implica a volta em torno do objeto através do qual a pulsão se refecha; desse modo, permite que a pulsão atinja seu alvo que, em essência, por impossibilidade de satisfazer-se totalmente com o objeto, é a própria volta em circuito. Contornando o objeto, o que esse circuito evidencia como presença é a pura ausência, é o objeto perdido, tal como Freud o enunciou, a partir da experiência mítica de satisfação, e Lacan o fez notar sob a forma do *a*, não como perda derivada da mesma experiência, mas da violência imputada ao filho do homem por sua entrada no terreno do significante, por sua pertença a um campo de linguagem em que a pulsão não encontra a satisfação total.

No que diz respeito às pulsões escópica e invocante, o objeto *a* não se apoia em nenhum objeto que esteja implicado no circuito da demanda, mas no olhar e na voz. Dessas pulsões não há inscrições no inconsciente recalcado através dos representantes da

representação pulsional, ou seja, no inconsciente não pode haver inscrição da pulsão escópica nem da invocante. Freud (1915 [2010]) não fala da pulsão invocante, mas depara com essa questão ao fazer notar que a *Schautrieb* não possui nenhum objeto manipulável; seu objeto não pode ser tocado, e o prazer do olho não está na sensação tátil. Ao contrário das outras pulsões, o investimento libidinal em jogo na pulsão de ver se faz à distância, mediante o próprio olhar.

A descoberta do inconsciente freudiano se deu a partir de um sujeito da ciência, cujo surgimento se efetivou na passagem da abordagem do mundo baseada nas sensações para aquela que incluiu o campo do olhar. A possibilidade de matematização do mundo se dá por conta dessa passagem, pois implica uma maneira de interrogar o mundo que se sustenta numa percepção visual e, conseqüentemente, num investimento à distância no objeto. A abstração de pensamento sustentada por uma física aristotélica, que se limitava a uma abordagem das coisas pelo viés do que é sensível em decorrência da proximidade, cedeu lugar a uma matemática galileana fundada numa aproximação pelo olhar.

O olho, enquanto zona erógena, não toca, não manipula seu objeto, torna-o próximo, de modo que o prazer do olho se articula no investimento feito no objeto que é olhar, olhar que, como diz Lacan, “é o sujeito, que o atinge, que faz mosca no tiro ao alvo” (LACAN, 1964, [2008], p. 179).

É na relação com o Outro primordial que o circuito pulsional instaura-se pela articulação entre a demanda ao e do Outro e um desejo que se funda como desejo do Outro. A partir disso, o sujeito do inconsciente encontra lugar para montar a sua cena, para escrevê-la na sua relação com o objeto $\$ \diamond a$.

Em sua volta em circuito até a satisfação, a pulsão encontra seus destinos: a reversão (*Verkehrung*) no contrário, que se divide nos processos de conversão da atividade em passividade e na inversão de conteúdo; o voltar-se contra a própria pessoa; o recalque e a sublimação.

Na reversão da pulsão em seu contrário, onde está implicada uma modificação nas metas da pulsão de ativa em passiva, situam-se os pares sadismo-masoquismo e voyeurismo-exibicionismo. Ambos surgem no pensamento freudiano em 1905, quando ele escreve seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905, [1990]), onde vai dizer que o toque é indispensável no caminho para se atingir o alvo sexual. Associada ao toque está a visão, como uma derivação dele, que tem como consequência uma modificação subjetiva em relação ao objeto. Com maior frequência, a excitação libidinal é despertada pela impressão visual, e o prazer de ver (*Schaulust*) transformar-se-á em perversão quando, ao modo como

vai abordar o sadismo e o masoquismo, o alvo sexual encontrar uma dupla configuração – ativa e passiva. A impressão visual constitui-se, portanto, como o caminho mais frequente para o despertar da excitação libidinal e, melhor dizendo, para o despertar do encontro sempre faltoso com o real.

O sadismo e o masoquismo são tratados por Freud (1905 [1990]), nesse momento, a partir da leitura dos conceitos em torno da dor, desenvolvidos pelos psiquiatras Krafft-Ebing e de Schrenck-Notzing, mais especificamente do prazer obtido através dela, quer seja por privilegiar o prazer na humilhação e na sujeição, como diz o primeiro, quer por centrar o prazer na dor e na crueldade, como afirma o segundo, sobre o emprego do termo *algolagnia*.

Freud vai entender que a questão deve ser centrada em torno da sexualidade, na medida em que ela se mistura à agressão como forma de subjugar o objeto. O sadismo, portanto, adquire uma face ativa e é o resultado de um componente agressivo excessivo da pulsão sexual que se tornou autônomo e se deslocou para o lugar dominador. Ao masoquismo, por outro lado, cabe a face passiva e resta a dúvida se seria ou não uma transformação do sadismo voltado contra a própria pessoa que assume o lugar de objeto sexual.

Mais adiante, divide em duas as organizações sexuais pré-genitais: primeiro, a oral, na qual a atividade sexual e a nutrição estão juntas e possuem o mesmo objeto, bem como o mesmo alvo, ou seja, a incorporação desse objeto; em segundo, a sádico-anal, na qual já ocorreu uma divisão entre a atividade resultante da pulsão de dominação, e efetivada através da musculatura corporal, e a passividade, decorrente da mucosa erógena intestinal. Sadismo e masoquismo inscrevem-se, desse modo, na segunda organização sexual, pré-genital.

Enquanto isso, a *Schautrieb* não se articula como uma organização sexual, antes, por sua atividade escopofílica, surge como fonte libidinal para a pulsão de saber (*Wießtrieb*) ou de investigar. A pulsão de saber não é uma pulsão elementar e não está subordinada somente à curiosidade sexual; por um lado, retira sua atividade da libido da *Schautrieb* e, por outro, da pulsão de dominação sublimada.

Em 1915, ao tratar dos destinos pulsionais, Freud ainda pensa num masoquismo secundário, pois deriva de um sadismo voltado contra o próprio eu, o que mais tarde se modificará quando abordar o tema em dois momentos específicos: primeiramente, no ano de 1920, em *Além do princípio do prazer* e, posteriormente, em 1924, no artigo *O problema econômico do masoquismo*. Quanto ao voyeurismo-exibicionismo, o último vai incluir o primeiro, ou seja, é no ato de exibição do próprio corpo que o *voyeur* o contempla.

Nesse momento, a transformação do sadismo em masoquismo é formalizada e percorre as seguintes etapas:

- a) O sadismo consiste em prática de violência, exercício de poder, tendo outra pessoa como objeto.
- b) Esse objeto é abandonado e substituído pela própria pessoa. Com a volta contra a própria pessoa, também se realiza a transformação da meta pulsional ativa em passiva.
- c) Novamente, busca-se uma outra pessoa como objeto, a qual, em virtude da transformação de meta ocorrida, tem de assumir o papel de sujeito (FREUD, 1915 [2010], p. 65).

Num primeiro momento, sobre o par voyeurismo-exibicionismo correspondem as mesmas etapas do par anterior. A pulsão de ver (*Schautrieb*) encontra e percorre os mesmos caminhos que conduzem à reversão da atividade em passividade:

- a) Olhar como atividade dirigida a um outro objeto; b) o abandono do objeto, a volta da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo, e com isso a reversão em passividade e a constituição da nova meta: ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito[1], ao qual o indivíduo se mostra, para ser olhado por ele (FREUD, 1915 [2010], p.68).

Porém, mais adiante, Freud reconhece na *Schautrieb* um estágio ainda anterior àquele que inclui um outro objeto. Nele, o objeto encontra-se primordialmente no próprio corpo. A *Schautrieb*, cujo objeto é o olhar, *das Schauen*, é autoerótica desde o início, de maneira que seu objeto já se encontra no próprio corpo e somente num segundo momento poderá ser substituído por um objeto análogo do corpo do outro, diferentemente do que acontece no sadismo-masoquismo onde, desde o primeiro momento, o exercício da violência se faz contra outra pessoa. Essas duas fases do desenvolvimento da *Schautrieb*, ou seja, a autoerótica e a ativa/passiva, permanecerão sempre coexistindo lado a lado.

Freud vai tratar do destino que implica a reversão da meta pulsional através desses dois pares de opostos e somente o par voyeurismo-exibicionismo receberá um termo específico para designar a pulsão em jogo, isto é, a *Schautrieb*, enquanto sadismo e masoquismo nomearão a pulsão que lhes corresponde, quer seja ativa ou passiva, respectivamente. Estes últimos, enquanto implicados no destino da pulsão, no seu circuito, articulam-se na demanda e, portanto, encontram representação inconsciente, o que mais tarde comporá a cena da fantasia quanto à demanda ao e do Outro.

Já no que diz respeito à escopofilia-exibicionismo, ao olhar, este não possui um objeto específico a ser demandado, posto que o objeto é o próprio olhar. Não há, portanto, nenhum *Vorstellungsräsentanz* no inconsciente para a pulsão escópica, a não ser o próprio sujeito enquanto olhar, quando depara com o despertar de um encontro com o real. Ao contrário do que ocorre com as outras pulsões, a pulsão escópica – e também a invocante – não *ex-siste* no

inconsciente recalcado por qualquer estruturação, mas é da ordem do encontro faltoso. É por isso que, nesse encontro, ela vem desordenar a pregnância de sentido, de existência, na qual o sujeito da pulsão percorre o circuito, pois o objeto contornado pela pulsão escópica é o olhar enquanto objeto *a*.

Olhar que flecha, que atinge o sujeito, que investe o objeto à distância. Objeto que cai do corpo do Outro; descentrando “um novo sujeito” que depara com a inquietante estranheza diante do despertar que as impressões visuais podem provocar. Olhar perdido, suporte do desejo do Outro. Olhar que o sujeito procura incessantemente encontrar e que só se faz presença quando o sujeito é o olhar, quando *se faz ver* pela atividade pulsional e *se faz* objeto olhar para o Outro. Olhar tão intocável e ao mesmo tempo tão manipulável nas palavras de poetas como o saudoso Adoniran Barbosa, na composição *Tiro ao Álvaro* (1960).

De tanto levar
Flechada do teu olhar
Meu peito até
Parece sabe o quê?
Táuba de tiro ao Álvaro
Não tem mais onde furar.

3.2 Olhar: para um novo sujeito

Nas três pulsões abordadas por Freud (1915 [2010]) – sadismo, masoquismo e *Schautrieb* –, observa-se uma inversão gramatical entre o sujeito e o objeto: alguém exerce violência contra um objeto ou o põe na mira, olha para ele, para, em seguida, sofrer essa violência ou ser posto na mira, ser olhado.

Lacan (1964 [2008]) chama a atenção para esta inversão a fim de acentuar que, mais do que uma reversão significativa, a importância de cada pulsão está nesse movimento de ida e vinda em três tempos, nos quais ela se estrutura e pelos quais estabelece o seu circuito.

Toda a questão por ele levantada em relação ao texto freudiano vai situar-se no terceiro tempo desse circuito, que pode resultar ou não no aparecimento do que Freud (1915 [2010]) denominou “*um novo sujeito*” (*eines neuen Subjektes*). Esse novo sujeito pode aparecer na medida em que ali já havia um sujeito da pulsão, um circuito pulsional, de modo que a novidade está no aparecimento de “*um outro sujeito*” (LACAN, 1964 [2008]).

No seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan faz uma pontuação acerca do que Freud introduz ao abordar a *Schautrieb* e o sadismo-masochismo: “É preciso distinguir a volta em circuito de uma pulsão do que aparece – mas também *por não aparecer* – num terceiro tempo. Isto é, o aparecimento de *ein neues Subjekt*” (LACAN, 1964 [2008]). É na volta em circuito que a reversão (*Verkehrung*) da pulsão se efetiva e se distingue do aparecimento de um novo sujeito ao final do terceiro tempo.

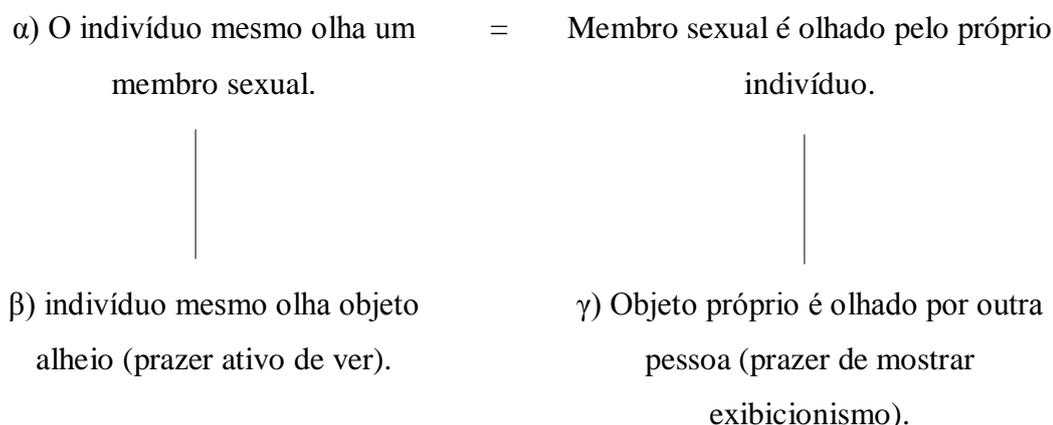
No texto de 1915, Freud fala, em relação ao sadismo-masochismo, de um primeiro estágio no qual ocorre a prática de violência direcionada a uma *outra pessoa como objeto* (*andere Person als Objekt*). Em seguida, esse *objeto* é abandonado e *substituído pela própria pessoa* (*durch die eigene Person ersetzt*). Finalmente, dá-se de novo a busca de uma *pessoa desconhecida* (*fremde Person*) como *objeto*, a qual tem de assumir *o papel do sujeito* (*die Rolle des Subjekts*). Em relação a essas pulsões, ele vai falar em termos de uma *outra pessoa* (*andere Person*), de *uma pessoa desconhecida, estranha, (fremde person)*⁸, de um *objeto* (*Objekt*) e de um *papel de sujeito* (*Rolle des Subjekts*). Já quanto à *Schautrieb*, pode-se observar que existe aí um tempo preliminar, o olhar autoerótico, dirigido a um objeto que se situa no próprio corpo. Somente no que seria o primeiro tempo do desenvolvimento dessa pulsão, *Das Schauen*, é que o olhar se vai dirigir para um objeto estranho (*ein fremdes Objekt gerichtet*). Esse objeto é em seguida abandonado, e a *Schautrieb*, cuja meta é revertida, dirige o olhar para o próprio corpo. Para que a meta seja atingida, não é uma pessoa estranha (*fremde Person*) que será incluída, mas o olhar, *Das Schauen*, sob a forma do ser olhado. Finalmente, num terceiro momento, não se dá a introdução de outra pessoa, mas (*die Einsetzung eines neuen Subjektes*) a introdução de um novo sujeito.

A novidade está, portanto, em “ver aparecer um sujeito. Esse sujeito, que é propriamente outro, aparece no que a pulsão pôde fechar seu curso circular” (LACAN, 1964 [2008], p. 175).

Após Freud apresentar a *Schautrieb*, Lacan não se atém por acaso a esse novo sujeito que surge ao final do circuito pulsional. É somente a partir da pulsão de ver que fica clara a distinção entre o estabelecimento do circuito pulsional, a manifestação pulsional, cujo funcionamento é o de um sujeito acéfalo, e esse novo sujeito que pode aparecer no fechamento do circuito e que é outro, que aparece no nível do outro.

⁸ Diferença que as traduções para o português não permitem precisar, pois nelas se trata sempre de *outra* pessoa, não havendo distinção quanto ao primeiro ou ao terceiro tempo. Entretanto, o termo alemão para outro(a) é *andere*, enquanto *fremde* seria melhor traduzido por estranho(a), desconhecido(a) e, portanto, como terceiro.

A atitude inicial do sujeito é autoerótica e aparece no texto de Freud (1915 [2010], p. 68), comportando o seguinte esquema:



Nesse trajeto em que a pulsão se satisfaz, o sujeito vai do ver ao ser visto, desaparecendo, ao final do circuito, ao modo do sujeito acéfalo. Circuito no qual o objeto adquire seu brilho e se presta ao prazer de ver.

O novo sujeito que se vem colocar, que aparece, só o faz num tempo posterior, já que só é logicamente articulável pela volta em circuito da pulsão, mediante a qual o outro é “um novo sujeito”, enquanto o próprio sujeito da pulsão desaparece para assumir o estatuto de objeto.

Lacan (1964 [2008]) vai dizer que a pulsão escópica se manifesta na perversão, a qual, longe de qualquer estrutura radical que anteceda o sujeito, só pode ser definida enquanto um modo pelo qual o sujeito se coloca. Se o sujeito está na volta em circuito da pulsão, é na medida em que ela é pulsão em atividade e, no entanto, sem sujeito. Este só se presentifica quando “não tem mais onde furar”, melhor dizendo, quando se coloca no furo que o contorno do objeto sustenta enquanto falta. O objeto da pulsão é qualquer, diz Freud (1915 [2010]), pois qualquer que seja ele o seu contorno, agenciado pela atividade pulsional, faz cair o resto dessa operação, ou seja, o objeto *a*.

É desse modo que no ato do *voyeur*, no nível da pulsão de ver, o sujeito não está lá na medida em que se trata de ver, mas está lá enquanto perverso, enquanto sujeito acéfalo que só se pode colocar ao final, no fechamento do circuito pulsional. Assim como o objeto, o sujeito está colocado no olhar; é com esse objeto que ele atinge o alvo na perversão. Esse objeto perdido, o olhar, é reencontrado pela introdução do outro, conflagrando a vergonha com a qual o sujeito depara quando vai procurar ver o objeto na medida de sua ausência, ou seja,

aquilo que ele só pode ver no momento em que o circuito se fecha (LACAN, 1964 [2008]). Momento em que, dada a reversão pulsional, o *voyeur* é pego pelo olhar do outro.

Lacan (1964 [2008]) introduz uma modificação no primeiro tempo do esquema proposto por Freud (1915 [1990]) para a *Schautrieb*: “*Sexualglied von eigener Person beschaut werden*”, ou seja, “Membro sexual é olhado pela própria pessoa”. A alteração por ele proposta incide sobre o último termo, ou seja, em lugar de *werden* ele propõe *machen*, o que teria como resultado: “Membro sexual se faz ver pela própria pessoa”. É no *machen*, no *se fazer*, que está a atividade pulsional da *Schautrieb*: *se fazer ver, olhar*.

Ao *se fazer olhar* no fechamento do circuito pulsional, o *voyeur* é puro olhar, desaparecendo o estatuto do sujeito para comparecer o objeto. Com a entrada do outro, a pulsão completa seu percurso de forma invertida; no exibicionismo, o sujeito visa ao que se realiza no outro, de forma que “a visada verdadeira do desejo é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena”, o outro como vítima em relação a um outro que o olha (LACAN, 1964 [2008]).

A sequência do filme de Almodóvar, intitulado *A pele que habito*, onde aquele que vê é surpreendido na posição do *voyeur*, permite avançar nas elaborações sobre o tema. O cineasta conduz a essa posição com maestria, por meio de enquadres fotográficos por ele utilizados na montagem. Trata-se de uma sequência na qual o cirurgião plástico Robert Ledgard aprecia o resultado de suas experiências com pele humana e cirurgias de mudança de sexo. Robert observa, em seu quarto, pela TV, uma bela mulher, até que ela percebe que está sendo vista por ele através das câmeras instaladas no ambiente em que se encontra. É no momento em que ela, como vítima, percebe que está sendo olhada e direciona seu olhar para a câmera, que o olhar retorna ao *voyeur*. O retorno do olhar o surpreende fechando o circuito pulsional, pelo que o sujeito da perversão goza.

A questão que se coloca para o *voyeur* é que a vítima não saiba que está sendo olhada. Entretanto, Vera sabe, revelando uma verdade que não se furta em dizer e demonstrar, na sequência do filme, a Robert. Ao observar Vera na TV, a fotografia do filme faz da perspectiva do olhar da personagem aquela que também será a do espectador, por causa do uso da chamada câmera subjetiva⁹. Como Robert, o sujeito que assiste ao filme é surpreendido no circuito do olhar não só especificamente na sequência citada, mas também num momento que só se constrói num tempo posterior, no qual se vê na posição da vítima. No momento do filme em que a sequência é apresentada, aquele que assiste ao filme ainda não

⁹ Câmera subjetiva é o termo empregado para o enquadre de câmera no qual o espectador tem a visão que corresponde à do personagem.

sabe que Vera é, na verdade, Vincent – rapaz sequestrado por Ledgard, submetido à cirurgia de mudança de sexo e a várias outras cirurgias plásticas para impor-lhe um corpo de mulher. Somente num tempo posterior, portanto, ao modo da fantasia, o espectador/sujeito constrói algum saber sobre aquilo que, no momento da sequência em que olha Vera pela TV, ela e Robert sabiam. Ambos sabiam algo a mais acerca desse olhar, o único que não sabia era aquele que via o filme.

Se, entre um e Outro, na exigência de reconhecimento, a dialética hegeliana funciona como mediadora de uma violência que faz do sujeito o objeto, a psicanálise promove uma torção no pensamento filosófico quando coloca o circuito pulsional entre o sujeito e o objeto.

Ao mesmo tempo em que aborda em termos pulsionais o sadismo-masoquismo como violência contra um objeto revertida em violência contra o próprio sujeito, Freud fala da *Schautrieb* como uma reversão entre ver e ser visto. Na origem de seus questionamentos sobre pulsão sádica e masoquista, ele coloca em questão o prazer na dor. Numa dor que se faz localizar pelo viés de uma reversão do sujeito em objeto e que só é notável por sua dessubjetivação ao final do circuito pulsional, por seu estatuto de objeto batido. Reversão esta que, por fazer do sujeito objeto, é carregada pelo prazer na dor e, portanto, sempre masoquista.

Sadismo, masoquismo e escopofilia são abordados ao mesmo tempo por Freud, pois os três apontam um tempo do sujeito no qual as vias do desejo se desenrolam nos desfiladeiros da demanda. Caminho pelo qual o sujeito, de forma violenta, desaparece de sua posição para assumir o estatuto de objeto. Trata-se de uma violência que se inscreve na cena fantasmática, onde um masoquismo primário, além do princípio que postula prazer na dor, organiza a estética que rege o destino do sujeito atravessado pelo gozo.

3.3 Por um olhar em movimento

Habitado pela linguagem e surgindo no campo do Outro, o sujeito posiciona-se frente ao seu desejo pelo viés de uma operação que faz deste o desejo do Outro. Do campo do Outro decai o objeto *a*, resto dessa operação pela qual se funda a objetividade como “o correlato de um *pathos* de corte” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 237).

Se há algo na relação simbólica entre a causa e o fenômeno – do qual se pode depurar uma posição do sujeito que diga respeito a um desejo inconsciente – é o corte introduzido na lógica formal. É devido ao fato de o sujeito ter de lidar com um objeto perdido, inscrito por

Freud em cada um dos estágios pulsionais, que Lacan faz intervir, no nível da experiência corporal, o corte como suporte da função da causa. A experiência que o sujeito tem de seu próprio corpo é fundada na parcialidade da satisfação pulsional.

Os objetos recortados por Freud, como o seio, as fezes e o falo, apresentam a sua montagem mediante uma demanda ao e do Outro, respectivamente. Entretanto, a própria invenção da clínica psicanalítica traz em si dois outros objetos essenciais, mas recortados apenas por Lacan, a partir da sua invenção do objeto *a*: o olhar e a voz, elementos fundamentais ao desenvolvimento dado por ele, na relação entre os objetos pulsionais e a estrutura da linguagem.

Como ressalta Jacques-Alain Miller (2013), num texto intitulado *Jacques Lacan e a voz*, a estrutura da linguagem não comporta o objeto da pulsão, uma vez que ele não se coloca nem do lado do significante nem ao lado do significado, o que conduz Lacan à escrita do objeto com uma letra: *a*. Apesar da escrita do *a*, Miller interroga de que forma se sustentaria a relação entre o objeto, que não é um significante, e o sujeito do significante? Trata-se de uma questão fundamental, à qual Lacan respondeu com o olhar e a voz. Objetos pulsionais que escapam à dimensão da demanda e que vão situar o sujeito em relação ao desejo.

É no chamado estágio oral da pulsão que entra em jogo uma relação da demanda ao Outro com o desejo velado da mãe (LACAN, 1962-1963 [2005]). É um desejo velado na medida em que aquilo que se articula nela, em termos de desejo, só se engendrará enquanto tal para a criança na própria constituição da demanda como demanda ao Outro. O seio materno apresenta-se, então, como estruturante da relação com o desejo, pois, interposto que está entre o *infans* e a mãe, exerce a sua função de corte. Ele é estruturante dessa relação por introduzir o corte como algo “interno à unidade individual primordial” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 255), a partir do que o seio funciona como situado entre a criança e a mãe. Estabelece-se, assim, uma relação da criança com o seio enquanto alguma coisa que participa de seu mundo interno e não do corpo materno, o que permite a Lacan dizer que “a mama é como que aplicada, implantada na mãe” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 256).

Nesse estágio pulsional, o que se produz é o corte que faz com que o *a* se instaure como um objeto separado da própria criança. Já no estágio anal, o objeto da pulsão é recusado ou ofertado como resto na demanda do Outro.

O resto apresenta-se como o que permanece, o que sobra da operação pela qual se efetiva a divisão do campo do Outro pela presença do sujeito; a função do resto é irreduzível, uma vez que “sobrevive à prova do encontro com o significante puro” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 243). Em seguida, no estágio fálico introduz-se o sinal da negatividade, $-\phi$, que

inscreve a castração. Em todos os estágios, portanto, dá-se a inscrição do objeto *a* como o que é separado do sujeito.

O objeto *a* é introduzido por Lacan em meio a essa dialética do sujeito e do Outro, para dar conta de uma questão estrutural, ou seja, se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, a relação do sujeito com o Outro não se faz pelo viés de um espaço em que o objeto se apresenta como localizado do lado de fora, mas como uma parte amputada do próprio sujeito. Essa parte é o preço a ser pago pelo fato de que o sujeito só tem acesso ao seu corpo, só está implicado nele, na medida em que fala. Seu acesso a esse corpo só se efetiva pela entrada do significante.

Há, portanto, para o sujeito, em relação ao seu corpo, algo que se mantém à parte, como que separado, e que ele tem de sacrificar, não sem violência, em virtude de sua constituição enquanto falante. Lacan fornece a imagem desse pedaço, que permanece inerte e amputado do sujeito, tomando a peça de William Shakespeare, intitulada *O mercador de Veneza*, da qual colhe o termo “libra de carne”.

É no limite do que se organiza para o sujeito nos termos da demanda, ou seja, o objeto, na medida em que ele guarda a sua função de causa, de objeto faltante, que a imbricação entre a pulsão escópica e a invocante articula o desejo. Por essa imbricação pulsional fundamental, organiza-se todo o movimento do sujeito e do seu corpo.

No seminário *A angústia*, na aula em que fala sobre *As pálpebras de Buda*, Lacan (1962-1963 [2005]) vai afirmar que o olho é um espelho diferente daquele que apresentou no estádio do espelho. Nesse momento em que aborda o olho, ele fala do “espelho como campo do Outro em que deve aparecer, pela primeira vez, se não o *a*, pelo menos seu lugar” (LACAN, 1962-1963 [2005], p. 251). Trata-se do espelho, na medida em que o olho, estando aí implicado como um espelho, funda e ordena o espaço.

Essa distinção, Lacan (1964 [2008]) a retomará no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, a partir do livro de Maurice Merleau-Ponty, intitulado *O visível e o invisível*, de onde ele volta à questão da relação especular em oposição ao que denomina “o empuxo daquele que vê – algo de anterior ao seu olho” (LACAN, 1964 [2008], p. 75). É uma distinção que lhe permite dar certa continuidade ao que havia enunciado no seminário anterior e que introduz a diferença entre a relação especular, onde a questão do sujeito frente ao espelho é a de “*vendo-se ver-se*”, e um olhar preexistente. É o que preexiste ao que o sujeito pode ver, pela relação imaginária, ao visto. Assim, antes daquilo que é visto, há um dado-a-ver, de onde Lacan destaca a função da mancha, na medida em que ela pode ser

comprida, que não pode ser definida a partir da perspectiva do quadro, atravessa parte da base da pintura.

Lacan inicia sua abordagem desse quadro colocando em questão a função das imagens, na medida em que ela ordena a visão. O que se apresenta no campo visual funciona como um esquema onde duas unidades no espaço se correspondem ponto a ponto¹¹.

Nesse momento, destaca-se em seu pensamento o que denomina “ponto geometral”, um ponto que, participando do plano geometral ou plano da terra, permite o engendramento de uma dimensão parcial do campo do olhar que se distingue da visão. Seu interesse pela perspectiva geometral está no fato de que ela viabiliza, enquanto construção simbólica, a apreensão do espaço: “O de que se trata na perspectiva geometral é apenas demarcação do espaço, e não da visão” (LACAN, 1964 [2008], p. 89). O campo visual em que se desenrolam as identificações narcísicas difere da apreensão em questão na dimensão do olhar.

Na perspectiva geometral a noção de profundidade se constrói quando se estabelece o ponto geometral de acordo com linha do horizonte, a partir da posição do olho, ou seja, o ponto de vista assumido pelo sujeito forma a imagem em perspectiva, produto de uma construção simbólica. A definição de um ponto geométrico pelo fotógrafo permite, por exemplo, que se faça de alguém mais alto ou mais baixo. É o caso da fotografia da sequência final do filme *O senhor das moscas* [*Lord of the flies*], de Harry Hook (1963). Após diversos incidentes numa ilha, quando um grupo de cadetes, sobreviventes da queda de um avião, persegue um deles, o jovem, chegando à praia, tropeça e cai. Ao levantar o rosto, a primeira coisa que vê são os pés de um adulto, vai então movendo o olhar para cima e a imagem que se constrói é a de um oficial da marinha. Em meio ao caos que se estabeleceu entre os jovens, a fotografia de um adulto grandioso e ereto, oficial, surge enquanto referência fálica, restauradora da lei.

Estabelecido este esquema do ponto geometral no qual se funda a perspectiva e o espaço, a anamorfose se constrói quando se emprega uma inversão da perspectiva, a partir da qual uma imagem é ligada a uma superfície, mas, num outro ponto geometral, diferente daquele que se estabelece quando se vê o quadro de frente. O que se obtém como resultado é uma imagem anamórfica.

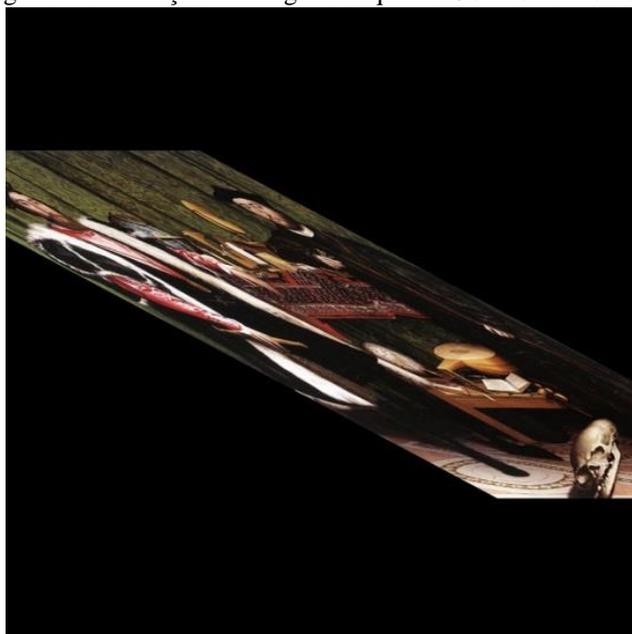
Lacan não faz uso do quadro de Holbein e da anamorfose sem recorrer à ótica dos séculos XVI-XVII, período em que esse efeito de perspectiva foi bastante explorado. Na anamorfose, é preciso que o espectador assuma um determinado ponto do vista em relação ao

¹¹ Em ótica, essa correspondência que vai de um ponto a outro é traçada pela luz, ao modo dos primeiros experimentos com a câmara escura.

quadro para que seja criada uma ilusão de ótica, comparecendo o efeito de profundidade que, de outra maneira, permanece oculto. Mas por que, em meados do século XX, ele recorre ao estudo da ótica, fundamentalmente no século do talento, se não para apontar o momento em que se constrói a subversão do sujeito?

O emprego da anamorfose nessa pintura revela-se através de um ponto no qual o espectador deve situar-se, a fim de que a figura estranha, localizada entre os personagens do quadro e abaixo das peças que representam as sete artes liberais, ceda lugar à imagem de um crânio.

Figura 7 - Inclinação na imagem do quadro *Os embaixadores*¹².



O quadro foi pintado em 1533, período em que se engendra um descentramento do sujeito em função do campo do olhar. Por isso, Lacan precisa esse momento como aquele em que “o sujeito se esboça e em que se procura a ótica geometral” (LACAN, 1964 [2008], p, 91). Tal colocação permite refletir sobre o sujeito da ciência moderna e o seu surgimento em meio ao descentramento promovido pela função do olhar, a partir do que a função da visão vem evidenciar a esquizo do olho e do olhar.

A dimensão geometral da visão, ao mesmo tempo em que cativa o sujeito, mantém em jogo o enigma do desejo. É na medida em que a imagem torna-se para o sujeito aquilo que o convoca enquanto olhar, aquilo que faz do sujeito olhar, que um quadro não passa de uma “armadilha de olhar”. Como diz Lacan, “o pintor [...] oferece algo que em toda uma parte,

¹² Disponível em: <http://dorivalcardeal.wordpress.com/2011/08/page/2/>. Acesso em: 10/05/2013

pelo menos, da pintura, poderia resumir-se assim – *Queres olhar? Pois bem, veja então isso! Ele oferece algo como pastagem para o olho*” (LACAN, 1964 [2008], p. 102).

Holbein oferece esse objeto estranho que captura o olhar, que prende o sujeito na armadilha da dimensão geometral da visão. É na inversão da perspectiva geometral acarretada pelo emprego da anamorfose que, ao modificar-se a posição em que o espectador olha o quadro, surge o crânio, o objeto desvelado, que nadifica o sujeito pelo viés da castração. Negativização do objeto fálico, $-\phi$, que o interroga em relação ao enigma do desejo.

No campo geometral – aquele em que se veem os embaixadores e todos os objetos – é enquanto sujeito da representação que se está ali posicionado. Já na inversão anamórfica, o sujeito é quadro que cai sob o olhar. É o olhar que parte do quadro em direção ao sujeito e que o focaliza, “Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...] sou *foto-grafado*” (LACAN, 1964 [2008], p. 107).

3.4 A *foto-grafia* cinematográfica de *Caché* e a pulsão invocante

No filme *Caché*, ao colocar em questão as formas da mídia nos tempos modernos, o diretor austríaco Michael Haneke adota uma abordagem que serve de testemunho acerca da função do olhar, sob a estética cinematográfica. A película tem início com a fotografia abaixo:

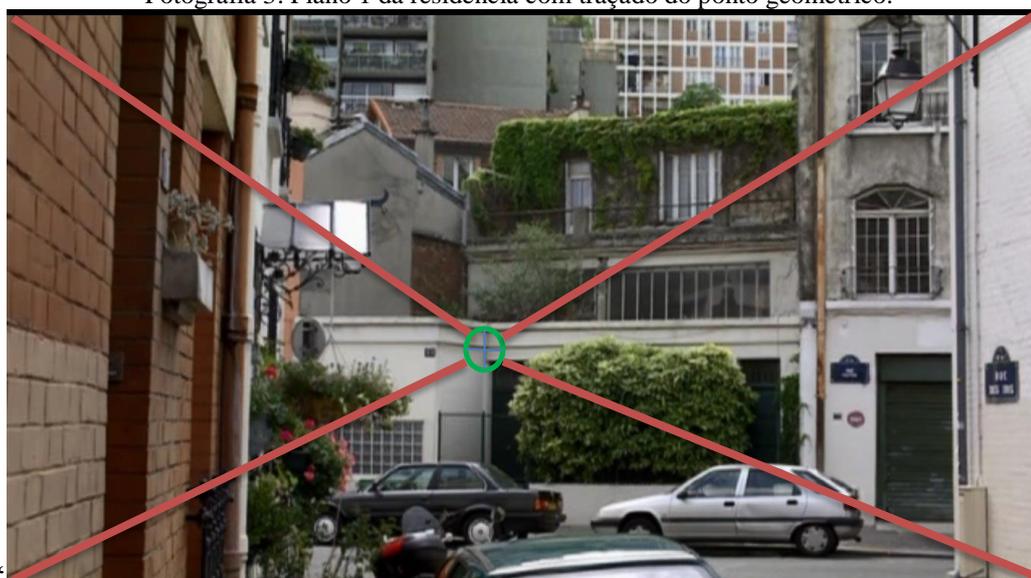
Fotografia 2: Plano 1 da residência (In: HANEKE, 2005).



Durante os primeiros minutos do filme, essa imagem é mostrada com a câmera imóvel. Pelo enquadre, pode-se observar a movimentação do cotidiano das ruas. Aos poucos, através do diálogo do casal Anne e Georges Laurent e do avanço e retrocesso do filme, é possível perceber que se trata de um filme dentro do filme. Todo o desenrolar da narrativa vai transcorrer em torno de uma gravação da casa da família e das lembranças da infância de Georges.

Na Fotografia 2, é possível traçar o seu ponto geométrico, ou ponto de vista, a partir da câmera que filma a casa, onde a altura da porta, com a parede ao seu lado, confere a dimensão da perspectiva.

Fotografia 3: Plano 1 da residência com traçado do ponto geométrico.



Fonte: HANEKE, 2005.

O filme desenrola-se entre lembranças, sonhos e fitas de vídeo recebidas pelo casal. Abaixo, alguns desses momentos, a partir do seguinte roteiro:

Primeira fita de vídeo: É assistida pelo casal e entregue numa sacola de supermercado. Na sequência, Georges vai até o outro lado da rua, tentando encontrar o local de onde partiu o foco da câmera.

Segunda fita: Chega embrulhada numa folha de papel com um desenho que parece ter sido feito por uma criança: um rosto com uma mancha de tinta vermelha saindo da boca. Na sequência, alguém avança e retrocede a imagem que mostra apenas a casa ao fundo, com o mesmo enquadre da anterior, e a movimentação na rua durante a noite.

Primeira lembrança: um menino olha em direção ao espectador com a boca ensanguentada. Na sequência, aparece um cartão postal com o mesmo tipo de desenho infantil, agora de corpo inteiro, mas mantendo a imagem da cabeça onde aparece uma mancha vermelha na altura da boca.

Segunda lembrança: o mesmo menino agora tosse no canto de uma parede; alguém se aproxima – câmera subjetiva – ele se volta na direção do espectador com a boca ensanguentada.

Terceira fita: embrulhada no mesmo tipo de desenho infantil; nessa oportunidade, o desenho é de uma galinha com uma mancha vermelha no pescoço. A fita tem como conteúdo um carro em movimento até chegar à fazenda em que Georges passou sua infância.

Primeiro sonho: um machado corta o pescoço de uma galinha. O sangue jorra no rosto do menino das lembranças de Georges. Outra criança olha. O cenário é o da fazenda. Enquanto a galinha se debate no chão, o menino parte em direção a outra criança, que olha a cena, ergue o machado para atingi-la e, quando desfere o golpe, Georges acorda.

Quarta fita: trajeto de um carro. O motorista estaciona, desce, entra num prédio e caminha até o apartamento 47 – câmera subjetiva.

Quinta fita: conversa entre Georges e o menino de suas lembranças da infância, que se chama Majid, no apartamento de Majid.

Segundo sonho: Na fazenda, não sem forte resistência, Majid é levado para um orfanato após a morte dos pais, empregados da família de Georges na fazenda.

A narrativa do filme entremeia fitas de vídeo e os pensamentos de Georges. A imagem da casa provoca certo mal-estar no casal. Estão sendo observados, olhados.

Quem assiste ao filme, apresentado à fotografia da casa, é levado por diversas vezes a confundir entre um enquadramento de câmera que, seguindo a narrativa mostra uma sequência de fotografias da frente da casa, ao mesmo tempo em que entremeia cenas filmadas por não se sabe quem. Supõe-se que sejam por Majid. Porém, é a chegada dos desenhos, com a mancha de sangue, que desencadeia as lembranças e os sonhos de Georges.

A mancha vermelha, presente nos desenhos que envolvem as fitas, não pode ser tomada como isolada das imagens da casa. A proposta que apresento é a de que os desenhos que envolvem as fitas, compondo uma imagem única, são como que integrados. Conforme na Fotografia 3, há no campo escópico uma relação direta com a perspectiva, tal como Lacan apontou a partir do ponto geométrico, mas não é aí que esse campo se revela em sua relação fundamental com a luz. Essa relação deriva do “ponto luminoso – ponto de irradiação, jorro,

fogo, fonte borboteante de reflexos. A luz se propaga sem dúvida em linha reta, mas ela refrata, se difunde, inunda, preenche” (LACAN, 1964 [2008], p 96).

Fotografia 4: Plano 2, Desenho infantil que envolve a segunda fita de vídeo



Fonte: HANEKE, 2005

O ponto luminoso é o ponto do olhar, correlato do quadro. Em sua relação com o sujeito, o ponto luminoso apresenta-se como algo diferente do espaço ótico geométral, onde se desenrola a relação entre o sujeito e o objeto, de onde emerge uma imagem no campo escópico que se vem a interpor entre ambos. Entre o sujeito e o olhar, ou do ponto do olhar, o que se coloca é algo apresentado por sua função inversa, ou seja, é o que se interpõe por sua opacidade: a tela.

O ponto do olhar, portanto, decorre de algo que se produz pela incidência da luz e pela opacidade. Ao se interpor entre o sujeito e o olhar, a tela elide o objeto do campo visual, a partir do que intervém a imagem narcísica, desaparecendo o écran onde a luz pode brilhar.

No filme de Haneke, o vídeo e o desenho infantil permitem explorar essa relação entre o sujeito, o objeto e o ponto do olhar. A imagem da casa provoca certo mal-estar na família, uma vez que o enquadre da cena circunscreve o ponto geométral (Fotografia 3), pelo qual o objeto permanece *Caché*, oculto. Porém, uma vez que se vem acrescentar ao vídeo o desenho infantil, a imagem que delimita o espaço geométral é eclipsada pela função do écran, presentificando o olhar. Georges se angustia e na tela fantasmática se constroem as suas lembranças da infância.

Lacan assinala que o nível escópico é o nível do desejo do Outro, onde também situa a pulsão invocante, à qual vai qualificar como “a mais próxima da experiência do inconsciente.” (LACAN, 1964 [2008], p. 105).

O que o olhar vem iluminar, quando a criança invoca o Outro diante do espelho, é um movimento pelo qual o olhar *se faz voz* na instauração do circuito pulsional e onde a função da imagem se inscreve para o sujeito, por intermédio da imagem no espelho, como a matriz simbólica a partir da qual se funda espaço. Por meio da melodia carregada pela voz materna, escreve-se uma dessemelhança primordial inerente a cada sujeito, mediante uma operação a na qual o sujeito é representado de um significante a outro. A dimensão da voz coloca em jogo o movimento pelo qual um significante (S_1) intervém numa bateria significativa (S_2) que integra “a rede do que se chama um saber. [...] E o seu suposto *upokeimenon*¹³ é o sujeito, na medida em que representa esse traço específico, a ser distinguido do indivíduo vivo” (LACAN, 1969-1970 [1992], p. 12). Inscrição de um traço específico, unário, de uma marca que diz respeito ao que só poderá ser escrito enquanto significante de uma falta.

A entrada do *infans* no campo da linguagem é da ordem de uma transmissão que se efetiva pelo viés da voz. Uma voz que se, por um lado, é agenciada por uma função da fala, por outro, precisa passar por aquilo que Alain Didier-Weill (1999), em seu livro *Invocações*, nomeia “invocação musical”. Passar pela invocação musical de onde o significante é elevado ao ponto do não sentido, escapando a qualquer código léxico e dando a ouvir a dimensão real da pulsão naquilo que se apresenta como inaudito.

O surgimento do sujeito, uma vez relacionado à transmissão do significante do Nome do Pai, efetivada pelo Outro materno, tem a dimensão de um ato. Um ato que vem melodiar o inaudível de uma sonata escrita com a presença do objeto *a* e em torno da qual se configura certa ordenação desejante, resultante da imbricação das pulsões fundamentais: olhar e voz.

Didier-Weill (1999) propõe que é pelo canto que o bebê recebe a “sonata materna” – termo que toma de empréstimo ao escritor francês Pascal Quignard para designar uma dupla vocação inerente à linguagem, a saber, a audição da continuidade musical das vogais e a descontinuidade significativa das consoantes.

A essa “sonata materna”, é possível acrescentar a melodia que a acompanha. Ainda que sejam termos de significados muito próximos, melodia e sonata se prestam a um emprego conjunto, uma vez que ambas permitem conjugar duas vertentes importantes. Embora aqui

¹³ *Upokeimenon* – Em Aristóteles, diz respeito a uma das maneiras de se dizer o ser e, em grego, o termo é empregado para falar daquilo que está por baixo, que subjaz. Designa, assim, a primeira categoria, a mais básica, do ser e do pensar.

trabalhando com esses dois substantivos femininos, a melodia implica uma estrutura formada por sequência de sons e silêncios que proporcionam um sentido musical. Essa sequência, na qual são alternados o som e o silêncio, compõe um ritmo único decorrente da duração temporal de um ou outro e que inscreve a alternância presença/ausência. É uma presença/ausência que é o efeito de uma ação: pode-se ou não melodiar a voz, introduzindo nela a sua musicalidade. Já a sonata, que se opõe à cantata, implica uma peça musical instrumental feita para soar.

Pois bem, uma vez que aqui se considera que a voz materna transmite o significante do Nome do Pai, trata-se efetivamente de uma ação dessa voz sobre um sujeito que advirá dividido pelo significante. Por um lado, ele será tomado por um eu (*moi*) que lhe oferece consistência e cuja pronúncia – no vazio em que o *infans* é lançado diante do nome que recebe – lhe é agradável aos ouvidos, melodiosa. É preciso que o nome, ao ser pronunciado pela boca do Outro, ofereça ao sujeito a advir um ritmo único, uma melodia capaz de velar o som da voz materna em sua face de objeto *a*. Por outro lado, o sujeito é confrontado com um eu (*je*) que escapa a qualquer significação que o nome possa conferir, escapa a essa sonoridade da voz materna melodiosa, rítmica e tranquilizante, mediante a invocação de uma alteridade que o confronta com o estranhamento próprio da voz.

O advento do sujeito no campo da linguagem é efeito da ação melodiosa da voz do Outro, que introduz a alternância entre o som e o silêncio, instrumentalizando esse som com uma temporalidade única, a fim de que ele possa soar compondo a “sonata materna”.

Nesse ponto, faz-se necessário um recorte da minha clínica, que auxilia no trabalho em torno da questão da voz, permitindo melhor expor as incidências da pulsão invocante na direção da cura em sua articulação com a pulsão escópica. O sujeito busca a análise em função de uma “síndrome do pânico”.

J. é um jovem bastante culto e musical. Por diversas vezes, ao longo das sessões, queixa-se de ser acometido por “crises de pânico” que geralmente se dão em meio à multidão ou em transportes públicos. Em pouco tempo, associa suas crises à mãe e à forma como se sentia envergonhado quando, na infância, ela o conduzia ao colégio e chamava a sua atenção na rua com “uma voz estridente”.

Mais tarde, revela que, “quando o pânico aparece”, precisa encontrar o mais rápido possível um meio de telefonar para a mãe. Esta, já sabedora da sua condição, atende invariavelmente as suas ligações. Ao ouvir a voz da mãe, sente-se imediatamente mais tranquilo. É uma prática de anos na vida desse sujeito, sem que ele ao menos se tenha questionado a qualquer momento sobre a sua condição. Em análise, ouve o que diz e, diante

do silêncio do analista, lança a pergunta: mas por que, por que sempre preciso ouvir a voz da minha mãe para sair desse pânico?

Diria que a face melódica da voz materna lhe permite responder ao enigma ao qual o sujeito é apresentado diante de seu nome. Uma vez nomeado, o *infans* precisa de um passo a mais, para além das repetidas audições de seu nome. É necessário que o nome que recebeu se apresente a ele como um enigma à espera de uma solução que o sujeito demanda ao Outro.

Ao ouvir a voz da mãe ao telefone, J., numa primeira resposta que formula à sua pergunta, diz supor que o momento em que “o pânico desaparece” é aquele em que ouve a mãe pronunciar seu nome. A melodia da voz materna o tranquiliza, porém, certamente, isso não perdura por muito tempo, apenas até deparar-se em meio à multidão e ao anonimato. Uma nova ligação faz-se então necessária.

Ao formular essa resposta em que associa a melodia da voz materna com a pronúncia de seu nome, J. produz um sonho: Na noite que se segue, está acompanhado da mãe num grande teatro. Profundo conhecedor de música, J. diz que ambos estão na audição da sonata de Mozart n.º 11, em A maior, quando, durante o terceiro movimento, a *Alla Turca*, sua mãe se levanta e desaparece. J. olha o teatro lotado, entra em pânico, tenta fugir e não encontra uma saída. Volta-se na direção do palco, pensando em saltar o balcão do teatro, quando vê que a mãe está no palco, ela olha em sua direção, fita-o diretamente. J. é pego no ponto do olhar. Nesse momento do sonho, afirma não mais ouvir a sonata, mas aguarda desesperadamente que a mãe fale com ele. Entretanto, olhando o rosto materno vê que ela está rindo muito, e logo, com uma voz estridente, lança uma gargalhada que invade todo o teatro. J. desespera-se e desperta. A gargalhada da mãe o faz despertar!

Algum tempo depois, ele diz que suas “crises de pânico cessaram” e que não precisa mais ligar para a mãe. A gargalhada da mãe apresenta-se na dimensão da pulsão em sua face real. Invocação pela qual o sujeito da demanda ao Outro da melodia, confrontado com o som da gargalhada materna, é tomado pelo real da voz. Momento em que é arrancado de uma posição demandante, que lhe assegura a existência, para lançar-se na multidão, agora sem saber quem é, mas certo de que essa resposta estará sempre por constituir-se num espaço em que seu corpo pode movimentar-se.

É a partir do ponto geometral que o espaço se constrói para o sujeito enquanto lugar onde o corpo se movimenta. Na clínica, o que se coloca é precisamente a dimensão topológica desse espaço quando entra em vigor a função do objeto como causa de desejo – viés ético e também estético, que promove um reviramento da posição do sujeito quanto ao inconsciente, ao fazer intervir a função do olho em articulação com a voz. Intervenção que se efetiva no

percurso da análise, permeada por uma retificação subjetiva a se produzir no campo fonomenológico da visão, onde os indícios da função do *a* tornam-se rastreáveis no movimento pulsional em que ecoa a voz.

O estádio do espelho oferece a imagem de um tempo em que a criança, num movimento rotatório com a cabeça, volta-se para o adulto próximo que a sustenta invocando o assentimento do Outro, para, em seguida, retornar ao reflexo da imagem. Invocação cuja resposta é a voz. Voz que é sujeito, que fura a dimensão totalitária da imagem, e que faz com que qualquer apreensão estética não se dê como constituinte, mas como constituída pela Outra Cena.

4 DA INQUIETANTE ESTRANHEZA DA ESTÉTICA À ÉTICA DO DESEJO

A estética segue um caminho bastante específico na psicanálise, indo bem além das questões do gosto. Ao abordá-la, Freud não perdeu de vista o posicionamento científico, nem poderia deixá-lo de lado, pois a psicanálise é precisamente a invenção de uma maneira de se interrogar o sujeito da ciência ao incluir o real onde o discurso científico o foraclui.

Em 1917, Freud escreve um pequeno texto, intitulado *Uma dificuldade da psicanálise*, onde fala de três feridas narcísicas impostas à cultura ao longo dos tempos. A primeira, nomeada por ele de *cosmológica*, deu-se precisamente no século XVI, em decorrência do descentramento do olhar sofrido pelo sujeito da ciência. Nesse momento, a ilusão narcísica de um mundo fechado onde a Terra era o centro de tudo sofreu forte abalo com as descobertas de Nicolau Copérnico. A segunda advém no século XIX, com Charles Darwin e suas pesquisas em torno da origem das espécies, quando o homem perdeu a sua hegemonia sobre os animais para deles aproximar-se. Uma ferida dessa espécie mereceu o título de *biológica*.

A terceira ferida ao narcisismo do eu, a *psicológica*, reduz o poder do eu em seu próprio território. O sujeito já não sabe mais o que se passa em seus pensamentos; é tomado por eles. Desconhecendo as origens e as causas dos próprios pensamentos, o eu não possui armas adequadas para expulsá-los da própria casa. A consciência é posta de lado, em função de um saber que não se sabe e “o Eu não é senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917 [2010], pp. 250-251).

O sujeito dos alvares do século XX já não pode mais alojar-se em nenhum ser que a imagem especular lhe permita conformar. Está fora de seu ser. O sujeito da psicanálise faz, assim, a sua aparição numa extimidade quanto ao conhecimento de si e do próprio corpo. É interrogado quanto ao seu desejo, com o método inventado por Freud, o qual intervém sobre esse sujeito já abalado por importantes afrontas ao seu narcisismo e às representações de si, cujas modificações a arte não deixou de retratar e testemunhar ao longo dos tempos.

Freud sempre se interessou pela arte, por aquilo que o artista pode apontar em suas obras acerca da fantasia inconsciente, na medida em que nelas vislumbrava algo da ordem de uma intencionalidade do artista que poderia ser transmitida aos admiradores. Sua posição sempre foi contrária a qualquer interpretação da arte; antes, apontava para a tarefa que implicava tomar a obra como o testemunho de uma aproximação do real da castração, ofertado pelos artistas. Testemunho que se transmite na obra, pelo que nela se mostra por um

saber-fazer com o real, em que se revela o compromisso ético de desvelamento da falta que move o sujeito, despertando-lhe o desejo.

Este capítulo discute a posição de Freud em relação à estética, fundamentalmente com base nos textos *O Moisés de Michellangelo* e *O inquietante*. De suas preferências artísticas, ressaltam-se o gosto pela arte literária e o grande valor que a ela conferiu. Quanto ao cinema, ao que tudo indica, não nutria grande interesse. Respondeu negativamente às propostas dos produtores que ansiavam por sua autorização para a realização de um filme que incluísse temas psicanalíticos.

Em 1925, recusou uma oferta no valor de cem mil dólares do produtor hollywoodiano Samuel Goldwyn para colaborar com as filmagens de uma película de amor baseada na história Antônio e Cleópatra. Outras propostas vieram e, em suas correspondências com Karl Abraham, ficou registrada aquela que foi efetuada pelo produtor alemão Hans Neumann e que culminou com o filme *Segredos de uma alma* [*Geheimnisse einer Seele*] (PABST, 1926).

No dia 5 de junho de 1925, Neumann dirigiu-se a Abraham, manifestando o seu “desejo de fazer um filme científico-popular das doutrinas psicanalíticas de Freud”¹⁴ (FREUD & ABRAHAM, 1925 [2002]) e obter a sua autorização oficial. No dia 7 do mesmo mês, Abraham escreve ao seu “Querido Professor”, buscando-lhe autorização para que ele e Hans Sachs supervisionassem e assessorassem a construção do filme. Ao tentar melhor inteirar Freud do projeto, ele explica todo o planejamento do filme. A primeira parte serviria para introduzir, de forma exemplar e ilustrativa, o recalque, o inconsciente, o sonho, as parapraxias, a angústia, etc. Na abordagem do recalque e da resistência, o diretor realizaria seqüências que retratassem a metáfora empregada por Freud em 1910, na segunda de suas *Cinco lições de psicanálise* na Clark Universit, a fim de ilustrar os dois processos. Nessa oportunidade, Freud dirigiu-se ao público, tentando tornar compreensível o processo de recalque e a sua relação com a resistência. Para tanto, fez a seguinte comparação:

Imaginem que nesta sala e neste auditório [...] se acha, no entanto, um indivíduo comportando-se de modo inconveniente, perturbando-nos com risotas, conversas e batidas de pé, desviando-me a atenção de minha incumbência. Declaro não poder continuar assim a exposição; diante disso alguns homens vigorosos dentre os presentes se levantam, e após ligeira luta põem o indivíduo fora da porta. Ele está agora ‘recalcado’ e posso continuar minha exposição. [...] se o elemento perturbador tentar penetrar novamente na sala, os cavalheiros que me satisfizeram a vontade levam as respectivas cadeiras para perto da porta e, consumado recalque, se postam como ‘resistências’. Se traduzirmos agora os dois lugares, sala e vestíbulo, para a psique, como ‘consciente’ e ‘inconsciente’, os senhores terão uma imagem mais ou menos perfeita do processo de recalque (FREUD, 1910 [1990], p. 26).

¹⁴ “wishes to make a popular-scientific film on the doctrines of Freud’s psychoanalysis”

Finalmente, a última parte do projeto incluía a confecção de um panfleto popular sobre a psicanálise, de fácil compreensão, utilizando exemplos do cotidiano, em torno dos quais se desenvolveria a teoria. Esses panfletos, segundo Neumann, poderiam ser vendidos por dois ou três marcos, publicados por grande editora, o que proporcionaria maior circulação, ou, como propõe Abraham, pelo *Verlag*, acarretando importante incremento financeiro para o jornal. Abraham argumenta, com clareza:

Eu dificilmente necessito mencionar que esse tipo de coisa ‘*não* é do meu feitio’; nem que esse tipo de projeto é típico de nosso tempo e que *é certo* que será realizado. *Se não por nós*, por pessoas que não sabem nada. Nós temos muitos analistas ‘silvestres’ em Berlim (FREUD; ABRAHAM, 1925 [2002] , carta 482A)¹⁵

No dia 9 de junho de 1925, dois dias depois, Freud responde ao seu “Querido amigo”, contestando-lhe os argumentos. Ele não se sente confortável com a ideia de um filme desse tipo, e sua principal objeção não é ao cinema, mas ao fato de que ele não acreditava “que uma representação plástica satisfatória das nossas abstrações seja possível”¹⁶ (FREUD; ABRAHAM, 1925 [2002] carta 483F). Não acreditava que o cinema fosse capaz de representar de maneira digna os processos inconscientes e a psicanálise através de imagens. Tal oposição, certamente, relacionava-se à preocupação sobre o que ocorreria com a psicanálise caso fossem representados plasticamente seus conceitos fundamentais, como era a intenção do projeto do filme *Segredos de uma alma*. Incomodava-lhe o fato de que ele não acreditava que o cinema pudesse oferecer uma representação gráfica que prescindisse da palavra. Certamente por isso considerou a sequência proposta pelo diretor Georg Wilhelm Pabst, em torno de sua fala na Clark University, “um absurdo em vez de um impacto instrutivo”¹⁷ (FREUD; ABRAHAM, 1925 [2002]).

Em relação ao argumento de que deveriam levar o projeto adiante senão outros o fariam, Freud entende que não é disso que se trata, mas do fato de que o interesse de Neumann é a autorização dele. No mais, outros analistas “silvestres” poderiam participar de tal projeto, mas este não teria a sua autorização. Ele não queria fazer parte do empreendimento, nem que seu nome estivesse vinculado a ele, mas sabia que não poderia impedir que outros o fizessem. Com isso, apresenta uma solução a Abraham:

¹⁵ I need hardly mention that this kind of thing is really *not* up my street; nor that this type of project is typical of our times and that it is *sure* to be carried out, if not *with us* then with people who know nothing about it. We have so many “wild” analysts in Berlin.

¹⁶ that satisfactory plastic representation of four abstractions is at all possible.

¹⁷ an absurd rather than an instructive impact.

Diga a eles que eu não acredito na possibilidade de que qualquer coisa boa possa ser produzida, portanto, por enquanto não posso dar minha autorização. Mas, se um exame do *script* lhe satisfizer, e a mim também, cessa a oposição, estarei disposto a dar-lhe mais tarde. Eu não nego que prefiro que o meu nome não entre nisso tudo. (FREUD; ABRAHAM, carta 483F, 1925 [2002]).¹⁸

O projeto, ainda que não contasse com a aprovação de Freud, foi levado a cabo por Karl Abraham e Hans Sachs. As filmagens tiveram início em setembro do mesmo ano, e o filme *Segredos de uma alma* estrearia em 1926. Numa carta de 14 de agosto de 1925 endereçada a Ferenczi, Freud deixa clara a posição de não permitir que seu nome estivesse vinculado ao filme:

Coisas estúpidas acontecem nos assuntos de cinema. Certamente, a companhia que enganou Sachs e Abraham pode não se privar de expor para o mundo o meu "consentimento". Já repreendi duramente Sachs, hoje foi publicada a minha desaprovação no *Neue Freie Presse*. Entretanto, acontece que Bernfeld e Storfer estão envolvidos em outro empreendimento similar. Não posso impedi-los [...] não quero que me arrastem a ficar vinculado com nenhum filme (FREUD; FERENCZI, 1925).¹⁹

A preocupação de Freud em relação à transposição de conceitos psicanalíticos para as telas era legítima e não dizia respeito apenas a certos fatos estéticos, mas implicava questões inerentes ao futuro da psicanálise. Se a estética cinematográfica era ou não de seu agrado, isso ele não permitiu saberem, não escreveu nada acerca do assunto e é provável que não se tratasse propriamente de um fenômeno inerente ao cinema. Mediante suas correspondências, sabe-se apenas que se recusou a autorizar a produção de um filme que envolvia a psicanálise.

A estética cinematográfica constitui-se a partir de uma linguagem própria a esse campo das artes, a qual é da ordem da mostraçã, por envolver planos e sequências. No entrelaçamento de ambos, a montagem confere ao filme uma narrativa tecida para além daquilo que a interpretação do texto introduz, para além daquilo que os atores podem dizer e representar por meio dos personagens. Assim, se Freud pensava que não se poderia construir um filme capaz de demonstrar os conceitos fundamentais da psicanálise, ele tinha toda a razão. Porém, o que lhe escapou, talvez por fixar-se num tempo em que o cinema se edificava

¹⁸ Tell them that I do not believe in the possibility that anything good can be produced and therefore for the time being cannot give my authorization. But if examination of the *script* should satisfy you, and me also, of the opposite, I shall be willing to give it afterwards. I do not deny that I should prefer my name not to come into it at all.

¹⁹ Stupid things happen in film affairs. The company that has beguiled Sachs and Abraham could, of course, not restrain itself from proclaiming my "consent" to the world. I remonstrated strongly to Sachs, today the *Neue Freie Presse* published a denial. Meanwhile it turns out that Bernfeld and Storfer are involved in a similar undertaking. I won't hold them back [...] I won't have myself trimmed that way and do not wish to be brought into personal contact with any film.

em conjunto com o seu invento, é que a narrativa cinematográfica implica a mostraçãõ de algo que se constrói como verdade. Por um lado, ao modo como o próprio Freud ensinou acerca dos escritores, articula a fantasia do diretor, dos atores, montadores, roteiristas etc, por outro, movimentava a fantasia daquele que assiste ao filme. Tal fato permite que os psicanalistas abordemos um filme sem interpretá-lo, pois o que se apresenta nas fotografias é o que pode ser lido naquilo que é dado a ver.

Em 1914, no artigo *O Moisés de Michelangelo*, logo de início, Freud oferece algumas observações acerca de sua relação com as artes e de seu pensamento estético. Após declarar-se um leigo no assunto, destaca as suas preferências pela literatura e pela escultura:

As obras de arte exercem um forte efeito sobre mim, em especial as obras literárias e as esculturas, mais raramente as pinturas. Isto fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de **compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito** (FREUD, 1914 [2012], p. 253, grifo nosso).

Nesse texto, ele está às voltas com a estátua de Moisés criada por Michelangelo, bem como com o fato de que nunca uma estátua lhe havia causado uma impressão tão forte. O artista a edificou apenas como uma parte do túmulo que deveria ter erguido para o Papa Júlio II, na Igreja de San Pietro in Vicoli, e Freud a visitou várias vezes. Nessas oportunidades, caminhava solitariamente até a praça em que se localiza a Igreja e admirava a obra, tentando, como afirma, “suportar o irado desprezo do olhar do herói” (FREUD, 1914 [2012], p. 253). Há, na estátua, evidentemente, algo que inquieta Freud e que faz com que ele se dirija várias vezes ao local em que está instalada, interrogando-se sobre o efeito que ela lhe provoca e buscando explicá-lo. Seu interesse pela arte está relacionado à possibilidade de reflexão sobre o efeito que a obra lhe causa e, conseqüentemente, a um saber que se produz como verdade inconsciente. Entretanto, quando não consegue refletir sobre esse efeito, como no caso da música, diz ele: “quase não consigo ter prazer. **Uma inclinação racionalista ou talvez analítica se opõe, em mim, a que eu seja comovido por algo e não saiba por que o sou e o que me comove**” (FREUD, 1914 [2012], p. 253, grifo nosso)

Freud traz um ponto que poderia parecer um paradoxo: como explicar o arrebatamento das pessoas diante de grandes obras de arte que são refratárias a qualquer compreensão? Obras que são contempladas e que capturam aquele que delas se aproxima sem que se possa dizer qualquer coisa sobre o que representam, sustentando, com isso, um ponto enigmático. E ainda que os estudiosos ou profundos conhecedores das artes possam encontrar diferentes

modos de dizer alguma coisa sobre essa inquietação, não há consenso possível entre eles nem mesmo nada que possam afirmar sobre o enigmático que seja capaz de solucionar o problema.

Diante de um enigma dessa natureza, Freud afirma que a sua inclinação analítica não lhe permite ser comovido por alguma coisa sem saber o porquê; daí a experiência plástica lhe resultar mais agradável que a sonora. Disso deriva a sua pouca simpatia pela música, pois no som não há contemplação, senão audição do inaudito. Ao contrário das artes plástica e literária, nas quais as representações conjugam-se de forma mais intensa à plasticidade fantasmática, velando com maior intensidade a morte e a castração, na música o inaudito de uma melodia se faz ouvir com maior incidência, expondo o objeto em sua face real.

A experiência estética freudiana, portanto, deriva da contemplação, de uma observação atenta sobre o que se apresenta como enigma na obra. O ponto fundamental em relação à forma como Freud vai pensar a experiência estética está no fato de que ele não considera, ao contrário de outros pensadores, que o enigmático em uma obra esteja relacionado à vontade do artista em criá-lo. Tanto nesse texto de 1914 quando naquele que escreverá em 1919 sobre o tema do *Unheimliche*, ele deixa claro que isso nada tem a ver com os métodos ou com os anseios do artista; por outro lado, entende que o que se mantém como enigma depende do que nomeia com uma intenção capaz de adquirir representação estética, a ser expressa pelo artista e, subsequentemente, apreendida por aquele que vê a obra. Uma intencionalidade impossível de se expressar pela palavra e que só se transmite pelo viés de sua obra. Por isso Freud tem clareza de que não se trata de uma apreensão intelectual, mas de algo que produz no espectador “a disposição afetiva, a constelação psíquica que gerou no artista o impulso para a criação” (FREUD, 1914 [2012], p. 375). Ou seja, o que está em questão é uma atitude estética que se entrelaça com uma posição ética frente ao seu desejo e, conseqüentemente, às questões de seu tempo e cultura.

Se o mencionado enigma era algo a que Freud dava crédito no que diz respeito ao valor artístico de uma obra, é na medida em que ele articula o desejo. Viés pelo qual a pulsão vem efetivar a sua montagem. Lacan (1964 [2008]) fala que é uma montagem ao modo de uma colagem surrealista.

Na plasticidade da imagem há uma maior aproximação entre ver e saber. A *Forschertrieb*, a pulsão de saber, é uma derivação da *Schautrieb*, a pulsão de ver, a partir da qual se organiza o espaço onde é possível movimentar-se na especularidade da relação com o outro. Ao mesmo tempo, é também o espaço em que a função do olhar faz emergir o objeto com toda a violência que o desvelamento da morte e da castração pode engendrar. Espaço real no qual o sujeito é instado a movimentar-se, já não pela especularidade, mas pela extimidade

quanto ao próprio corpo. No campo do olhar, opera, ao mesmo tempo, o chamamento, o convite à imagem, onde se desdobram as semblanças, velando o espaço real e a dimensão do olhar em que surge o objeto, para além do espelho, fazendo cair o véu que encobre esse espaço e conferindo ao sujeito a possibilidade de nele movimentar-se.

4.1 O tempo lógico: o que se vê; o que se sabe?

Fora do jogo de espelhos, do campo da representação, revela-se a presença do objeto que insta o sujeito a movimentar-se além do espelho, num espaço que se constitui por sua relação com o tempo. A psicanálise opera sobre um sujeito convocado a falar, a pôr em movimento a cadeia significante que anima o pensamento inconsciente, fundando, assim, um tempo necessário à experiência.

No texto *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada: um novo sofisma*, Lacan (1945 [1998]) propõe que a solução do enigma apresentado aos três prisioneiros²⁰ só pode ser atingida na experiência. Isso porque ele estabelece uma relação entre o tempo e o saber tomado a partir das moções suspensas.

O termo moção implica a apresentação de um assunto para discussão em assembleia, bem como a colocação em movimento, cuja relação se dá no espaço e no tempo. As moções suspensas apresentam-se ao longo dos três tempos, com hipóteses formuladas no caminho da solução do problema e, portanto, subordinadas àquilo que o sujeito não vê. A suspensão de que se trata é, literalmente, a do assunto posto em pauta para discussão. Essa espécie de parada, na metáfora dos três prisioneiros, está relacionada à cor do disco de cada um deles e a todo o movimento lógico que implica na suspensão do movimento de saída. Ao chegar ao final da solução do problema, é possível verificar, no desenrolar da metáfora, a passagem de um espaço especular à dimensão real do espaço como constituinte do tempo da experiência.

Uma vez que as moções não se articulam pela via em que se estabelece uma escolha baseada somente na visão, elas decorrem de um “movimento de verificação instituído por um processo lógico em que o sujeito transformou as três combinações possíveis em três *tempos*

²⁰ O diretor de um presídio apresenta um problema de lógica a três prisioneiros no intuito de libertar um deles. Para tanto, deverão passar por uma prova: existem cinco discos diferenciados pela cor – três brancos e dois pretos – e que serão escolhidos pelo diretor e afixados nas costas de cada um dos prisioneiros, fora do alcance direto ou indireto da visão. Cada um poderá examinar a cor do disco do companheiro, sem que possam trocar informações, de forma que o primeiro a deduzir sua própria cor deverá transpor uma porta e comunicá-la, fundamentando a sua conclusão num raciocínio lógico. Assim, ganhará a liberdade.

de possibilidade” (LACAN, 1945 [1998], p. 203). Por essa razão, elas não se confundem com um dado da experiência, externo a todo o processo lógico, mas engendram o desenrolar subjetivo de uma instância do tempo.

A proposta de Lacan comporta uma modulação temporal que se constitui enquanto tal pelo movimento ocasionado pelas moções suspensas – o movimento do sofisma. Neste trabalho, optei pelo desdobramento dos três tempos lógicos – o instante de ver, o tempo para compreender e o momento de concluir – em função do movimento do sofisma, como a descrição a seguir:

1º Tempo: O instante de ver

1. É no instante de ver que se pode constituir um intervalo temporal necessário para que o dado da proposição condicional – “diante de dois pretos” – seja transformado na oração principal que conduz à conclusão de que “só se pode ser branco”.
2. Assim, os dois tempos da oração passam a equivaler-se logicamente, a partir do que “dois pretos: um branco”. O instante de ver é, portanto, uma modulação do tempo que se constitui no momento em que o problema, tendo sido apresentado, implica a visão dos discos do semelhante. Coloca-se em jogo um saber, que não pode ser reduzido ao dado da experiência externa, bem como também não participa da passagem pela experiência; contudo, introduz o que, no *Segundo Tempo*, se vai apresentar como hipótese em função do olhar. Entra em questão aquilo que o sujeito não vê, o que ele ignora, e que se apresenta como o verdadeiro enigma do problema.
3. Há uma combinação lógica, onde o próprio sujeito é, dentre os três, o único capaz de se tomar como preto, formulando a hipótese que se apresentará em seguida:

2º Tempo: Tempo para compreender

1. Primeira hipótese: *Se eu fosse preto, os dois brancos que estou vendo não hesitariam em se reconhecerem como brancos*. O sujeito faz a hipótese de ser preto em função dos dois brancos que ele vê, mas a que ele visa está para além dos dados apresentados pela visão dos discos brancos. Nessa dialética do eu e do outro, o outro se edifica por sua função de reciprocidade.

2. Nesse momento do movimento do sofisma, impõe-se um tempo para compreender, o qual pode ser definido em relação à aquisição de sentido e ao encontro com o seu limite, ou seja, pelo seu término.
3. O fim já está dado quando o sujeito constrói a primeira hipótese. A partir dela, para cada um dos dois brancos, pode ser formulada a questão acerca da cor do seu próprio disco, sob a condição de que eles vejam um branco e um preto. Cada um dos portadores de um disco branco, ao entrar em jogo o que ele não sabe, ou seja, a cor do seu próprio disco, constata no outro um tempo de reflexão que o leva à segunda hipótese.

3º Tempo: Momento de concluir

1. Segunda hipótese: *Se eu fosse preto, ele teria saído, sem esperar um instante. Se ele continua meditando, é porque sou branco.* O sujeito conclui, ao término da primeira hipótese, pela cor do seu disco. Assim, a única possibilidade que um prisioneiro tem de se reconhecer é no outro, o que lhe possibilita a descoberta da cor de seu disco pela equivalência do tempo de ambos. Daí resulta a formulação da segunda hipótese.
2. O enfraquecimento do tempo para compreender, ao término da formulação da segunda hipótese, deixa o sujeito na indefinição, promovendo um retorno do saber inerente ao primeiro tempo. Esse tempo reduz-se, então, ao instante de ver, desde que, no instantâneo do olhar, inclua-se o tempo para compreender. O saber que retorna nesse momento difere daquele do primeiro tempo, inerente à imagem especular, pois, uma vez terminada a formulação da segunda hipótese, o que está em questão é o saber reflexivo, “como ponto da saída do espelho, ou seja, como resultante da passagem pela experiência, enquanto esta situa as identificações” (COSTA, 2001). O retorno do saber reflexivo se dá numa outra instância do tempo para compreender, pois que diverge daquela que sustenta objetivamente o movimento de compreensão. Isso faz com que o tempo se inscreva subjetivamente, através da função da pressa, como um *tempo de demora* em relação ao outro, ou aos outros (prisioneiros) que estão no mesmo movimento. Disso resulta a urgência de uma conclusão.
3. O sujeito, então, pode fazer uma afirmação sobre si que lhe permite concluir o movimento lógico do sofisma ao decidir por um juízo: *Apresso-me a fazer a afirmação de que possuo um disco branco, antes que esses a quem eu considero*

portadores de discos brancos não me antecedam ao reconhecerem-se pelo que são. É, portanto, o momento de concluir o tempo para compreender.

Após a exposição desses três tempos engendrados pelos três momentos lógicos, cabe levantar a seguinte questão: se o tempo para compreender pode ser reduzido a um instante do olhar que inclui todo o tempo necessário para compreender, o instantâneo da fotografia seria capaz de agenciar essa redução? Em outras palavras: a fotografia poderia operar como passagem pela experiência? Esse ínfimo instante capturado pela objetiva poderia agenciar a função da pressa? Se for levada em consideração a potência significativa da imagem, essa resposta não pode apressar-se em ser negativa.

Uma fotografia e um filme, na medida em que relacionam espaço e tempo, provocam a função do olhar, engendram o movimento pulsional no qual se articula a cadeia significativa. Representado de um significativo a outro, de recordação em recordação, o sujeito pode edificar suas lembranças, fazer associações, levantar hipóteses. No instantâneo da fotografia, o tempo para compreender pode reduzir-se ao instante do olhar, já que, no movimento exigido pela violência da estética que rege a cena fantasmática, o sujeito, na dialética do eu e do outro, no retorno do saber reflexivo, pode encontrar o *ponto de saída do espelho*, de passagem pela experiência. Quantos são os exemplos que se podem extrair da clínica, onde o sujeito, às voltas com uma questão para a qual busca saída, após recorrer a fotografias ou assistir a um filme, oferece o testemunho do tempo lógico de uma travessia na sua relação com o significativo?

Em entrevista concedida ao *blog da Subversos*²¹, o fotógrafo Flávio Colker fala da experiência que lhe permitiu efetuar um desvio de seu trabalho fotográfico, em função do percurso que empreendeu em direção à palavra, ou à literatura:

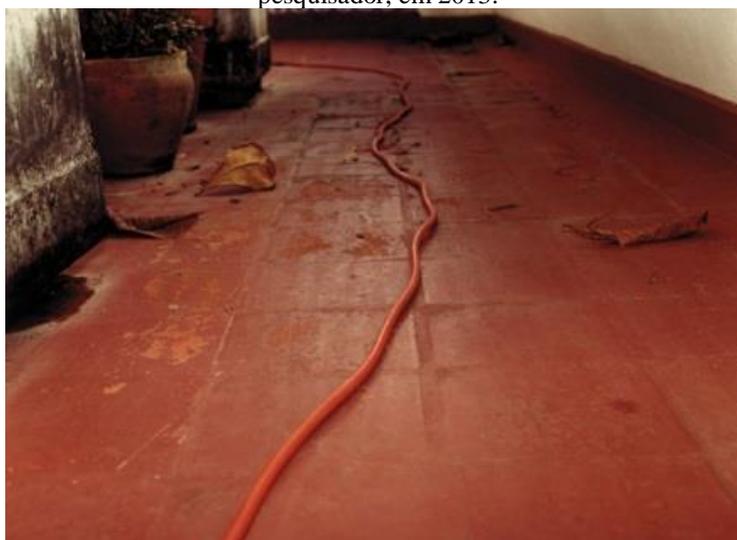
A partir de certo momento, eu fiz um lento desvio em direção ao questionamento da própria imagem e seu papel. [...] A leitura me cobrou mais ambição e controle sobre o sentido das imagens que eu produzia. Perdi o interesse no gênero fotográfico. [...] Eu queria produzir sentido. A alegria de produzir imagem nunca me abandonou, mas eu não sabia mais o que fotografar. [...] Através da palavra, tratando dos códigos estéticos dos gêneros fotográficos, eu pensava as questões da imagem: a reprodução, a cena, a expressividade, o momento, a identidade. Comecei a partir daí **um trabalho que lidava com a ausência de sentido na imagem** (COLKER, 2012. O grifo é nosso).

²¹ Disponível em: <<http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/10/02/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-flavio-colker/>>

Do seu relato sobre o desvio empreendido, destaco a afirmação de que ele “queria produzir sentido”. O sentido da imagem no trabalho fotográfico parece desfazer-se em algum momento de sua vida, num reviramento que se efetiva na relação entre ver e saber. Seu percurso em direção à literatura vai delimitar um esvaziamento de sentido na imagem: “Não sabia mais o que fotografar” (COLKER, 2012). O caminho que empreende em direção à palavra, como ele denomina, reafirma o encontro com essa espécie de escanção do sentido da imagem. Após algum tempo, a fotografia é tomada por ele de forma avessada, quando então empreende novo trabalho, agora sustentado pelos questionamentos acerca da “ausência de sentido na imagem”.

Ressalte-se o momento da entrevista em que Flávio Colker aponta o instante em que se efetiva a parada: momento de não saber, que põe em dúvida o sentido da imagem e que o conduz à série fotográfica intitulada *As coisas não precisam de você*. Ao fazer a apresentação da exposição dessa série, em 2002, na *Galeria Laura Marsiaj*, produz o seguinte texto: “Durante anos, tive em minha casa somente fotos tiradas da própria casa. Nada mais fazia sentido nas paredes. Esse trabalho não é conservador, de apego à propriedade. É de ruptura. Nasce de dúvida e pessimismo” (COLKER, 2012).

Fotografia 5 - Fotografia da sequência *As coisas não precisam de você*, cedida por Flávio Colker a este pesquisador, em 2013.



Dez anos depois da série *As coisas não precisam de você*, Flávio Colker dedica-se a “fotografar o movimento no espaço/tempo, que adorava nas histórias em quadrinhos, no cinema, na moda” (COLKER, 2012). Outra série, *Performance*, é trabalhada, colocando, diz ele, “todos os meus temas em cena” (COLKER, 2012).

Fotografia 6: Fotografia da sequência *Performance*, cedida por Flávio Colker ao Blog Subversos, em 2012.



Do tempo da experiência, do tempo em que “as coisas não precisam de você”, surge “performance”, termo que poder designar atuação e desempenho, como também a manifestação da competência linguística de um falante.

Se ver é saber, o sujeito pode sentir-se mais confortável na ilusão de que o espaço em que se desloca é seu. Freud caminha solitário, e repetidas vezes, até a estátua de Moisés, esculpida por Michelangelo, situada na *Piazza di San Pietro in Vicoli*, para deparar com um ponto enigmático engendrado pela “visão do herói”. Ele repete um percurso a partir do qual seu movimento em direção à estátua situa o espaço que lhe pertence. Ao encontrá-la, é a dimensão enigmática do olhar do Outro que coloca em questão os limites do espaço, que faz interrogação sobre aquilo que o causa; é Moisés que o olha, não sem ira e prestes a lançar toda a sua violência. A sustentação desse ponto enigmático marca o encontro com aquilo que da obra parte como olhar em direção ao sujeito, inquietando-o. Essa inquietação, Freud já está cansado de saber, requer interpretação analítica.

Ele não cansa de apontar que, na experiência do inconsciente, não teme ir atrás de algum saber não sabido, confrontar-se com o fato de que narcisicamente já não é senhor em seu espaço e deparar com a inquietante estranheza do olhar, investigando aquilo que não pode ser visto. Entretanto, o que se coloca em questão quanto à música é da ordem da invocação.

Em função do olhar, a imagem narcísica do eu (*moi*) é posta em questão mediante a inquietante estranheza a que o sujeito do inconsciente (*je*) está condenado em sua própria casa, revelando a invisibilidade presente na dimensão escópica. Por outro lado, a voz é justamente o que invade a casa, o espaço em que o sujeito se movimenta, “agora um Outro se dirige a mim, solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante: “Em ti, estou em minha casa” (DIDIER-WEIL, 1999, p. 11). A voz se faz presente pelo inaudito

que a face real do objeto evidencia, marcando a continuidade de uma esfera sonora que torna presente o sujeito do inconsciente. Daí decorre o estranhamento provocado pela escuta da própria voz. Dentre os objetos pulsionais ligados ao desejo, somente a voz pode ser gravada de maneira “pura”. Quanto ao olhar isso não é possível de forma tão direta. Não se pode gravar o olhar. É preciso passar pela reciprocidade com o outro, pela imagem.

Um sujeito certamente pode ter em suas preferências um ou outro campo artístico, até mesmo escolhê-lo para apresentar as suas criações. Pode ainda ter mais de um, ou conjugá-los. A posição de Freud em relação à música é interessante na medida em que permite pensar que tais escolhas articulam-se pulsionalmente em função das três interseções entre os registros do real, do simbólico e do imaginário, tal como Lacan apresentou no nó borromeano. A proposta que ora apresento é a de que se podem pensar as dimensões do invisível, do inaudito e do imaterial, tal como estas se articulam na estrutura do inconsciente a partir dos três registros do real, do simbólico e do imaginário.

4.2 O movimento e as dimensões do inaudito, do invisível e do imaterial: um ex-passo real

Há uma imbricação pulsional apresentada por Lacan (1962-1963 [2005]), ao empreender a retomada do estádio do espelho, no seminário *A angústia*, a partir da qual o *infans* invoca o assentimento do adulto que o sustenta quando, no movimento rotatório com a cabeça, se volta na direção desse adulto para, em seguida, retornar à imagem no espelho. Espelho que é o olhar, que possibilita a entrada da invocação ao Outro, conjugando olhar e voz.

Na origem do que Freud formulou sob o termo do *Nebenmensch*, está o grito. Dimensão da voz fundadora de tudo relativo à instauração da dialética da demanda e do desejo na relação com o outro. É na relação com a mãe, na medida em que ela encarna o Outro – que ela encarna o que é da dimensão da voz – que por sua palavra se transmite o Nome-do-Pai, o não do Pai à promessa de um gozo anterior à sua inscrição, como veículo da Lei simbólica (LACAN, 19/03/1974).

Esse gozo encontra-se, enquanto promessa, na dependência da falta na mãe, na medida em que, na relação com o bebê, a mãe é restituída de pequena parte daquilo que lhe falta pelo gozo fálico. Lacan (LACAN, 10/12/1974) situa o $J\phi$ nos pontos de sobreposição do real sobre

o simbólico, evidenciado pela reta em azul (Figura 8). É um gozo que fica fora do corpo, marcado por uma extimidade imposta pelo campo da linguagem; por ele, agencia-se violentamente a perda de gozo originária, causa de desejo. É uma perda marcada pela separação em relação à Coisa. Um corte originário, uma perda fundamental que, por sua função, instaura o objeto enquanto perdido e impossível de ser reencontrado, mas somente passível de um encontro tíquico com o real – via que rege o campo da ética na clínica psicanalítica e também da estética, já que sua incidência nas obras de arte não se destaca daquela inerente à cena fantasística, articulada pela estrutura do significante.

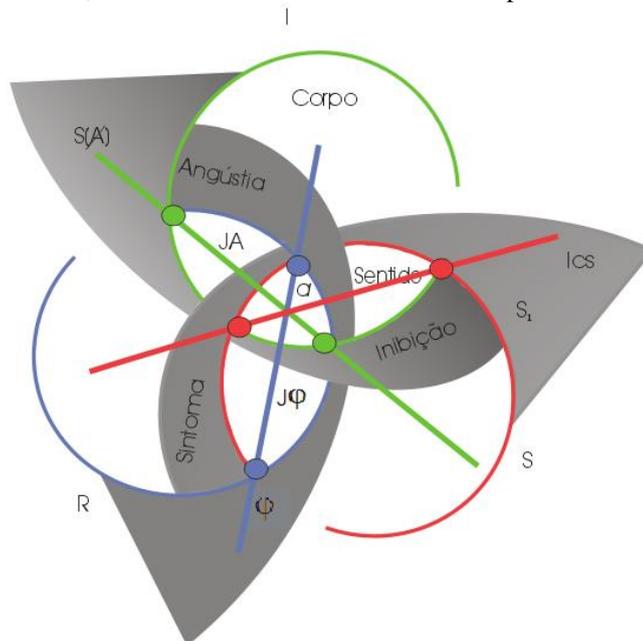
É no nível inconsciente, por sua estrutura de linguagem, que esse gozo, expulso para fora do corpo, poderá ser parcialmente recuperado através da pulsão, pois ela opera no litoral entre os significantes e o real do corpo. A angústia parte do real para imiscuir-se no imaginário. É angústia de castração, pois a significação fálica permite engendrar algum sentido a esse gozo situado fora do corpo ($J\phi$). O significante fálico, portanto, potencializa a significação da castração.

A mãe, ou o que dela opera por sua função, mediante o cuidado de seu rebento, pela fala que lhe dirige, introduz uma demanda de gozo. Sua voz porta, na melodia que veicula, a promessa de um gozo mortífero, um gozo com a Coisa anterior à transmissão da Lei simbólica.

O sujeito surge a partir dos significantes do campo do Outro; portanto, é um estrangeiro em relação ao que pode ser definido como o próprio campo. É nesse fora-de-sua-terra, se o conceito terra for o campo do Outro, que o sujeito terá sempre de lidar com o estranhamento inerente ao terreno do inaudito, onde ele pode situar-se num para-além do sentido. É uma submissão ao campo da linguagem, operada por um encontro com a voz materna. Por suas vocalizações, o semelhante interpreta o grito como demanda, supondo um sujeito. Suposição que violentamente arranca o *infans* de sua indeterminação, “na medida em que, o inaudito do som que soou para ele como um apelo, nada mais pôde fazer senão responder: ‘Sim, o inaudito é realmente essa pátria onde posso habitar e pela qual posso ser habitado’” (DIDIER-WEILL, 1999, pp. 22-23).

Justamente nos pontos em que o real se sobrepõe ao simbólico (reta em azul na Figura 8), subscreve-se a dimensão do *inaudito*, e o som convoca um desejo ao olhar desse sujeito suposto.

Figura 8 - Nó borromeano desenhado pelo pesquisador, com base no mesmo nó apresentado por Lacan no seminário R.S.I., Inédito, aula 21/01/1975 a fim de esclarecer o ponto de vista aqui defendido.



Na relação com o Outro materno, o gozo fálico é, para o rebento, inscrito como extimo ao seu corpo, uma vez que só pode ser tomado parcialmente pelo viés do significante. Nos pontos onde o imaginário se sobrepõe ao real (reta em verde na Figura 8), vê-se, na representação do nó borromeano, aquilo que a imagem porta de visualidade. O corpo tornado visível, velando o real da castração, a impossibilidade de um acesso ao gozo fálico ($J\phi$) que não seja de forma parcial. É o gozo atrelado à palavra, ao significante, ofertando o corpo do *infans* ao gozo do Outro (JA) e tendo como efeito a inibição que decorre da imissão do imaginário no simbólico.

A imagem confere ao sujeito a possibilidade de abordagem de seu corpo próprio via imaginarização, tornando-o visível e velando o real. Ao mesmo tempo, há algo nessa imagem que não pode ser visto, que atesta uma dimensão do *invisível* situada num para-além da imagem. Na Figura 8 (a reta vermelha), tem-se a representação do simbólico sobre o imaginário, pelo que a intromissão do simbólico no real vem sobre a face do sintoma, tal como a histeria revelou por sua relação com o corpo, por sua *Belle indifferença*. O que interessa nesse ponto é a dimensão do *imaterial* (DIDIER-WEILL, 1999), na medida em que ela engendra o movimento no espaço real, permitindo conferir movimento ao instantâneo da imagem, situando um para-além do visível que a imagem apresenta em seu viés especular.

Para Alain Didier-Weill (1999, p. 24),

O movimento, assim, é isso pelo qual o inaudito pode encontrar um limite visível em que pode se encarnar, na medida em que esse visível está em continuidade com um lugar invisível onde pode encontrar uma acolhida para deixar dançar o que tem de ilimitado.

Esse pequeno percurso pelas dimensões do inaudito, do invisível e do imaterial, permite explicitar que o movimento na imagem introduzido pelo cinema, conjugando tempo e espaço, é exigido por um sujeito que, diante das telas, não pode ser reduzido à figura do espectador. A estética cinematográfica convoca o sujeito a um *ex-passo*, a um movimento para fora, a um movimento de extração, de separação da imagem especular violentamente provocado pela presença real do objeto.

Por sua articulação na estrutura do significante, nenhuma imagem ou sequência cinematográfica pode revelar de antemão, em função do gosto, aquilo que se apresentará para um sujeito como velamento ou revelação do real da morte e da castração. A beleza da imagem pode, assim, ocultar o objeto ou presentificá-lo violentamente no *ex-passo* traumático que faz do sujeito alguém que foi e que já não é mais.

Uma ética do desejo faz da imagem mais do que uma mera representação; coloca em jogo a sua potência significante, inquietante para o sujeito. Nenhuma acomodação se estabelece entre o visível e o olhar, mas torna presente o objeto em sua face real, o objeto que se forma no lugar em que o puro contorno pulsional cunha o vazio central ao qual nenhum objeto será capaz de preencher.

Se a psicanálise se aproxima dos artistas, isso não é por acaso, mas porque a sua ética se edifica na relação que o sujeito mantém com o desejo, articulando-se à fantasia inconsciente e, conseqüentemente, à singularidade do discurso e a uma verdade inconsciente. Nesse sentido, afirma Rinaldi (1996, p. 68): “O que a via aberta por Freud permite enfatizar, no mais alto grau, é a função fecunda do *desejo* no direcionamento da *ação humana*, que está no centro da discussão ética”. É uma ética que convoca o sujeito a melhor dizer sobre o seu sintoma, pondo em evidência o desejo que o causa – meio pelo qual se aproxima da estética. Tanto uma como a outra se constituem por uma experiência regulada pelo movimento pulsional que sustenta o enquadre fantasmático, já que o sujeito padece da inquietante estranheza que o acossa privilegiadamente nas dimensões do olhar e da voz.

Na direção da cura, o sujeito situa-se em relação ao desejo, nomeando a sua experiência, dando voz ao trauma, ao impossível de dizer. O que o artista vem testemunhar é essa posição do sujeito frente ao desejo, a cada vez que sua obra toca o real, isto é, quando a sua construção não revela outra coisa a não ser a possibilidade de um reencontro impossível,

escrito por Lacan como *a*. Objeto inquietante. *Unheimliche* freudiano onde se articula uma estética do desejo.

4.3 A estética freudiana do *Unheimliche* e a ética da psicanálise

Cinco anos depois do artigo onde abordou temas referentes à estética, por conta da estátua de Moisés, esculpida por Michellangelo, Freud retoma o tema, em 1919, no texto *O inquietante* [*Das Unheimliche*]. Naquele primeiro momento, ele já discordava de uma concepção estética que pensava a obra de arte e a sua admiração, seu status de grande criação artística, como decorrente da manutenção de um enigma instaurado pelo artista. Para Freud, uma grande obra atrai e captura o sujeito devido à expressão de uma “intenção do artista” [*Absicht des Künstlers*], presente no produto do trabalho e que não pode ser simplesmente compreendida, mas que se torna apreensível. Com Lacan, essa intenção, pela proximidade entre a ética e a estética, bem poderia ser inscrita sob os termos da extensão, ao se considerar que a obra sustenta algo de enigmático inerente ao desejo.

O texto *O inquietante* tem seu início com a seguinte afirmação:

É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas [...] Ele trabalha com outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética. **Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a interessar-se por um âmbito particular da estética, e então este será, provavelmente, um âmbito marginal**, negligenciado pela literatura especializada na matéria (FREUD, 1919 [2010], p. 329. grifo nosso).

Freud entende que o psicanalista se afasta das questões estéticas quando faz intervir o *Unheimliche* nesse domínio. Ressalta ser um tema associado ao terrível, ao que causa angústia e horror. E é justamente naquilo que é angustiante que ele pensa a possibilidade de distinguir o *Unheimliche* numa obra. Observa que os grandes tratados de estética não incluem essa inquietação que comparece no interior do que se apresenta como angustiante na obra, pois direcionam os seus esforços para “as belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades, de suas condições e dos objetos que as provocam, do que daquelas contrárias, repulsivas e dolorosas” (FREUD, 1919 [2010], p. 330). Dessa maneira, julga importante que o psicanalista possa fazer intervir a dimensão do terrível, posta de lado nas questões do gosto quando se pensa em estética. O interessante nessa intervenção de Freud é que, embora ela

conclame um juízo de gosto, crítica, ao mesmo tempo, a teoria da estética que mantém de fora o *Unheimlich*.

Freud assume posição contrária à que Ernst Jentsch expõe em seu livro *Zur Psychologie des Unheimlichen*, onde o autor defende que o mais seguro dos artifícios para provocar os efeitos inquietantes na narrativa de uma história seria alcançado quando se deixa o leitor na incerteza entre a condição humana e a do autômato.

O tema da boneca que aparenta estar viva é, para Freud, somente um dos elementos implicados no efeito inquietante da narrativa, mas está longe de ser a principal causa. Ele vai recorrer aos escritos de E.T.A. Hoffmann, de quem é grande admirador, e ao tema da boneca Olímpia, onde Jentsch vê a provocação do efeito inquietante. No conto de Hoffmann, assinala que, na representação do elemento central do conto *O Homem de Areia*, alguma coisa retorna insistentemente nas passagens decisivas do personagem Nathaniel – retorno que se apresenta na narrativa pela figura do terrível Homem de Areia, que pega as crianças malcriadas e as leva para servir de alimento para seus filhos. Estes, com seus bicos redondos, comem os olhos das crianças. Num primeiro retorno, ainda na infância, Nathaniel identifica o personagem da história com um amigo de seu pai, de nome Coppelius. Mais tarde, após longos anos desde a última vez em que o viu, já na universidade, reconhece, no ótico italiano Giuseppe Coppola, a figura que o aterrorizava na infância sob a pele de Coppelius. Freud relaciona esse temor da extração dos olhos à angústia de castração, e o efeito inquietante que lhe interessa se encontra na primazia de uma compulsão à repetição, originada dos impulsos pulsionais e que se sobrepõe ao princípio do prazer como pulsão de morte. Essa compulsão, por seu retorno, adquire caráter demoníaco, que comparece numa inquietante estranheza angustiante. O *Unheimliche* não é, portanto, alguma coisa nova e alheia ao sujeito, mas, ao contrário, é algo extremamente *heimlich*, familiar; daí a inquietação advir da proximidade do real da castração.

O efeito inquietante surge “quando a fronteira entre fantasia e realidade [*Phantasie und Wirklichkeit*] é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico” (FREUD, 1919 [2010], p. 364). O que interessa a Freud em termos dessa inquietação é o que as obras de arte atualizam acerca de uma verdade inconsciente que angustia o sujeito, ao aproximar-se do seu ponto mais íntimo e familiar. A experiência do belo, ao modo como Lacan a aborda, aponta a dupla inscrição que a imagem possibilita, entre o apaziguamento e o inquietantemente familiar que aproxima o sujeito de *das Ding*. O real destacado da imagem, no retorno incessante dessa violenta extração dos olhos que o conto do Homem de Areia permite imajar.

Retorno da pulsão em seu circuito, onde o real traumático vem revelar a sua face mortal e demoníaca, num encontro tíquico que se repete indefinidamente de representação em representação. A Freud torna-se possível pensar no real traumático que apaga a fronteira entre a fantasia e a realidade e revela o terrível e o demoníaco na busca sempre fracassada de uma representação última.

Quando se considera a forma como se estabelece o jogo entre sujeito e objeto, é possível refletir sobre o modo como, em determinado tempo da produção da obra de arte, o objeto adquire o valor de uma representação estética. Particularmente, evidencio, nesta tese, as representações imagéticas que vão da pintura à fotografia e ao cinema. Dessa forma, torna-se importante destacar que há um enlace entre a sublimação e as elaborações imaginárias em determinado tempo e cultura. Sobre isso, Lacan (1969-1970 [1992]) não deixa de pontuar no seminário *A ética da psicanálise* que:

No nível da sublimação, o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis – ela encontra aí o campo de descanso pelo qual ela pode, de algum modo, engodar-se a respeito de *das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem (LACAN, 1969-1970 [1992], p. 125).

As questões do gosto certamente tomam como ponto de apoio os referenciais culturais a partir dos quais as imagens poderão, em determinado momento, permitir manter fora do alcance o real. Entretanto, se existe uma face da imagem que pode tranquilizar e que se relaciona à beleza como um bem adquirido, Lacan também aponta outra que acoisa e inquieta, e que, enquanto fenômeno estético, a experiência do belo evidencia quando coloca em jogo tanto a beleza quanto o horror.

Desde a Grécia, o Belo é pensado e abordado pelo sistema filosófico. Nesse período, reserva-se à obra de arte uma função sagrada, uma vez que ela se destinava a “refletir a ordem cósmica externa e superior aos homens. Era como um ‘pequeno mundo’ que supostamente representava as propriedades harmoniosas do grande todo cósmico” (FERRY, 2010, p. 132).

A beleza em Platão aparece associada ao divino, a uma beleza superior e verdadeira, só alcançável por meio do ser material, ou melhor, através de tudo aquilo que participa de um mundo objetivo capaz de tomá-la como absoluta, como beleza que permanecerá para sempre imutável no mundo suprassensível das ideias. Assim, o que se relaciona à beleza não alcança nenhuma dimensão subjetiva. No sistema de pensamento filosófico platônico, a beleza da

alma é superior à do corpo e esta pertence somente aos indivíduos inferiores, àqueles que se satisfazem com uma forma grosseira de amor.

O homem que deseja contemplar e unir-se à Beleza começa por essa forma primitiva de amor, apaixonando-se e desejando um belo corpo. Se ele é, porém, um homem superior, em breve descobre que a beleza existente naquele belo corpo é irmã da beleza de outro corpo belo, o que o leva à conclusão de que a beleza de todos os corpos é uma só [...] o amador passará a amar todos os belos corpos, ou, para ser mais preciso, passa a amar não os corpos, mas a beleza existente neles, contemplada desinteressadamente (SUASSUNA, 2007, p. 45).

Dessa maneira, aquele que ama se vai dar conta do privilégio e da grandeza da beleza moral, porque esta não é finita.

Já Aristóteles, ao abordar a beleza, preocupa-se com a harmonia existente entre a medida e a proporção. O objeto belo é resultante de uma harmonia entre as partes que o compõem e destas com o todo, de modo que a beleza encontra-se no objeto, é uma propriedade que lhe pertence e, ao contrário de Platão, não habita o campo do ideal, do absoluto, divino e superior.

Ao fazer entrar em jogo medida e proporção, Aristóteles pode incluir o feio no campo estético, uma vez que o feio, pertencendo ao objeto, é decorrente da desarmonia de suas partes. Essa concepção clássica de uma beleza inerente ao objeto só vai sofrer verdadeira modificação no pensamento de Kant, e o que interessa aqui pontuar é sobre a revolução que ele promove na forma de pensar a objetificação da beleza.

Se, para os gregos, a obra de arte implicava a representação de um *Cosmo* fechado, decorrente da forma como se estruturava o seu pensamento, é preciso ressaltar que o mundo era tomado por sua finitude. Diante disso, o artista era aquele que servia de intermediário entre os deuses e os homens, e a concepção da beleza baseava-se nas propriedades do objeto. Já no pensamento iluminista, o belo não pertence ao objeto, mas deriva das faculdades subjetivas do homem, uma vez que ele é capaz de desfrutar do prazer proporcionado pela obra. Como destaca Ferry, “com a subjetivização da arte, com o nascimento do gênio e do gosto, a antiga filosofia do belo cedeu lugar a uma estética, a uma teoria dos efeitos produzidos por certas ‘criações’ subjetivas sobre nossa sensibilidade igualmente subjetiva” (FERRY, 2010, p. 135).

Em meio a esse contexto, Immanuel Kant desloca a questão do belo como inerente ao objeto para concebê-lo como resultante de um “juízo de gosto ou estético” e, portanto, como produto de uma posição subjetiva. Seu pensamento permite não apenas a construção de uma orientação em torno da perfeição das formas, mas engendra um questionamento estético, ou,

se assim for observado, uma atitude estética orientada também pelo feio e pelo mal. Aos *juízos de gosto* Kant contrapõe os *juízos de conhecimento*.

Quanto aos *juízos de gosto*, eles não decorrem de qualquer espécie de conceituação, mas apenas de uma reação subjetiva inerente àquele que contempla o objeto. Cada sujeito, de forma particular, pode derivar prazer ou desprazer de uma obra de arte enquanto experiência de juízo estético que lhe é singular. Com isso, no juízo de gosto não há nenhum critério que possa definir o que é belo, nenhuma regra universal para indicar o prazer de todos quanto ao que é belo. Já no que diz respeito aos *juízos de conhecimento*, está implicada uma conceituação do objeto que o decompõe, esvaziando a experiência subjetiva e impingindo uma validade universal para a qual se pode dizer o que é moral ou não.

Essa distinção estabelecida por Kant (1793 [2010]) vem em resposta a uma contradição lógica, pois, se a beleza do objeto diz respeito somente ao subjetivo, e sua fruição deriva apenas do gosto, de que forma se poderia chegar a um ponto de concordância acerca da beleza de uma obra de arte ou mesmo da natureza?

O filósofo (KANT, 1793 [2010]) vai oferecer então uma resposta que difere das que foram anteriormente criadas: por um lado, pelo racionalismo cartesiano, que coloca na verdade o fiel da balança na formulação de que o belo não seria mais do que a representação sensível de uma ideia verdadeira; por outro, pelos materialistas, para os quais a beleza estaria na concretude dos objetos, sendo então agradável aos órgãos dos sentidos.

Para Kant, a questão centra-se justamente na possibilidade do gosto ser passível de discussão (FERRY, 2010). Nesse sentido, ele introduz três assertivas em relação ao *juízo de gosto*: 1. cada um tem o seu gosto; 2. gosto não se discute; 3. o gosto pode ser discutido. Uma atitude estética orientada pelo feio e pelo mal pode então ser pensada, posto que o gosto, totalmente subjetivado, diz respeito a cada um.

Lacan inicia seu escrito *Kant com Sade* com uma profunda crítica àqueles que veem em Sade uma antecipação de Freud. Afirma, assim, que “a alcova sadiana iguala-se aos lugares dos quais as escolas da antiga filosofia retiraram seu nome: Academia, Liceu, Stoá. Aqui, como lá, prepara-se a ciência retificando a posição da ética” (LACAN, 1963 [1998]). Como ele diz, foi necessário um caminho de cem anos nas profundezas do gosto para que Freud pudesse anunciar a via pela qual foi inaugurada uma subversão do sujeito. Essa via foi trilhada por Kant e Sade. Assim, “se Freud pôde enunciar *seu* princípio do prazer sem sequer ter tido de se preocupar em marcar o que o distingue de sua função na ética tradicional [...] só podemos render homenagem à ascensão insinuante, ao longo do século XIX, do tema da

‘felicidade no mal’” (LACAN, 1963 [1998]). Desse modo, Lacan lê Kant passando pela subversão inaugurada por Sade, o que lhe permite aproximar a ética da estética.

Kant estabelece, após o juízo de gosto estético no qual tece considerações sobre a beleza, que, para se “distinguir se algo é belo ou não, referimos à representação não pelo entendimento do objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer” (KANT, 1793 [2010], p. 47-48). O juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, pois que escapa a qualquer lógica para se inscrever na estética, o que faz com que o seu fundamento seja subjetivo. Assim, as representações, bem como as sensações, são inerentes ao objeto, mas, no que diz respeito ao sentimento de prazer e desprazer, “não é designado absolutamente nada no objeto” (KANT, 1793 [2010], p. 47-48). Desse modo, Kant opõe-se a qualquer concepção do princípio do prazer que se estabeleça como uma lei do bem, do bem-estar (*wohl*), tendo como consequência um submetimento do sujeito às mesmas sensações que, por um encadeamento fenomênico, determinam esses objetos. Isso porque, nesse fenômeno, uma relação constante com o prazer não pode ser estabelecida. Há um bem que se constrói como bem no mal.

No seminário *A ética da psicanálise*, Lacan (1959-1960 [1991]) retoma alguns problemas morais levantados por Kant, em sua *Crítica da razão prática*. Dentre esses problemas, destaca-se, para esta análise em particular, aquele em que certo personagem, na opção de obter o prazer com sua amada, será enforcado ao final. Kant responde imediatamente a toda a problemática pela negação ao prazer que conduziria à morte, já que a possibilidade de respeito à lei salvaria a vida do personagem. Entretanto, Lacan (1959-1960 [1991]) propõe que basta se fazer intervir em lugar do prazer o gozo para que esse mesmo personagem kantiano passe de uma recusa à morte, na submissão à lei moral, a sua aceitação. Para além do princípio do prazer, o gozo anuncia-se como um mal implicado num ato ético.

A concepção kantiana de uma estética que envolve a imaginação e os sentimentos patológicos de prazer e desprazer se contrapõe à pura e simples forma da lei moral. Entretanto, Kant faz intervir a dor no campo dos sentimentos.

Nossa faculdade da imaginação, porém, prova, mesmo no seu máximo esforço com respeito à por ela reclamada compreensão de um objeto dado em um todo da intuição (por conseguinte, para a apresentação da ideia da razão), suas barreiras e inadequação, contudo ao mesmo tempo sua determinação para efetuação da adequação à mesma como uma lei [...]. O sentimento do sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível (KANT, 1793 [2010], pp. 103-104)

A relação entre os sentimentos e a lei moral é, portanto, permeada pela dor, como a da humilhação, que encontra seu corolário em Sade, que faz da tortura e da humilhação da vítima o meio de acesso ao gozo sexual. Na fantasia sádica, como Lacan (1959-1960 [1991]) destaca, o objeto mantém-se pelo sofrimento que estabelece um limite no horizonte da morte. Como não ver aqui o terreno propício para que Freud anunciasse a subversão do sujeito, onde uma ética do desejo coloca em jogo o circuito pulsional, cujo par sadismo-masochismo anuncia a fórmula “torturar e humilhar/ser torturado e humilhado”?

Entre os jogos da dor e os fenômenos do belo, Lacan (1959-1960 [1991]) aponta a mira do desejo. Nos escritos de Sade, as vítimas surgem sempre carregadas de todas as belezas, e seu pensamento traz à tona um limite sustentado pela fantasia fundamental do sofrimento eterno. O sofrimento sadeano não conduz a vítima a um limite que a aniquila, que a destruiria, mas, enquanto objeto da tortura e da humilhação, a sustenta fora da destruição.

Lacan (1959-1960 [1991]) assinala algo que a análise deixa entrever, pelo viés da fantasia, já que nela o sujeito pode destacar um duplo passível de todos os tormentos e humilhações, o qual, entretanto, não pode ser aniquilado, pois deverá ser capaz de suportar todos os jogos da dor. Jogos que, pode-se afirmar, fazem parte dos fenômenos de estética, presentes nas cenas da vida cotidiana, onde se montam as atuações através de uma estrutura significante, cuja formulação “uma criança é espancada” é capaz de suportar.

A análise mostra claramente que o sujeito destaca um duplo de si mesmo, que ele torna inacessível ao aniquilamento, para fazê-lo suportar o que se deve chamar, no caso, por um termo extraído do âmbito da estética, dos jogos da dor. Pois trata-se justamente aí da mesma região que aquela em que os fenômenos da estética se deleitam, um certo espaço livre. E é nisso que reside a conjunção entre os jogos da dor e os fenômenos da beleza, jamais ressaltada, como se pesasse sobre ela não sei que tabu, não sei que interdição parente dessa dificuldade que conhecemos bem em nossos pacientes confessando o que é, propriamente falando, da ordem da fantasia (LACAN, 1959-1969 [1991], p. 316)

4.4 Diversão e crime nos jogos da dor

Em 1997, Michael Haneke estreia *Funny Games*, um filme de pequena repercussão. Dez anos depois, recebe uma proposta de Hollywood para fazer um remake norte-americano. Haneke aceita, dirige o filme com atores de língua inglesa – o original é em alemão –, procurando utilizar o mesmo roteiro, a mesma fotografia e tempo de sequência; enfim, fazer um filme idêntico ao original ou, melhor, uma repetição do original em outra língua. Com o

sugestivo título *Violência gratuita*, o filme chegou às telas brasileiras em 2007. Em entrevista, o cineasta afirma que buscou abordar a “representação da violência nos meios de comunicação, no cinema” (HANEKE, 1997, informação verbal)²².

O roteiro foi construído tendo como base de pesquisa uma série de reportagens sobre jovens que praticaram atos criminosos sem motivação, pessoas de classe média que cometem tais crimes somente pela sensação do ato. O filme narra a história de dois jovens que, de forma bastante polida, abordam uma família em sua casa de campo. Totalmente vestidos de branco, formam uma dupla clássica no cinema: um traz as características de um jovem polido e inteligente (Paul), e o outro representa o bobo (Peter). Aos poucos, eles revelam a outra face, e o filme desenvolve-se em torno de longa tortura à família.

O título *Funny games* descreve bem os jogos da dor que as sequências retratam. Ao seu modo, quando perguntado acerca da repercussão do filme e do que foi considerado por alguns críticos como “excesso de cenas fortes e violentas”, Michael Haneke (1997) responde:

Eu sempre digo que é um filme, que alguém olha se necessita, porque se não quiser ver o filme, simplesmente vai embora. Se alguém fica até o final, é porque necessita ser torturado durante esse lapso de tempo. Eu penso: por que ficou até o final? Claro que você queria saber e sentir até o final

É certo que algo faz com que o sujeito permaneça diante da tela até o final do filme, assistindo às sequências de tortura. Não se pode deixar de reconhecer aí o vínculo entre o gozo e a dor na montagem fantasmática.

No escrito *Kant com Sade*, Lacan ressalta que o ciclo da dor é maior do que o do prazer; contudo, ainda que seja longa, essa dor encontra um fim onde comparece o desfalecimento do sujeito. “Esse é o dado vital do qual a fantasia se vai servir para fixar, no nível sensível da experiência sadéana, o desejo que aparece em seu agente” (LACAN, 1963 [1998], p. 785). Se, como disse anteriormente, o sujeito elege um duplo capaz de suportar os maiores flagelos, este, como Freud destacou no artigo sobre o *Unheimlich*, articulado que está na fantasia, não deixa de produzir efeitos inquietantes.

Otto Rank (1914 [1971]) dedicou-se a um estudo sobre o duplo (*Der Doppelgänger*), publicado pela primeira vez numa edição de 1914 do *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*. Suas investigações iniciam-se a partir do filme *O estudante de Praga* [*Der Student von Prag*], dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye, que narra a história do estudante

²² FUNNY GAMES. Direção de Michael Haneke, produção de Veit Heiduschka, roteiro de Michael Haneke. Com Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frish, Franck Giering, Stefan Clapczynski. Austria: Wega-Film, 1997, sonorizado, colorido, 108 min. DVD do filme, com entrevista com Michael Haneke.

Balduíno. Este vende o reflexo de sua imagem no espelho para Líduschka, personagem mefistotélico, no intuito de obter dinheiro suficiente para desposar uma Condessa. Desde então, passa a ser seguido por seu duplo.

Caminhando numa direção oposta àquela que Freud assumiu quando se recusou a ter seu nome vinculado ao filme *Segredos de uma alma*, por entender que não seria possível transpor em imagens os conceitos psicanalíticos, Otto Rank entende que o cinema, ao aproximar-se do trabalho dos sonhos, talvez “possa também expressar alguns fatos e relações psicológicas – que frequentemente o escritor é incapaz de descrever com clareza verbal –, com imagens tão claras e patentes, que facilitem a nossa compreensão deles” (RANK, 1971).

Freud (1919 [2010]) menciona o trabalho de Rank no artigo sobre o *Unheimlich*, destacando a investigação que ele empreende entre o duplo, a imagem especular, e um espírito protetor, bem como o temor da morte e a crença na alma. São questões importantes no desenvolvimento dos conceitos psicanalíticos, mas Freud atribui maior valor ao que considera uma “surpreendente evolução do tema” (FREUD, 1919 [2010], p. 351), a saber, a concepção de que o duplo se originou como garantia contra o desaparecimento do eu. Nesse ponto, cita o texto de Rank onde essa garantia surge como um “enérgico desmentido ao poder da morte” (FREUD, 1919 [2010], p. 351). O duplo constitui-se, assim, como uma criação narcísica que se fundamenta numa defesa contra a aniquilação. Essa criação vai sofrer uma inversão no narcisismo secundário, ou no término do estádio do espelho, onde o duplo deixa de ser uma garantia contra o aniquilamento e passa a ser um “inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 1919 [2010], p. 352). O conto *William Wilson*, de Edgard Allan Poe, publicado em 1840, explora a temática do duplo e finaliza com essa inquietante mensagem da morte:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora em diante, tu também estarás morto...
Morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na
minha morte, vê, por esta imagem, que é a tua própria imagem: assassinaste a ti
mesmo! (POE, 1834 [2011], p. 93)

Lacan destacou o modo como o pensamento de Sade fez do crime uma maneira de colocar o homem ao lado da natureza, sendo que toda destruição e toda criação são necessárias à natureza; uma e outra são apresentadas como leis da natureza e não podem agir separadamente.

“*Le crime est donc nécessaire dans le monde*”, escreve o Marquês de Sade (1797 [2011]), ao expor o sistema do Papa Pio VI. Os crimes são necessários por provocarem a desordem, e aqueles que teriam como efeito “a recusa da propagação ou a destruição”

(MARQUÊS DE SADE, 1797 [2011]) são os que mais perturbam a ordem e, por isso, seriam os únicos considerados como crimes. Para melhor servirem à natureza, tais crimes deveriam implicar uma segunda morte. A primeira seria a que é praticada no ato assassino, já a segunda, aquela cuja consequência é uma oposição a qualquer tipo de regeneração decorrente do cadáver, o aniquilamento total, o que é impossível aos assassinos.

Lacan (1959-1960 [1991]) destaca que a pulsão de morte, tal como surge no pensamento de Freud, está para além de um retorno a um estado que restitui o equilíbrio universal, de um retorno ao inanimado, que coloca em jogo o princípio do Nirvana, mas que segue o mesmo princípio do sistema do Papa Pio VI.

A pulsão de morte, como pulsão de destruição, só pode encontrar algum registro na cadeia significante, e se ela implica uma vontade de destruição, no sentido de um aniquilamento total que melhor atenda às leis da natureza, apresenta-se também como vontade de criação a partir do nada. Enquanto pulsão de morte, a pulsão não responde a nenhum registro da ordem do natural; está fora da natureza, inserida na estrutura do significante. É da ordem da criação, da sublimação de Freud em relação ao instinto de morte. Como diz Lacan (1959-1960 [1991], p. 161), “ela indica esse ponto que lhes designo alternativamente como sendo o do intransponível ou o da Coisa”. A criação *ex nihilo*, a partir do nada, é violentamente bela. Introduce o significante na natureza, articulando tanto o que é de ordem estética, via sublimação, como ética.

Seguindo a fórmula lacaniana segundo a qual sublimar é “elevar o objeto à dignidade da Coisa”, não se pode deixar de ver despontar aí a sublimação enquanto uma satisfação da pulsão desviada de seu alvo natural no campo dos instintos, tal como Freud a criou. A pulsão destaca-se do instinto por sua relação com *das Ding*. A Coisa não é o objeto narcísico inerente ao registro imaginário onde se atualiza a relação especular. Ela vem dar conta da violência original praticada contra a lei da natureza, de um retorno ao inanimado, de onde tudo se regenera pela entrada do significante, o que faz com que esteja, estruturalmente, do lado do real de um aniquilamento total. Possibilidade da criação de um objeto a partir do nada, capaz de representar *das Ding* no próprio ato de criação. Como afirma Heidegger (1950 [2006], p. 12), “por vezes chegamos a sentir que desde há muito se fez violência ao caráter de coisa das coisas e que em meio a essa violência estava o pensamento”.

Lacan aproxima-se do pensamento de Martin Heidegger no tocante à criação, quando o filósofo fala de *das Ding* e da função do oleiro no artigo *A coisa*, publicado na coletânea intitulada *Ensaio e conferências*. Heidegger (1950 [2006]) afirma que uma jarra é uma coisa distinta de um objeto. Ela é moldada pelo oleiro com a argila e sua *pro-dução* responde pela

subsistência da jarra em si mesma. A jarra, enquanto um receptáculo *pro-duzido*, é uma coisa e não apenas um simples objeto: “Ela já não será apenas o objeto de uma mera representação, mas, em compensação, será o objeto que uma pro-dução pro-duz e a-duz, pondo defronte de nós” (HEIDEGGER, 1950 [2006], p. 145). A jarra não é uma coisa em si e por si, mas, a partir do momento em que foi produzido um receptáculo, um vazio constitui-se como um recipiente do receptáculo. O recipiente não se constitui por haver todo o envoltório da jarra, como as paredes laterais e o fundo, mas pelo vazio que o oleiro molda na argila.

Pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele conforma, na argila, a conformação do receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre no intocável do vazio [...] É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da pro-dução. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe (HEIDEGGER, 1950 [2006], p. 147).

É no vazio que recebe que a jarra é coisa. Lacan (1959-1960 [1991]) não se atém às questões do ser levantadas por Heidegger; o que lhe interessa é a jarra em sua função significante. Ela é criada a partir do nada que é o furo no monte de argila, conformando *das Ding*, o vazio no centro do real. Vazio que sustenta um ponto de ligação entre uma ética do desejo para além do espelho, onde a obra de arte surge como uma representação que se aproxima do real, e uma estética exigida por um ato de criação, por uma *poiesis*.

FICA O NÃO DITO POR DITO

o poema
 antes de escrito
 não é em mim
 mais que um aflito
 silêncio
 ante a página em branco

ou melhor
 um rumor
 branco
 ou um grito
 que estanco
 já que

o poeta
 que grita
 erra
 e como se sabe
 bom poeta (ou cabrito)
 não berra

o poema
 antes de escrito
 antes de ser
 é a possibilidade

do que não foi dito
do que está
por dizer

e que
por não ter sido dito
não tem ser
não é
senão
possibilidade de dizer

mas
dizer o quê?
dizer
olor de fruta
cheiro de jasmim?

mas
como dizê-lo
se a fala não tem cheiro?

por isso é que
dizê-lo
é não dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo

por isso que
embora sem dizê-lo
falo:
falo do cheiro
da fruta
do cheiro
do cabelo
do andar
do galo
no quintal
e os digo
sem dizê-los
bem ou mal

se a fruta
não cheira
no poema
nem do galo
nele
o cantar se ouve
pode o leitor
ouvir
(e ouve)
outro galo cantar
noutro quintal
que houve

(e que
se não dissesse
não ouviria
já que o poeta diz
o que o leitor
– se delirasse –

diria

mas é que
 antes de dizê-lo
 não se sabe
 uma vez que o que é dito
 não existia
 e o que diz
 pode ser que não diria

e
 se dito não fosse
 jamais se saberia

por isso
 é correto dizer
 que o poeta
 não revela
 o oculto:
 inventa
 cria
 o que é dito
 (o poema
 que por um triz
 não nasceria)

mas
 porque o que ele disse
 não existia
 antes de dizê-lo
 não o sabia

então ele disse
 o que disse
 sem saber o que dizia?
 então ele o sabia sem sabê-lo?
 então só soube ao dizê-lo?
 ou porque se já o soubesse
 não o diria?

é que só o que não se sabe é poesia

assim
 o poeta inventa
 o que dizer
 e que só
 ao dizê-lo
 vai saber
 o que
 precisava dizer
 ou poderia
 pelo que o acaso dite
 e a vida
 provisoriamente
 permite *

* Nota excepcionalmente inserida no rodapé para não ferir a estética do poema: (GULLAR, F. 2013, P. 17)

5 DA MALDADE DO PRÓXIMO À PROXIMIDADE DO GOZO

Uma estética que é (*est*)ética – essa é a dimensão que a psicanálise vai dar à estética e à ética por sua relação com o desejo. De um lado ou de outro, o sujeito apresenta-se como o ponto crucial da questão. Cada vez mais, a arte parece convidar a refletir e a testemunhar o movimento de presença/ausência do sujeito. Movimento que decorre da relação do sujeito com o Outro, posto que dessa relação se instauram os processos de alienação e separação, mediante os quais se funda o espaço do sujeito e do Outro. Na relação com o semelhante, a imagem narcísica dá consistência ao eu e, conseqüentemente, a todo o desenrolar das contendas com o outro. Tecida por uma rede significativa, essa relação sustenta-se na experiência que Lacan (1949 [1998]) apontou ser aquela vivida pelo *infans* no estádio do espelho, momento em que entra em jogo a invocação ao Outro e o reconhecimento que advém de seu campo. Entre o eu e o Outro, o sujeito do inconsciente faz sua fugaz aparição. No movimento constitutivo instaurado pelo jogo de imagens no espelho, o semelhante porta o que há de mais íntimo para o sujeito, numa posição extima, enquanto o significante faz intervir a função do olhar. O Outro é elevado à categoria do próximo. Não se reduz apenas àquele a quem se faz apelo de reconhecimento. É o próximo, porque, ao invocar a sua presença nesse movimento, o furo na imagem promove inquietação, revelando a instantânea e fugidia presença do íntimo.

O cinema é uma técnica que, não por acaso, imprime movimento à imagem mediante a presença/ausência da luz escrita nos fotogramas. Ao questionar a estética no cinema, destacam-se, no centro da discussão, neste trabalho de pesquisa, o sujeito e o violento ato de criação, o qual é, inevitavelmente, engendrado pela entrada do sujeito no campo pulsional, no terreno do significante – ato fundante de seu espaço e de uma temporalidade inscrita pela lógica de um pensamento inconsciente, que movimentava a cadeia significativa e o circuito pulsional nas cenas da vida cotidiana, na colocação em cena da fantasia. Movimento que, por sua continuidade, responde a uma força constante (*konstant Kraft*) e impulsionadora.

O cinema, por excelência, promove uma experiência que não escapou a Luigi Pirandello, importante poeta, dramaturgo e romancista siciliano, ao falar sobre o ator de cinema. Embora seu pensamento faça referência à época do cinema mudo, a introdução do som não parece ter alterado essa relação do sujeito com a imagem. Pirandello observa que no cinema o ator sente-se como no exílio.

As palavras de Pirandello, uma vez que incidem sobre a relação do sujeito com a imagem no cinema, permitem colocar no centro da discussão o que essa relação pode testemunhar acerca desse *kinema* que anima a imagem dada a ver e ofertada aos furos do olhar.

Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina [...] como pode ser vida, como pode ser arte? É quase como entrar em um daqueles museus de cera, vestidas e pintadas. Não se sente outra coisa a não ser a surpresa (que aqui pode ser também repugnância) do movimento, onde não é possível a ilusão de uma realidade material (PIRANDELLO, 1914 (1990), P. 62)

Dentre as invenções e criações culturais inerentes às atividades psíquicas mais elevadas que o mal-estar na cultura possibilitou, o cinema é a que mais se aproximou do pensamento por imagens inerente à estrutura dos sonhos. Como Freud afirma:

Com a câmera fotográfica ele [o homem] criou um instrumento que guarda as fugidias impressões visuais, o que o disco de gramofone também faz com as igualmente transitórias impressões sonoras; no fundo, os dois são materializações da sua faculdade de lembrar, de sua memória (FREUD, 1930 [2010], p. 51).

Câmera fotográfica e gramofone são duas invenções sustentadas pelo olhar e pela voz, respectivamente, e que se constituem como materializações da memória, como instrumentos que se destinam a velar a transitoriedade. Entretanto, ao se afirmarem como fontes de registro e de reprodutibilidade, esses instrumentos fazem do acontecimento uma imagem, um som, situando o sujeito diante do inexorável fato de que não são o acontecimento em si, apontando, conseqüentemente, para a sua transitoriedade.

O caráter transitório das coisas foi tratado por Freud (1916 [2010]) num artigo intitulado *Vergänglichkeit*. Resultante de suas reflexões sobre um passeio num dia de verão com o poeta Reiner-Maria Rilke e com sua amiga Lou Andreas-Salomé, o artigo afirma o valor de transitoriedade inerente à fugacidade do belo.

A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade. [...] se o valor de tudo quanto é belo e perfeito é determinado somente por seu significado para a nossa vida emocional, não precisa sobreviver a ela e, portanto, independe da duração absoluta (FREUD, 1916 [2010], p. 249).

A pulsão escópica articula-se em seu circuito mediante uma movimentação, na qual a presença/ausência do sujeito se sustenta pela báscula do desejo na relação com o objeto, inscrita ao modo de um *se fazer ver: se fazer kinema*. É pelo movimento, descrito por Lacan

(1964 [2008]) sob a forma de um “se fazer”, inerente à atividade pulsional, que o sujeito surge marcado pelos significantes do campo do Outro.

Toda a tecnologia disponível na contemporaneidade para a captação e reprodução da imagem configura uma discussão bastante profícua. O filme ganhou novas formas e meios de expressão, novas mídias, e seu emprego no dia-a-dia popularizou-se. A imagem em movimento, que encantou e aterrorizou muitos na história do cinema, está acessível a qualquer momento, revelando, como Heidegger (1936 [2006]) assinalou, um encurtamento do distanciamento no tempo e do afastamento no espaço.

Tempo e espaço são dimensões do movimento subjetivo. Não simplesmente por se tratarem de dimensões apreensíveis de modo psicológico por cada um, mas porque estão relacionadas a uma logicidade temporal que estrutura o pensamento inconsciente.

Em 1950, no texto *A Coisa*, Heidegger (1950 [2006]) associou esse encurtamento das distâncias no tempo e no espaço à evolução tecnológica e também ao filme.

Ontem, o homem levava semanas, senão meses para chegar onde, hoje, o avião o leva da noite para o dia. O que, outrora, somente depois de anos, se sabia ou até nunca se vinha a saber, agora, o rádio toda hora anuncia, no mesmo instante. Os processos de germinação e desenvolvimento de tudo, que nascia e crescia na vegetação, se mantinham escondidos durante as estações do ano, **hoje o filme os leva a público num minuto. Os lugares afastados das culturas mais antigas, os filmes no-los mostram como se estivessem no trânsito das ruas e avenidas.** E ainda o comprovam, apresentando, junto em plena atividade, as filmadoras e os técnicos, que as operam. Mas é a televisão que atinge o cúmulo da supressão de qualquer distanciamento. **Logo, logo a televisão vai correr atrás e controlar todo o burburinho do tráfego** (HEIDEGGER, 1950 [2006], p.143. O grifo é nosso).

As câmeras que Heidegger antecipou um dia controlarem o movimento do trânsito há muito já não observam apenas a circulação dos automóveis nas ruas e avenidas, mas olham por todos os lados, nas ruas, nos elevadores, nos corredores, etc. A questão por ele levantada, e que introduz as discussões neste capítulo, diz respeito ao fato de que essa diminuição das distâncias no tempo e no espaço não traz proximidade: “Proximidade não é pouca distância” (HEIDEGGER, 1950 [2006]). Assim, aquilo que a imagem do filme ou o som do rádio parecem aproximar pode, em verdade, estar muito distante. Por isso, “pequeno distanciamento ainda não é proximidade, como um grande afastamento ainda não é distância” (HEIDEGGER, 1950 [2006]). Mas o que está próximo? O que é próximo?

Ao acompanhar-se o avessamento na ideia de proximidade heideggeriana, é possível chegar mais perto do pensamento de Freud e da importância do complexo do próximo em toda a sua obra. No caminho que vai do *Nebenmensch*, ou homem próximo, que auxilia o *infans*, no *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, 1895 [1990]), até o mandamento

de “Amar ao próximo [*Nächsten*] como a si mesmo”, inerente ao *Mal-estar na cultura* (FREUD, 1930 [2010]), é possível acompanhar as vias em que se estruturam as relações com o semelhante e com o próximo.

Lacan (1959-1960 [1991]) destaca que a ética não se resume às obrigações sociais, enquanto ordenadoras das leis que regem a convivência em sociedade, mas se liga ao questionamento de um bem que se busca encontrar nas estruturas sociais e que, em última instância, se relaciona à estrutura do desejo. Assim, ressalta que esse desejo último, essa causa freudiana ou *das Ding*, articulada sob o termo de um desejo do incesto, sustenta o objeto do desejo, sempre distante. Porém a uma distância que, para o sujeito,

não é completamente uma distância, é uma distância íntima que se chama proximidade, que não é idêntica a ele mesmo, que lhe é literalmente próxima, no sentido em que se pode dizer que o *Nebenmensch* do qual Freud nos fala no fundamento da coisa é o seu próximo (LACAN, 1959-1960 [1991], p. 97).

É o próximo que, enquanto presença articulada no mandamento cristão e sustentada pela lei do desejo, se constitui como lei onde se articula a relação do sujeito com o que ele tem de mais íntimo e que faz dele mesmo “seu próprio próximo em sua relação ao seu desejo” (LACAN, 1959-1960 [1991]).

De certo modo, o pensamento de Freud já antecipava a estrutura desse mal-estar ou *Unbenhagen* civilizatório, em 1908, no artigo *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna*.

Nessa oportunidade, ele parte de uma observação sobre o livro de Von Ehrenfels, *Ética sexual* [*Sexualethik*], publicado em 1907, onde o autor apresenta uma distinção entre o que denomina *moral sexual normal* e *moral sexual civilizada*. A primeira nomeia uma moral sexual que tem como consequência a manutenção da saúde e eficiência de determinado grupo; já a segunda implica uma obediência moral sexual que conduz os homens a intensa e produtiva atividade cultural, mas que, por outro lado, acarreta danos à saúde e à eficiência em decorrência dos sacrifícios exigidos para o seu cumprimento. Consequentemente, a moral sexual civilizada acaba por interferir indiretamente nos objetivos culturais.

Dentre todos os danos que Von Ehrenfels imputa à moral sexual civilizada, Freud destaca o aumento da doença nervosa moderna. Longe de tomar a civilização como causadora da doença nervosa, a posição assumida por Freud é a de um mal-estar na cultura, relacionado à impossibilidade de uma satisfação total da pulsão sexual, intrínseco à própria pulsão e que acarreta uma satisfação sempre desviada.

Posição que, em *O mal-estar na cultura*, o leva a afirmar que a função sexual no homem civilizado parece encontrar-se em processo involutivo e, como origem das sensações de felicidade, a importância da vida sexual diminuiu gradual e sensivelmente (FREUD, 1930 [2010]). Em certas oportunidades, diz ele, percebe-se que não apenas as pressões culturais, mas “algo da essência da própria função [sexual] nos recusa a plena satisfação e nos impele para outros caminhos.” (FREUD, 1930 [2010], p. 70).

Retornando ao tema da moral sexual civilizada, Freud, em suas reflexões, apresenta um longo extrato do livro *Über die eachsende Nervosität unserer Zeit*, de Wilhelm H. Erb, o qual, de forma surpreendente, foi publicado em 1893. Nele, Erb fala da agitação de uma vida cotidiana onde as distâncias foram encurtadas com o incremento da comunicação, destacando o efeito de tais ocorrências nos trabalhos artísticos. Esse texto de Erb também antecipa uma vida moderna na qual se vê despontar o encurtamento das distâncias proclamado por Heidegger (1936 [2006]) e cujos efeitos sobre a psique são notáveis nas manifestações subjetivas inerentes às criações artísticas.

As extraordinárias realizações dos tempos modernos, as descobertas e as investigações em todos os setores e a manutenção do progresso, apesar de crescente competição, só foram alcançados e só podem ser conservados por meio de um grande esforço mental. Cresceram as exigências impostas à eficiência do indivíduo, e só reunindo todos os seus poderes mentais ele pode atendê-las. Simultaneamente, em todas as classes aumentam as necessidades individuais e a ânsia de prazeres materiais; um luxo sem precedentes atingiu camadas da população a que até então era totalmente estranho; a irreligiosidade, o descontentamento e a cobiça intensificam-se em amplas esferas sociais. O incremento das comunicações resultante da rede telegráfica e telefônica que envolve o mundo alteraram completamente as condições do comércio. **Tudo é pressa e agitação.** A noite é aproveitada para viajar, o dia para os negócios, e até mesmo as ‘viagens de recreio’ colocam em tensão o sistema nervoso. As crises políticas, industriais e financeiras atingem círculos muito mais amplos do que anteriormente. Quase toda a população participa da vida política. Os conflitos religiosos, sociais e políticos, a atividade partidária, a agitação eleitoral e a grande expansão dos sindicalismos inflamam os espíritos, exigindo violentos esforços da mente e roubando tempo à recreação, ao sono e ao lazer. **A vida urbana torna-se cada vez mais sofisticada e intranquila. Os nervos exaustos buscam refúgio em maiores estímulos e em prazeres intensos, caindo em ainda maior exaustão. A literatura moderna ocupa-se de questões controvertidas, que despertam paixões e encorajam a sensualidade, a fome de prazeres, o desprezo por todos os princípios éticos e por todos os ideais,** apresentando à mente do leitor personagens patológicas, propondo-lhe problemas de sexualidade psicopática, temas revolucionários e outros. **Nossa audição é excitada e superestimada por grandes doses de música ruidosa e insistente. As artes cênicas cativam nossos sentidos com suas representações excitantes, enquanto as artes plásticas se voltam de preferência para o repulsivo, o feio e o estimulante, não hesitando em apresentar aos nossos olhos, com nauseante realismo, as imagens mais horríveis que a vida pode oferecer** (ERB apud FREUD, 1930 [2010], p. 189-190. O grifo é nosso).

Freud vê na civilização moderna uma manifestação da supressão das pulsões, uma renúncia das inclinações agressivas inerentes a cada indivíduo e que está diretamente relacionada à produção de todo o acervo cultural, ou seja, à produção de bens ideais ou materiais. Dentre os ideais, encontram-se as obras de arte, que seriam o efeito de um desvio pulsional sublimatório, cujo resultado é a substituição dos objetivos sexuais originais por um que não seja de ordem sexual, mas que no psiquismo possui representação relacionada a eles.

Publicado anos antes da conferência de Heidegger (1950 [2006]) sobre *A Coisa*, o texto de Freud interroga o mal-estar cultural colocando em questão “a recém adquirida disposição de espaço e de tempo” (FREUD, 1930 [2010], p. 45). Afinal, não deveria estar plenamente feliz: “Se sou capaz de ouvir a qualquer momento a voz do filho que mora a centenas de quilômetros de distância, se logo após o desembarque do amigo posso saber que ele suportou bem a longa e penosa viagem?” (FREUD, 1930 [2010], p. 46) Porém, essas conquistas sobre a natureza e o grau de felicidade ocasionado pela satisfação dos prazeres não se mostram equivalentes, como anunciado e enunciado na poesia: “Eu devia estar contente por que eu tenho... mas eu acho tudo isso um saco” (RAUL SEIXAS, 1973).

As palavras de Erb, das quais Freud faz uso, não deixam de evidenciar o momento em que as criações artísticas colocam em cena uma estética que prima pela intensificação dos estímulos e dos prazeres, e que coloca em jogo certo “compromisso” ético do artista, ao produzir objetos que antecipam as indagações de seu tempo e cultura, as quais evidenciam como a arte oferece, através da obra, algo acerca da posição do sujeito pelo viés da representação estética. Foi assim que, já em 1893, Erb discorreria sobre uma literatura que se embrenhava numa “fome de prazeres”, desprezando todos os princípios éticos e ideais, uma música que produzia um som ruidoso e insistente, enquanto as artes cênicas primavam por representações excitantes e as plásticas, por imagens repulsivas e que causam horror. Um horror que Lacan (1959-1960 [1991]) não deixou de fazer corresponder ao gozo.

O mal-estar anunciado por Freud (1930 [2010]) é consequência do recalque pulsional fundante da civilização e acarreta os maiores sofrimentos em função de três fatores: o declínio e morte do próprio corpo, o mundo externo, ou as forças da natureza, e a relação com o outro. A busca da felicidade apresenta assim um paradoxo: por um lado, a tentativa de ausência de dor e de fuga do desprazer; por outro, a experimentação de “fortes prazeres”, obtidos em contraste com o desprazer. Se o desprazer relaciona-se à dor, o prazer, certamente, não está somente do lado oposto, mas atrelado a ele, pois advém da diminuição da tensão que provoca o desprazer e, portanto, não pode prescindir dele. A questão é que, para poder regular o nível de prazer/desprazer, o princípio do prazer só pode funcionar articulado ao princípio de

realidade; caso contrário, não se poderia escapar de um intenso desprazer e, conseqüentemente, da dor.

No aparelho psíquico, a produção do prazer só pode ser sentida pelo contraste com sensações desprazerosas, o que parece não ter escapado às produções artísticas que promoveram, às portas do século vinte, certa torção no paradigma estético da imagem bem ordenada e construída das belas artes. A inclusão do repulsivo e do mal nesse campo é o testemunho da colocação em jogo do além do princípio do prazer, e não se sustenta em nenhuma forma de felicidade que corresponda ao que Freud (1930 [2010], p. 39) chama de “beleza das formas e dos gestos humanos, de objetos naturais e de paisagens, de criações artísticas e mesmo científicas”, capazes de acarretarem certa felicidade nos seres humanos.

Os questionamentos introduzidos por Freud quanto ao mandamento de “Amar ao próximo como a si mesmo” conduzem a uma maldade do próximo e revelam a verdade de que “o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que, no máximo, pode defender-se quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais [pulsionais], também um forte quinhão de agressividade” (FREUD, 1930 [2010], p. 76).

O próximo não é apenas alguém que presta auxílio e que se constitui como objeto sexual, mas também a possibilidade de satisfação dessa tendência agressiva, por meio da exploração do trabalho, do aviltamento, da imposição das satisfações sexuais, da humilhação, da tortura, etc.

O encontro com o mandamento cristão é, portanto, o encontro com o que é mais próximo, com a maldade inerente ao próprio gozo. A pulsão de morte, a *Todestrieb*, que a princípio Freud supôs agir silenciosamente, revela sua face destrutiva, como *Trieb zur Aggression und Destruktion*. Há, assim, uma “pulsão natural de agressão dos seres humanos [*natürliche Aggressionstrieb der Menschen*]” à qual a cultura se contrapõe. Como afirma Geoges Bataille (1987, p. 64) “É essencial ao homem recusar a violência do movimento natural, mas a recusa não significa a ruptura, anuncia, ao contrário, um acordo mais profundo”. Tal acordo enseja o velamento, a recusa da violência do movimento, mas, enquanto movimento pulsional, aproxima-se do gozo, da morte e da transgressão, aproxima-se do horror que inquieta e incita a ultrapassar os limites, mediante ato de violenta transgressão.

A *Aggressionstrieb* constitui-se como o maior representante da pulsão de morte e, ainda que sob a ação do recalque, seus representantes psíquicos não deixam de ser articulados no inconsciente. Uma vez internalizada a Lei e estabelecido o supereu, não se instaura nenhuma diferença entre fazer o mal ou desejá-lo.

Para Freud (1930 [2010], p. 94), “o mal é aquilo devido ao qual alguém é ameaçado com a perda do amor” e advém de uma perda que acarreta a falta de proteção. Posteriormente, como herdeiro do Complexo de Édipo, sobrevém o supereu e com ele a internalização da lei. A fim de ter garantida a proteção do semelhante, a criança renuncia à agressividade dirigida à autoridade que se impõe contra as satisfações, identificando-se a ela, enquanto o supereu se apossa dessa agressividade e, conseqüentemente, a dirige para o eu.

Freud questiona, na máxima do amor cristão, a possibilidade de amar ao próximo ainda que ele não seja merecedor do meu amor. Para amá-lo, é preciso que ele, “em importantes aspectos, semelha tanto a mim que posso amar a mim mesmo nele” (FREUD, 1930 [2010], p. 74). Caso contrário, ou seja, se as coisas transcorrem fora do campo narcísico, da imagem do eu em que se sustenta a semelhança, o outro não é mais digno de amor, mas de ódio.

O próximo só é merecedor do meu amor se a sua perfeição permite amar nele o próprio ideal. Se for um desconhecido, como é possível amá-lo como a mim mesmo, uma vez que “ele não parece ter qualquer amor a mim”? (FREUD, 1930 [2010], p. 75).

“Amar ao próximo como a si mesmo” revela o próximo como aquele que se presta à satisfação da pulsão agressiva e ao exercício de toda violência e crueldade, aproximando da forma mais horrível o sujeito do seu gozo. Isso impõe um problema à esfera do bem: que o bem do semelhante seja o “meu” próprio bem, pois como amar ao próximo se um deve servir ao gozo do outro, e o gozo não se relaciona a nenhum bem, mas ao mal?

Se o mandamento inquietava Freud ao deparar com a impossibilidade do seu cumprimento, é “não só pela maldade que pode haver no próximo, como também pela preciosidade do amor, que não pode ser dado a qualquer um. Esse amor aparece aí como um bem, no sentido aristotélico, acerca do qual cabe a interrogação – deve ou não ser partilhado?” (RINALDI, 1996, p. 83).

Num pequeno vilarejo, no interior da Alemanha, num período que antecede à Primeira Guerra Mundial, uma série de acidentes e acontecimentos violentos se impõe sobre a coletividade: o médico local sofre um acidente de montaria após seu cavalo tropeçar num fio esticado propositalmente entre duas árvores; uma mulher morre num acidente de trabalho após cair de um celeiro; uma criança é encontrada após ser espancada misteriosamente; outra, deficiente, tem os olhos perfurados; um celeiro é incendiado de forma criminoso. Ódio, agressão e crueldade são retratados nesse cenário no filme *A fita branca* (HANEKE, 2009), em meio a um desprezo, humilhação e aviltamento do outro presente nas relações cotidianas. Contudo, nenhum culpado. O médico acidentado comete incesto com a filha, ao mesmo

tempo em que explora sexualmente e humilha sua secretária, a mulher do barão comete adultério. Por outro lado, os filhos do pastor devem carregar, amarrada ao braço, uma fita branca com o objetivo de, por um lado, receberem punição por seus atos e pensamentos pecaminosos e, por outro, manterem a pureza e afastarem-se do mal.

Tratadas sob a forma de uma rígida pedagogia dos costumes, as crianças, segundo a narrativa do filme sugere, portam o germe de uma perversão polimorfa contra a qual a moral sexual civilizada busca impor limites, sem que, entretanto, seus atos criminosos deixem de revelar a crueldade nas sequências que retratam a vida dos adultos. Se, dos atos perversos infantis, resta apenas a imagem do passarinho pregado na mesa do pastor por sua filha, ao modo de Cristo crucificado, quanto aos adultos, diversas sequências lhes imputam atos violentos, quer de ordem física ou moral. Toda a narrativa do filme é feita em *voice-over* por um professor. Em algumas sequências, as crianças são fotografadas, privilegiando o olhar.

Fotografia 7: Plano 1 do filme *A fita branca* (In: Haneke, 2009)



Fotografia 8: Plano 2 do filme *A fita branca* (In: Haneke, 2009)



Fotografia 9: Plano 3 do filme *A fita branca* (In: Haneke, 2009)

Ao modo de *Caché* (HANEKE, 2005), onde os planos sequência, de forma velada, indicam um olhar que inquieta e que parte de uma câmera fixada à porta da residência do personagem central – câmera subjetiva –, expondo suas fantasias, sonhos e lembranças acerca da infância.

Com *A fita Branca*, Haneke (2009) busca um elemento universal que dê conta não apenas das origens do fascismo alemão, mas dos regimes totalitários. Para ele, esse elemento universal é, ao mesmo tempo, “algo que cada espectador deve decidir por si mesmo” (HANEKE, 2010)²³. Em seus filmes, o cineasta procura não fechar os acontecimentos, não fornecer respostas conclusivas, deixando sempre algo em aberto na narrativa. Nesse sentido, refletir sobre a origem do mal a partir da crueldade das crianças de um vilarejo é colocar em jogo uma origem que se situa para além do universal, numa “visível intolerância em relação às particularidades” (RINALDI, 1996, p. 85).

Não há, portanto, redução a um todo amável a que a lógica fálica viria oferecer o complemento. Antes, o que se coloca em questão no amor ao próximo é a proximidade de um gozo intolerável, por inscrever-se numa outra lógica sustentada pela não totalidade. Talvez tenha sido a possibilidade de vislumbrar esse gozo que tenha levado Freud (1939 [2010]) a pensar em São Francisco de Assis como quem mais se aproximou da “utilização do amor para beneficiar um sentimento interno de felicidade”. Por outro lado, essa felicidade freudiana tem como corolário uma subversão imposta pelo gozo feminino; dessa forma, embora comparecendo com mais frequência do lado da mulher, como no caso de Santa Teresa D’Ávila, Lacan vai situá-lo do lado de homens: “Como São João da Cruz – porque não se é forçado, quando se é macho, de se colocar do lado do $\forall x \phi x$. Há homens que lá estão tanto quanto as mulheres” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 102).

²³ Entrevista concedida a Roy Grundmann e publicada na coletânea de trabalhos apresentados na Mostra Haneke (<http://www.mostrahaneke.com>), entre 8 e 20 de novembro de 2011, na Caixa Cultural, sob o título *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*.

Na passagem do texto freudiano acerca do amor ao próximo, uma afirmação chama a atenção por sua precisão, pois adverte que “a relação entre supereu e eu é o retorno, deformado pelo desejo, de relações reais entre o Eu ainda não dividido e um objeto externo” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 100). Assim, é uma relação que só se efetiva com a entrada do desejo, com a deformação que a perda do objeto introduz entre o eu e o objeto. Ao lugar do semelhante da relação especular é acrescido o espaço do próximo, anunciando uma iminência inquietante e intolerável do gozo. Esse espaço, o procedimento de Sade vem traçar sua via de acesso mediante o que Lacan (1959-1960 [1991], p. 243) classificou como “a ideia de uma técnica orientada para o gozo enquanto não sublimado”, na medida em que se trata de uma ideia que promove o confronto com o campo do acesso ao próximo.

Lacan promove a retomada do que Freud (1915 [2010]) propõe acerca da sublimação enquanto vinculada à pulsão e aos seus desvios, mediante uma via que faz da sublimação uma forma de satisfação da pulsão desviada de seu alvo, para ressaltar que a sublimação não se reduz a uma substituição da pulsão, pois “o sintoma é o retorno, por via de substituição significativa, do que se encontra na ponta da pulsão como seu alvo” (LACAN, 1959-1960 [1991], p. 139).

O supereu, na medida em que a sua formação dependeu da incidência do desejo, não se afasta dessa espécie de maldade íntima que aproxima o sujeito do seu próprio gozo, da crueldade e da violência contra si. É uma crueldade que se sustenta numa íntima relação com o gozo, encontrando-se na esfera do masoquismo moral. Masoquismo cujo problema econômico Freud (1924 [2011]) formulou, ao estruturar um além do princípio do prazer onde a dor e o desprazer não servem como advertências, mas são, em si mesmos, objetivos.

O masoquismo moral, da mesma maneira que o feminino, tem como base o masoquismo erógeno e, portanto, o prazer na dor, sendo o sofrimento o que verdadeiramente interessa, seja ele causado pelo outro, seja pela ação tirânica do supereu. Maldade exercida contra si, com uma crueldade que aproxima o sujeito do seu próprio gozo, articulando-se na fantasia.

Lacan fundamenta uma agressividade inerente à formação do eu e que se dá a partir da especularidade narcísica. Entretanto, ainda que ele atribua “à formação de um ideal de eu [...] uma ‘função pacificante’, possibilitando que a agressividade seja transposta pela instauração de uma distância nas relações com o próximo, ele afirma a constância da relação agressiva que se manifesta na vida moral” (RINALDI, 1996, pp. 84-85).

5.1 O espaço da agressividade

Em 1948, em um relatório apresentado no XI Congresso dos Psicanalistas de Língua Francesa, em Bruxelas, Lacan (1948 [1998]) expõe o seu pensamento acerca da agressividade em psicanálise, discutindo a função formadora das imagens no sujeito, bem como a dimensão do espaço. Dimensão que sustenta a V tese levantada por ele, onde a agressividade, enquanto inerente ao eu, está diretamente relacionada à categoria do espaço. Ela é uma tendência correlata à identificação narcísica e determinante da estruturação formal do eu e dos objetos.

A simetria espacial e o seu papel na estrutura narcísica do homem foram apontados por Lacan em contraponto a uma psicologia animal, onde a relação do indivíduo com o campo espacial é socialmente demarcada e refere-se a certo pertencimento subjetivo. No homem, o que se coloca em jogo é uma possibilidade subjetiva e não uma pertença. Portanto, é “a possibilidade subjetiva da projeção especular de tal campo no campo do outro que confere ao espaço humano sua estrutura originalmente ‘geométrica’, estrutura que preferiríamos chamar *caleidoscópica*” (LACAN, 1948 [1998], p. 124). Estabelece-se, assim, uma simetria em que a visão da imagem no espelho proporciona uma captação do espaço do outro, ao mesmo tempo em que se funda o espaço onde se projetam “o conjunto de imagens do eu”.

A constituição do espaço humano, na dependência em que se situa em relação ao reconhecimento do outro, origina-se num desconhecimento fundador inerente à formação do eu. O escrito de Lacan acerca da agressividade em psicanálise antecede a segunda apresentação do estádio do espelho, em julho de 1949, no Congresso de Internacional de Psicanálise, em Zurique, e comporta a noção de conhecimento paranoico, segundo a qual a constituição do conhecimento humano ocorre de forma paranoica.

Apoiando-se nas ideias defendidas em sua tese sobre a psicose paranoica, Lacan vai formular como paranoica a “estrutura constitutiva do pensamento humano, ou seja, o suporte que o simbolismo do pensamento encontra na percepção visual” (LACAN, 1949 [1998], p. 163). Percepção que, no estádio do espelho, relaciona-se a uma estruturação decorrente da identificação no espelho a partir do reconhecimento do outro.

É no espaço estabelecido pela visão da imagem no espelho, uma vez que este se constitui pelo que retorna do olhar do Outro, que se ordena uma captação do espaço do outro numa posição extima. Dessa forma, estabelece-se uma concorrência agressiva pelo objeto do desejo, na dialética do eu e do outro, a qual, engendrada pela captação da *imago* da forma humana, guia as reações do *infans* diante do semelhante, tomando como referência as reações

do outro. É desse modo que a criança que bate é aquela que se diz batida. Reversão pulsional que Freud (1919b [2010]) abordou ao tratar dos tempos da construção da fantasia, fundamentalmente ao partir da afirmação presente na fala de seus pacientes e segundo a qual “uma criança é espancada”.

A questão que Lacan (1949 [1998]) levanta com o estádio do espelho em torno da captação pela *imago* da forma humana situa essa captação como algo além dos fenômenos da empatia, da *Einfühlung*. Antes, essa captação pela *imago* da forma humana diz respeito à assunção da imagem especular pelo *infans*, na medida em que ela opera uma transformação fundadora da matriz simbólica em que o sujeito do inconsciente se precipita numa forma que situa a instância do eu.

A dialética em questão, portanto, mostra-se no jogo onde é tecida a relação do *infans* com o adulto próximo e sobre a qual serão arquitetadas as posições a partir do “amar é ser amado”. Pode-se, então, ser o objeto que agrada ao outro e desfrutar de suas benesses ou não ser e sofrer todas as consequências da maldade que ele pode exercer. É uma relação pautada na dependência a que o desamparo obriga o *infans* e que prepara o terreno em que se edifica o narcisismo.

Na cristalização da forma do eu, estabelece-se todo o conflito subjetivo sobre o qual se sustenta a dialética do desejo, enquanto ela é dialética em torno do despertar do desejo do homem pelo objeto do desejo do outro. Conflito que a estética hegeliana já apontara na relação entre o Senhor e o Escravo e que se desenrola numa dimensão temporal onde prolifera a produção de sentido, fundamentando a tríade do eu, do outro e do objeto e promovendo uma rachadura no espaço especular, uma fenda na semelhança da comunhão no espelho que instaura o desejo. Há, entretanto, na posição que Lacan (1949 [1998]) assume em relação à dialética hegeliana, um tempo de captura da imagem, de congelamento, que é dado no estádio do espelho pela assunção jubilatória da criança diante do reflexo da imagem. Estagnação *fotográfica* que fixa as imagens e é análoga à estrutura do conhecimento paranoico, uma vez que ela é a mais geral sobre o conhecimento humano, por constituir o eu e os objetos.

Ao comentar a posição de Janet quanto à significação dos sentimentos de perseguição, Lacan (1948 [1998]) encontra mais do que momentos fenomenológicos inerentes às condutas sociais, pois vê, nesses momentos, um ponto de estagnação da imagem, ao modo do congelamento dela num filme. Os sentimentos de perseguição guardam um “caráter comum, que é precisamente que eles se constituem por uma estagnação de um desses momentos, semelhante, em estranheza, à aparência dos atores quando o filme para de rodar” (LACAN, 1948 [1998], p. 114).

No estúdio do espelho revela-se o que a relação com o outro desencadeia no campo das identificações: ela dá a consistência necessária à imagem, velando a esquizo do olho e do olhar. O conhecimento paranoico nomeia o que Lacan chama de “momentos críticos que escandem a história da gênese mental do homem e que representam, cada um, uma etapa da identificação objetivante” (LACAN, 1948 [1998], p. 114). São momentos onde intervém certa escanção da temporalidade na qual se articula a história da relação do sujeito com o outro e com os objetos, comparecendo a dimensão da espacialização engendrada pelo espelho, ou seja, a dimensão do espaço visual em que se escandem esses momentos quando entra em cena o olhar, re-*velando* o que a imagem tem por função escamotear.

O conhecimento confere ao sujeito um ser em si, fruto da alienação a partir da qual o eu se torna imagem refletida e fixada na captação pelo espelho; logo, na medida em que é um conhecimento, é paranoico, pois se constitui como

[...] *justa* lucidez contra o mal e a infelicidade espalhados neste espaço que é o universo. Ele bem sabe *ver* fora, mas no desconhecimento do que eu sou; designando-o em outro que ficou fora de mim, *alienus*, todo o *kakon* e toda a causa da desordem do mundo, nada tenho a ver com o que me acontece. A objetivação é objeção à minha responsabilidade. Eu me excludo por esta negação, que é a enunciação paranoica: ‘Não sou eu que... é ele!’ (JULIEN, 1993, p. 24).

É o outro!

A agressividade está vinculada à relação erótica que se estabelece entre a forma do eu e dos seus objetos. Essa forma é decorrente de uma operação onde “o indivíduo humano se fixa numa imagem que o aliena em si mesmo, eis aí a energia e a forma donde se origina a organização passional que ele irá chamar de seu *eu*” (JULIEN, 1993, p. 116).

Extimo à imagem do eu, o espaço do outro se constitui instaurando, entre o eu e o outro, a concorrência em torno do objeto erotizado. O eu, portanto, só pode ser dado ao homem uma vez incluídos os movimentos da paixão (BATAILLE, 1987). Paixão cujo sentido patológico Kant apontou nos sentimentos de prazer e desprazer enquanto contraposições à lei moral, posto que esses sentimentos não podem dar conta da felicidade no bem. Bem e mal só podem ser estabelecidos mediante a lei moral, pois o bem, enquanto ele é *das Gute*, revela-se sob a forma de *das Wohl*, de um bem-estar para todos cuja incerteza só pode ser estabelecida pela inflexão da lei moral, mediante a força de seu imperativo.

Se Lacan (1962 [2008]) pôde dizer que a filosofia na alcova fornece a verdade da *Crítica da razão prática*, foi por ter em conta a subversão que a alcova sadeana promoveu, ao propor um acesso ao gozo que não pode valer em nenhum caso se não valer em todos. O gozo inclui o mal do próximo, e a obra de Sade antecipa um pensamento freudiano que reserva uma

parcela de agressividade aos dotes pulsionais destinados à maldade e à destruição, fazendo do semelhante a via de satisfação da agressividade (FREUD, 1930 [2010]). A agressividade não se reduz aos efeitos imaginários, pois o mandamento de “amar ao próximo” impõe uma dificuldade no caminho do gozo, já que aí está implicada a pulsão de morte (LACAN, 1959-1960 [1991]). Fora da especularidade, a agressividade articula o gozo à destruição, pois o gozo é uma “destruição de si mesmo, que, na medida em que não alcança o zero absoluto, impõe a repetição e, nesse sentido, a criação” (RINALDI, 1996, p. 91).

Repetição que marca o encontro sempre faltoso, o ponto traumático que faz movimento na imagem fotográfica, naquilo que a vocação significativa da imagem suporta desse encontro com o real tíquico.

Lacan (1962 [1998]) destaca, no escrito *Kant com Sade*, o panfleto dentro do panfleto para ver nele uma aproximação do real, ao modo do sonho dentro do sonho. O panfleto, intitulado *Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos*, enceta a máxima segundo a qual “tenho o direito de gozar do teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar” (LACAN, 1962 [1998], p. 780). Máxima que enuncia a universalidade do gozo pela qual todo homem pertence a todas as mulheres, pois qualquer mulher pode tomá-lo para o seu gozo. Do outro lado, todo homem pode obrigar qualquer mulher a submeter-se aos seus desejos sexuais sem que, entretanto, a queira com exclusividade, pois pode desfrutar dela apenas momentaneamente, já que outros podem tomá-la em seguida.

Como afirma Lacan (1962 [1998], p. 782), a máxima sadeana é, “por se pronunciar pela boca do outro, mais honesta do que recorrer à voz interior” do supereu. Assim, do lugar do outro, a enunciação “tenho o direito de gozar do teu corpo, pode dizer-me qualquer um” inscreve-se como um imperativo advindo do Outro que, submetendo o sujeito à sua vontade, faz dele o objeto masoquista do gozo do Outro.

La pianiste ou, em português, *A professora de piano*, é um filme de Michael Haneke (2002) que narra a história de uma mulher e suas práticas perversas. Interpretada por Isabelle Hupert, a personagem Erika Kohut vive com sua mãe (Annie Girardot) uma relação em que não faltam espancamentos e agressões verbais e na qual fica evidente a sua submissão ao gozo materno. É uma mulher rígida que exige o máximo de rigor e disciplina de seus alunos. Sua vida, além das perfeitas interpretações das obras para piano e das aulas na escola de música, parece seguir as marcações da partitura musical: *forte*, *piano*, *pianíssimo*, *senza mistura*. Marcações que “não devem ser indiferentes nem demonstrar muita emoção”. Fora do trabalho ou do piano, assiste a filmes pornô, frequenta *peep shows*, invade o *drive-in* onde urina ao

lado de um carro onde um casal está transando, faz cortes em seu corpo e observa o sangue escorrer numa banheira.

Desde a sua apresentação num recital particular, passa a ser cortejada pelo jovem Walter Klemmer (Benoît Magimel). O rapaz, tendo se submetido a uma rigorosa avaliação, é aceito como aluno da escola de música e escolhe Erika como professora. Durante as aulas, Klemmer procura seduzir Erika sem sucesso. Certo dia, ela parece ceder às suas investidas, acenando com alguma possibilidade, desde que ele cumpra todas as exigências que lhe serão entregues por escrito.

Durante uma aula, mostra-se incomodada e, após a execução de uma música, pergunta a Klemmer se ele não está interessado nas indicações temporais escritas na partitura. Numa crescente intensificação de sua voz, lê as indicações para o jovem: *piano, forte-piano, pianíssimo, mezzo-forte, forte, fortíssimo, sforzatisimo*. Em seguida, entrega-lhe a carta. Mais tarde, em seu quarto, enquanto sua mãe assiste à televisão na sala, suas fantasias revelam práticas masoquistas, e seu escrito fornece a Klemmer um roteiro do modo como quer ser amarrada, vendada, espancada, forçada a lambar-lhe o ânus. Quer sentir-se indefesa. O rapaz se assusta e, numa jogada de mestre, ou de professora, que terá as suas consequências, Erika lhe diz: “Já te disse que quero o que você quer” (HANEKE, 2002). Ela inverte o jogo. Até então, Klemmer mostrara-se apaixonado, tentando seduzi-la e submetendo-se à tudo que Erika queria à espera do encontro com o objeto de amor; agora é ele quem deve dominá-la, submetê-la, e isso lhe provoca repulsa.

No seminário a *Angústia*, Lacan (1962-1963 [2005], p. 118) aponta aquilo que Sacher-Masoch deixou claro em seu texto: a posição masoquista tem como objetivo “essa encarnação de si mesmo como objeto”, mas objeto com função de dejetivo, ou seja, destituído de seu brilho.

O masoquista cria a ilusão de um submetimento ao Outro, ao se oferecer como instrumento para o gozo do Outro, como aquele que “quer tudo que o Outro quer”, submeter-se à realização de suas fantasias, mas é ele que dita as regras, é ele que, ao modo de Sacher-Masoch (1870 [2008]), dita a redação do contrato de servidão.

Erika apresenta a Klemmer as cláusulas de seu contrato, expondo ali a sua fantasia masoquista e causando-lhe uma repulsa que transforma o fascínio pelo objeto amado em angústia. Klemmer afirma o desfalecimento de seu amor por Erika; as posições se invertem, agora é ela quem o procura insistentemente, humilhando-se. Agora pode amá-lo, pois, na fantasia masoquista, nada “é mais passível de intensificar a paixão do que a tirania, a crueldade” (SACHER-MASOCH, 1962 [1998], p. 29).

Erika e sua mãe estão dormindo quando Klemmer bate à porta, entra e começa a repetir frases escritas pela professora até concluir com: “As suas ordens, querida senhora.” (HANEKE, 2002). Bate em seu rosto e então se segue uma sequência de agressões. Erika recua, foge de seus golpes, enquanto ele, agora tomado pela fantasia perversa, pede que ela coopere. Ele quer jogar o jogo da professora, segundo as regras estabelecidas em contrato, mas ela não quer mais participar.

Ao contrário de Séverin (SACHER-MASOCH, 1870 [2008]), que chega à encenação da fantasia masoquista mediante a crueldade da *Vênus das peles*, Erika recua, deixando às claras que seu gozo porta algo de enigmático e que a única possibilidade de Klemmer possuí-la é com a violência. Como afirma Žižek: “O ato sexual consumado que se segue é, na dor quase insuportável, o melhor exemplo da afirmação de Lacan de que *il n’y a pas de rapport sexuel*: apesar de ser executado na realidade, o ato – pelo menos para ela – é desprovido de apoio na fantasia e se transforma numa experiência repulsiva” (ŽIŽEK, 2011, p. 38).

Longe de propor qualquer diagnóstico de personagens a partir do filme de Haneke (2002), resalto o que ali se põe em cena os fundamentos da estrutura masoquista da fantasia na neurose. Como Érika, o neurótico é aquele que roteiriza sua história, escreve e formula um contrato onde firma o seu modo de gozo inscrito na outra cena. Ao encenar o seu destino, ao pôr em cena a fantasia – perversa em sua origem –, expõe a dicotomia entre o gozo fálico e o gozo do Outro, numa cena dada a ver, que revela a inquietante estranheza do olho e do olhar no movimento, no *kinema*, pulsional em que se realiza a fantasia como violenta cena de horror.

Num ensaio em que trabalhou entre dezembro de 1935 e o final de janeiro de 1936, intitulado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1936 [2012]) postula que o cinema marca uma ruptura importante com influência clássica, ao fazer com que a arte seja determinada por sua reprodutibilidade técnica. Determinação que reduz o valor de eternidade da obra em função da sua perfectibilidade, renunciando à produção de valores eternos produzidos, como na arte grega, a partir de um bloco de mármore de onde surgia, pelas mãos do artista, uma escultura. Com o cinema, inaugura-se outra produção, esta a várias mãos e primando pela perfectibilidade da obra.

O filme acabado não tem nada em comum com uma criação em *um lance*; é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que, desde o início da sequência da filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade (Benjamin, 1936 [2012], p. 51).

Logo, o filme só pode surgir em decorrência da montagem, pois é por meio dela que acontecimentos isolados serão escolhidos e dispostos numa sequência, e o desempenho do ator depende do desempenho de muitos outros.

O ator de cinema, ao contrário do ator de teatro, representa diante das câmeras, o que provoca certo estranhamento em relação à imagem que se aproxima, de acordo com o uso que Benjamin faz do pensamento de Pirandello, do estranhamento provocado pelo reflexo da imagem no espelho (BENJAMIN, 1936 [2012]). Essa imagem cinematográfica, comparável à imagem especular, não se reduz a um reflexo no espelho que exige uma presença, mas, é apartada do ator, independe de sua presença para que possa ser reproduzida em qualquer lugar. Ao contrário do teatro, onde o ator representa diante de um público específico, no cinema esse público se configura numa massa anônima.

O cinema parece ter inaugurado uma forma de relação com a imagem que não se destina a um público específico e isso não implica um se fazer ver pelo semelhante que, como no teatro, olha o ator, mas em se fazer uma imagem dada a ver.

Hoje, as fotografias e vídeos podem ser postados na internet dando a ver a imagem a um público informe. Ao mesmo tempo, câmeras observam, indiscriminadamente, os transeuntes, deixando claro que qualquer um pode ser filmado a todo instante. Como diz Benjamin (1936 [2012], p.79), “cada homem hoje tem o direito de ser filmado”.

Nos dias atuais, com tantas câmeras ao redor, poder-se-ia fazer um acréscimo ao panfleto sadeano, de forma que o outro, ou qualquer um, pode pronunciar a qualquer momento o direito ao gozo: “Tenho o direito de **filmar o** teu corpo...”.

5.2 Freud e a violência erótica do espancamento

Ao escrever um artigo intitulado *Batem numa criança: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais*²⁴, Freud (1919 [2010]) mostra-se surpreso quanto à frequência com que seus pacientes falam de uma fantasia onde “uma criança é espancada”. Associada a sentimentos de prazer e em função deles, essa fantasia se reproduz inúmeras

²⁴ A tradução utilizada nessa tese traz como título do artigo “Batem numa criança”. Segundo a nota de tradução: “A expressão original se acha na voz passiva, de modo que sua tradução literal seria ‘uma criança é surrada, espancada’”. Tradução que não foi adotada por razões de estilo (FREUD, 1919 [2010], p. 294, nota do tradutor). Entretanto, em função do que pretendo expor na tese e por questões que dizem respeito ao próprio texto, uma vez que Freud jogava com as expressões gramaticais, prefiro respeitar a tradução considerada literal para “*Ein kind wird geschlagen*”, adotando, portanto, a expressão “uma criança é espancada”.

vezes e surge sempre antes do quinto ou sexto ano de vida, o que, na Viena do início do século XX, significava o período pré-escolar. A cena de espancamento imaginada pela criança, em seu ápice, é acompanhada de masturbação. É uma fantasia investida de um alto grau de prazer e de satisfação autoerótica. Sua construção não se apoia, necessariamente, em nenhum acontecimento vivido. Já no período escolar, quando a criança vê outra sendo golpeada, surge um sentimento misto de excitação e repulsa. Nesse período, a vivência da cena de outra criança sendo espancada pelo professor desperta as fantasias anteriores, fortalecendo-as, caso ainda estejam presentes, e modificando-lhes o conteúdo.

Freud interroga seus pacientes com o intuito de saber se a criança espancada era a que fazia a fantasia ou outra, se era sempre a mesma ou podia ser qualquer uma e se quem espancava era um adulto ou a própria criança que fazia a fantasia (FREUD, 1919 [2010]). As respostas não lhe esclarecem muito, pois giram em torno do seguinte conteúdo: “Não sei nada mais; espancam uma criança” (FREUD, 1919 [2010], p. 296).

Essas fantasias de espancamento modificam-se diversas vezes em seu curso, a partir do que, a sua relação com a pessoa que fantasia é alterada, assim como o objeto, a sua significação e o seu conteúdo. O que se torna evidente através da maneira como o sujeito formula essa fantasia ao proferir: uma criança é espancada; meu pai espanca uma criança; sou espancada pelo meu pai; olho uma criança sendo espancada. Essa fantasia é indício de um traço primário de perversão e pode tomar três diferentes direções: ser recalcada, encontrar a substituição através de uma formação reativa, ser transformada pela sublimação ou, quando não ocorre nenhum dos três destinos, estruturar-se como uma perversão. Vale ressaltar que, no momento em que escreve esse artigo, Freud (1919 [2010]) ainda não concebe um masoquismo originário. Além disso, limita sua descrição às fantasias de espancamento relatadas por mulheres.

A primeira etapa da fantasia pertence a um período remoto da infância, e a criança que apanha nunca é a própria, mas sempre outra. A formulação segundo a qual “uma criança é espancada” transforma-se, assumindo a seguinte forma: “Meu pai espanca uma criança...”. Recebe, então, o complemento “que eu odeio”. Assim, se “meu pai espanca uma criança que eu odeio” é porque “sou amada pelo meu pai”. Entretanto, não há qualquer prevalência, nesse momento, de conteúdos sexuais. Essa última afirmação, dotada de intensa relação amorosa, tem seu fim e não escapa ao recalque, originando a consciência de culpa.

Na segunda fase, considerada por Freud (FREUD, 1919 [2010]) a mais importante, a criança castigada deixa de ser qualquer outro (rival) para dar lugar à própria criança, carregando a fantasia de prazer e conferindo-lhe caráter masoquista. É importante observar

que essa fantasia é uma construção da análise, pois uma vez que não há qualquer fundamentação dessas fantasias em acontecimentos vividos, elas não chegam nem mesmo a serem lembradas e tornarem-se conscientes, devido à ação do recalque.

A consciência de culpa transforma o amor do pai, resultante do espancamento de outra criança, no mais severo castigo: o pai não ama mais a criança, pois a castiga, espancando-a. A fantasia assume caráter masoquista, e sua modificação não procede somente da consciência de culpa, mas decorre da mixagem entre culpa e erotismo. Como ressalta Georges Bataille (1987, p. 16), “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”.

Na terceira fase, o pai novamente desaparece, e o autor do espancamento passa a ser um representante do pai. Nesse momento a criança já não está mais incluída na cena, mas merece ser destacado o fato de que, na fala dos pacientes, surge a seguinte assertiva: “Eu estou olhando, provavelmente” (FREUD, 1919 [2010], p. 303). Sob o regime da *Schautrieb*, entra em jogo um *se fazer ver/ser visto* sobre o qual se inscreve a possibilidade de *se fazer espancar/ser espancado*. A cena fantasística, carregada de erotismo, não se constrói como cena de espancamento, humilhação, violação, sem incluir o olhar.

Como afirma Freud (1919 [2010], p. 303), o espancamento “pode ser substituído por castigos e humilhações de outra espécie” e deriva prazer. Assim, assemelhando-se à segunda fase onde o prazer é incluído, nesse terceiro momento a fantasia passa a portar uma excitação sexual bastante forte, e as crianças que apanham dos professores são, nada mais nada menos, do que substitutos da própria criança. No terceiro tempo ocorre um processo de dessubjetivação. Diz Freud: 1. A pessoa que bate permanece *indefinida*; 2. A própria criança já não aparece mais na fantasia, cedendo lugar a qualquer outra criança. Freud conclui assim o seu escrito:

O resultado mais evidente dessa discussão concerne à origem das perversões. [...] A perversão já não se acha isolada na vida sexual da criança, mas é admitida no contexto dos típicos – para não dizer normais – processos de desenvolvimento que conhecemos. É posta em relação com o amor objetal incestuoso da criança (FREUD, 1919 [2010], p. 311-312).

A questão levantada por Freud acerca das perversões incita a pensar nas duas faces em que se articula a fantasia: por um lado, inclui o amor e, por outro, o gozo, ambos escritos no matema da fantasia $\$ \diamond a$.

Uma criança pode ser espancada, batida, violada, atirada, jogada, etc. O que importa é a estrutura de linguagem que o texto freudiano articula ao colocar em jogo uma cena originada por uma construção “gramatical” – para empregar o termo freudiano –, segundo a

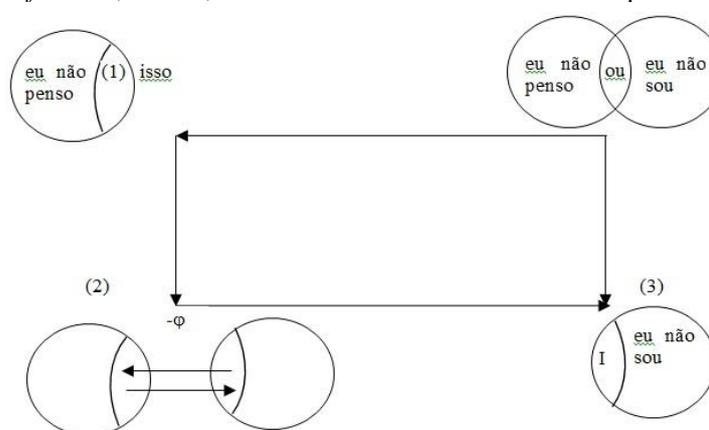
qual uma criança é espancada. No espancamento não é a violência da ação que interessa, mas aquela que, enquanto efeito do recalçamento, faz com que se articule a desmontagem pulsional dos pares sadismo/masochismo, escopofilia/exibicionismo, em que se sustenta a fantasia.

É assim que um menino, ao olhar para o alto de um prédio, faz com que sua mãe pare ali com ele na rua. A mãe intervém, pedindo para que continuem a caminhada. Porém, o menino insiste em ficar parado e olhando silenciosamente para o prédio até o momento em que rompe o silêncio dizendo: “Esse prédio é muito alto, não é, mamãe? Já pensou um menino sendo jogado lá de cima?”

Em suas elaborações, no seminário *A lógica da fantasia*, Lacan (1966-1967, inédito) atravessa o caminho filosófico dos estoícos aos peripatéticos para discorrer acerca das questões do ser do homem. Retoma, por esse viés, a força discursiva do *ergo sum* cartesiano, para situá-lo como uma recusa:

O *ergo sum* é apenas a recusa do duro caminho do pensar ao *Ser* e do *saber* que deve percorrer esse caminho. [...] para nós, do que se trata é de saber o que será dentre este ou eu não penso ou eu não sou, quero dizer: eu, como não sou [...] Não temos escolha a partir do momento em que o eu (je), como instauração do ser, foi escolhido. Nós não temos a escolha: é o eu não penso em direção ao qual nos é preciso ir. [...] O eu não penso essencial, é ali onde nós temos de questionar o que resulta disso, concernente a perda resultante da escolha: o eu não sou (LACAN, inédito, 11/01/1967).

Figura 9 - Quadrante desenhado pelo pesquisador, com base no mesmo quadrante apresentado por Lacan no seminário *A lógica da fantasia*, Inédito, aula 11/01/1967 a fim de esclarecer o ponto de vista aqui defendido.



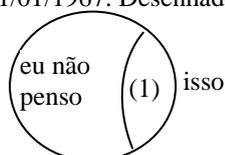
A negação não é aquela que incide sobre o ser, não se trata de negar o ser, mas, precisamente, do fato de que sua incidência recai sobre o próprio *eu*, fundado, pois, no *não sou*. Eis o passo freudiano que sustenta o inconsciente nas tramas das estruturas e leis sintáticas. É o que Lacan enfatiza, ao dizer que “o *isso* é propriamente falando o que, **no**

discurso, como estrutura lógica, é exatamente tudo o que não sou *eu* (*je*), quer dizer todo o resto da estrutura. E quando eu digo ‘**estrutura lógica, entendam-na gramatical**’ (LACAN, 1966-1967, Inédito, grifo nosso). Nesse sentido, ele vai afirmar o suporte daquilo que está em jogo na fantasia e sua estrutura sobre a forma de um *Ein Kind wird geschlagen* [uma criança é espancada]. Fantasia crucial quanto à articulação do circuito pulsional, numa montagem que se dá sob as leis gramaticais e que põe em funcionamento a “relação do eu como ser-no-mundo” (LACAN, 1966-1967). Retoma, desse modo, a função do sujeito e, conseqüentemente, a importância do lugar do Outro como o lugar da fala (LACAN, 1966-1967,). Nesse momento de seu ensino, a operação da alienação é tomada sob a perspectiva de uma alienação do Outro.

Definir o Outro como lugar da fala, é dizer que ele não é nada além do lugar onde a asserção se coloca como verídica. É dizer, ao mesmo tempo, que ele não tem nenhuma outra espécie de existência. Mas, como o dizer, é ainda fazer apelo a ele, para situar essa verdade, é fazê-lo ressurgir cada vez que eu falo. E é porque esse dizer: que ele não tem nenhuma espécie de existência, eu não posso dizê-lo, mas posso escrevê-lo. E é porque eu escrevo S, significante do grande A barrado, $S(\bar{A})$ (LACAN, 18/01/1967)

A alienação não é somente um caminho na direção do Outro, não como uma alienação ao Outro, mas como uma espécie de comprovação de que esse recurso ao Outro não se sustenta em sua própria existência, como uma queda do Outro.

Figura 10 - Desenho parcial do quadrante apresentado por Lacan no seminário *A lógica da fantasia*, Inédito, aula 11/01/1967. Desenhado pelo pesquisador a fim de esclarecer o ponto de vista aqui defendido.



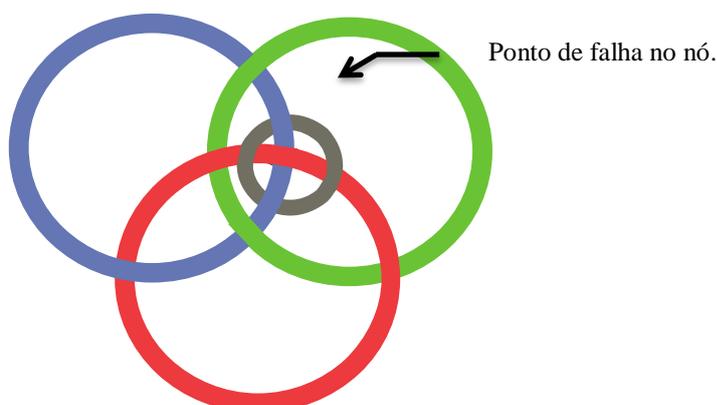
O campo que está ao lado do *isso*, e que seria o correspondente do eu, como um *eu não penso*, é complementado pelo *isso*. É um complemento que só pode advir daquilo que cai da alienação do Outro, ou seja, do que resta do Outro desaparecido como *não-eu* (LACAN, 1966-1967).

O sujeito, enquanto estruturado por um campo de linguagem e por uma função da fala, é aquele para quem a castração tem um sentido, mantendo em seu cerne o objeto *a*. A alienação do Outro coloca a barra em seu campo, restando ao sujeito responder a essa falta a partir da função do objeto, em sua fantasia $\$ \bar{a}$.

No seminário *O sinthoma*, ao abordar a escrita de James Joyce, Lacan (1975-1976 [2007]) confessa que seu interesse por ele está ligado à tentativa de suicídio empreendida pelo escritor, o que certamente implica um retorno ao que dera início às suas elaborações acerca da psicose paranoica de Aimée. Nesse momento, interessa-lhe apontar o modo como Joyce, pela escrita, faz suplência à carência do Nome-do-Pai, corrigindo, ao modo como Lacan escreve com o nó borromeano, um erro na estrutura do nó. Há um erro no traçado do nó, um lapso, e ele chama a atenção para o fato de que “é sobre o lapso que se funda, em parte, a noção de inconsciente. E também sobre o chiste” (LACAN, 1975-1976 [2007], p. 94), pois um chiste é o resultado de um lapso. O inconsciente de Freud é da ordem de uma relação que se estabelece entre um corpo, estranho ao próprio sujeito, e algo que faz círculo e que ele define por ser o inconsciente. Ambos, inconsciente e corpo são, portanto, equivalentes um do outro.

Lacan faz de Joyce o testemunho da relação de estranheza que o indivíduo tem com a imagem do próprio corpo. Esse mal-estar se instaura, uma vez que o sujeito é representado entre significantes e, conseqüentemente, por sua inadaptação a qualquer código. A imagem, portanto, é algo que se constrói a partir de uma violência que a incidência do significante impinge. Joyce deixa cair a relação com o corpo próprio, como demarca a situação por ele vivida na infância, quando não demonstra nenhum afeto em relação à violência corporal à qual foi submetido. Nele o ego apresenta-se de forma singular, sustentando a estrutura do nó. Essa violenta experiência infantil foi escrita sob a forma do “nó que rateia” (1975-1976 [2007], p. 147). Na figura 9, o registro do imaginário encontra-se solto e, quando ele desliza, é a relação imaginária que não pode acontecer.

Figura 11 - Nó que rateia com a correção do ego no ponto de falha desenhado pelo pesquisador, com base no mesmo nó apresentado por Lacan, 1975-1976 (2005), p. 152, a fim de esclarecer o ponto de vista aqui defendido.



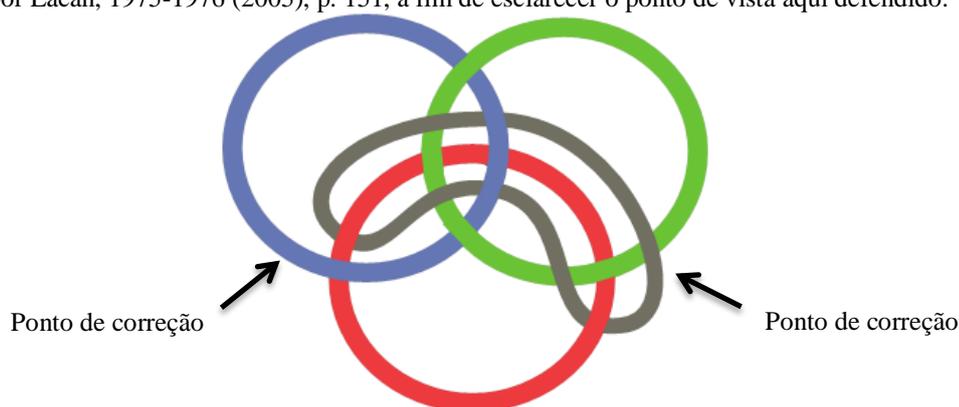
Lacan apontou no inconsciente freudiano um saber que não se sabe, retirado da consciência e estruturado como linguagem, cuja articulação se dá a partir da falha, de um ponto de falta. Sua inscrição no pensamento só se efetiva por seus efeitos, enquanto constituintes de um saber.

Um discurso como o analítico visa ao sentido. [...] Isso tem um limite, que é dado pelo sentido em que vocês vivem. O que o discurso analítico faz surgir, é justamente a ideia de que esse sentido é aparência.

Se o discurso analítico indica que esse sentido é sexual, isto só pode ser para dar razão do seu limite. O sentido indica a direção na qual ele fracassa (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 106).

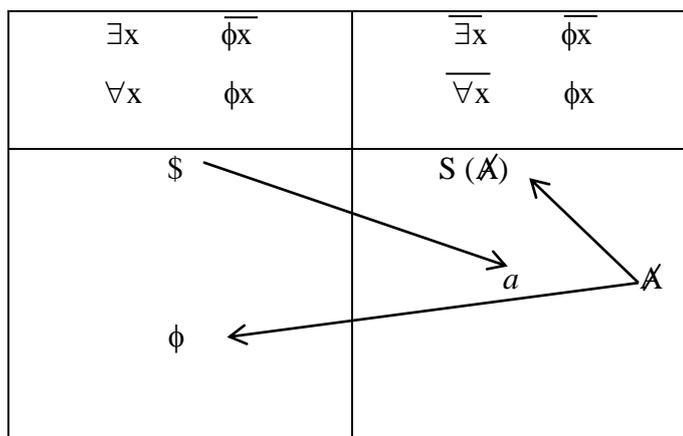
Desse modo, o outro sexo é alguma coisa que só se sustenta, que só se inscreve, enquanto suportado pelo *sinthoma*. Na medida em que há *sinthoma*, que pode haver relação, posto que não há equivalência entre os sexos, “é com o *sinthoma* que temos de nos haver na própria relação sexual” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 98). O *sinthoma* não corrige somente um erro no nó, mas dois.

Figura 12 - Nó borromeano com o *Sinthoma*, desenhado pelo pesquisador, com base no mesmo nó apresentado por Lacan, 1975-1976 (2005), p. 151, a fim de esclarecer o ponto de vista aqui defendido.



No seminário *Mais, ainda*, Lacan (1972-1973 [1985]) escreveu as quatro fórmulas proposicionais das posições do homem e da mulher, enquanto sustentadas pelo discurso:

Figura. 13: Esquema das fórmulas da sexuação desenhado pelo pesquisador, com base no mesmo esquema apresentado por Lacan, 1975-1976 (2005), p. 152, a fim de esclarecer o ponto de vista aqui defendido.



A partir da função do pai, a proposição segundo a qual “como um todo o homem se inscreve pela função fálica” ($\forall x \phi x$) encontra seu limite, ao esbarrar na existência de um x que nega essa função ($\exists x \overline{\phi x}$). Ao existir um que nega, funda-se a proposição “para todo homem”, pois a sua negação, por colocar em jogo a castração, funciona como suplência à relação sexual, ou seja, a castração supre a não inscrição da relação sexual “entre estes dois universais: o homem, a mulher – universais que não se sustentam por si, fora do espaço e do tempo, na ubiquidade, sem sujeito da enunciação” (JULIEN, 1996, p. 151). Ao não se sustentarem fora do espaço e do tempo, ou seja, fora do movimento, o homem e a mulher são universais que não se articulam a não ser na fantasia.

O pai é um *sinthoma* (LACAN, 1975-1976 [2007]), logo, se há *sinthoma*, não há equivalência: há relação sexual. A função fálica vem suprir, do lado homem, a não inscrição da relação sexual, o que tem como efeito a aparência da relação sexual, o semblante sexual.

Na parte de baixo, à esquerda, Lacan (1972-1973 [1985]) inscreve o $\$$ e o ϕ enquanto suporte do sujeito como significante, “o que bem se encarna também no S_1 , que é, entre todos os significantes, esse significante do qual não há significado, e que, quanto ao sentido, simboliza seu fracasso” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 107). O sujeito, portanto, só mantém alguma relação com o parceiro sexual, com o Outro, ao reduzi-lo à categoria do objeto a , na medida em que ele é causa de desejo: $\$ \diamond a$. Ao reduzir o Outro à categoria do objeto, para o *falasser*, a sexualidade só se sustenta por ser perversa.

Do outro lado do quadro, à direita, Lacan situa a “inscrição da parte mulher dos seres falantes” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 107):

$\overline{\exists x} \quad \overline{\phi x} =$ Não existe x que negue a função fálica

$\overline{\forall x} \quad \phi x =$ Não todo x satisfaz a função fálica

Assim, todo ser falante, homem ou mulher, pode inscrever-se nesse lado, onde a universalidade estará excluída. Do lado mulher, não se inscreve a lógica fálica do todo: Não todo x satisfaz a função fálica ($\overline{\forall x} \phi x$), logo, não existe x que negue essa função ($\overline{\exists x} \overline{\phi x}$). Do lado mulher, “o artigo *a* só existe barrado” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 108): \overline{A} . Por isso, Lacan escreve, na parte inferior, na flecha que parte de \overline{A} , o significante que inscreve a falta no campo do Outro, pois a mulher mantém uma relação com o Outro barrado pela via do significante. Do \overline{A} , partem as flechas em direção a $S(\overline{A})$ e a ϕ . Do Outro barrado, bem como da mulher, nada se pode dizer, o que a coloca do lado do não-todo, o que faz dela não-toda: “A mulher tem relação com $S(\overline{A})$, e já é nisso que ela se duplica, que ela não é toda, pois, por outro lado, ela pode ter relação com ϕ .[...] com o significante que não tem significado” (LACAN, 1972-1973 [1985], p. 109), significante que é suportado no homem pelo gozo fálico.

Ao manter uma relação com o Outro, uma mulher, não toda mulher, encarna essa incompletude inscrita pela barra do Outro, de modo que, à diferença do gozo fálico, inerente à posição homem, uma mulher aponta para o não saber sobre o gozo do Outro, que permanece enigmático.

Não há conjunção entre o gozo fálico e o gozo do Outro. Nada se pode saber dessa não equivalência entre o gozo fálico e esse gozo do Outro com o qual a mulher mantém uma relação que revela a não equivalência entre o semblante e o gozo. Pelo viés do semblante, sustenta-se o gozo fálico na fantasia e há *sinthoma*, na medida em que ele é “muito precisamente o sexo ao qual não pertencço, isto é, uma mulher” (LACAN, 1975-1976 [2007], p. 98): uma mulher é um *sinthoma* para todo homem. Se uma mulher é “o sexo ao qual não pertencço” (LACAN, 1975-1976 [2007]), não há equivalência, há *sinthoma*, e há relação sexual: “É com o *sinthoma* que temos de nos haver na própria relação sexual” (LACAN, 1975-1976 [2007]). A relação sexual é o que vem em suplência ao fato de que *nø* falasser, no nível do Outro, $S(A)$, a mulher mantém uma relação de equivalência, é não toda e, portanto, a relação sexual não existe, pois não há *sinthoma* a partir do qual o gozo fálico possa se articular na fantasia. Uma mulher sustenta um para-além do gozo fálico, posto que, enquanto uma mulher, ela é Outro.

Questão que o panfleto dentro do panfleto sadeano, por aproximar-se do real, anuncia pelo viés de uma universalidade do gozo do macho, onde, para todo homem, há uma pertença a todas as mulheres, na medida em que qualquer (uma) mulher pode tomá-lo para o gozo. Além disso, todo homem pode submeter qualquer (uma) mulher aos seus desejos sexuais, desde que não a queira com exclusividade, uma vez que ela é não toda dele.

Tudo que é da relação sexual, portanto, só se sustenta na fantasia, pois, na medida em que o gozo sexual é fálico e mantém afastado o gozo Outro, do qual nada se sabe e onde se inscreve a mulher, o objeto *a* é o que comparece do lado da mulher, em lugar daquilo que, do gozo, não se sabe. É o que leva Lacan (1972-1973 [1985], p. 98) a dizer que o homem, ao abordar a mulher, aborda a causa de seu desejo e que “aí está o ato de amor. Fazer o amor, como o nome o indica, é poesia. Mas há um mundo entre a poesia e o ato. O ato de amor é a perversão polimorfa do macho”. É o que leva Freud a se questionar sobre como “Amar ao próximo como a si mesmo” se, fora do amor narcísico, essa máxima é a iminência intolerável de um gozo para além do falo, que torna o real mais próximo. Fora da relação narcísica não há prazer que derive de algum bem; contudo, violento movimento criativo que provoca a destruição da estaticidade suportada pelo instantâneo da imagem especular, num incessante recomeço.

EPÍLOGO

Um poema começa
por onde ele termina
a margem de dúvida
um súbito inciso de gerânios
comanda seu destino

(Haroldo de Campos)

Tempo e espaço são dimensões que fundam o movimento do sujeito. Encenação da fantasia, pautada pela relação com o semelhante e de onde emerge “a tua ação” como pronúncia advinda do Outro. O cinema pôs em jogo a violência estética desse movimento que “aciona” a imagem, potencializando a inquietante estranheza que o reflexo da própria imagem, no espelho do olhar, provoca.

Na grande tela, sequências fotográficas desfilam diante dos olhos, exibindo a potência significante da imagem, em sua dimensão traumática. O cinema proporcionou a possibilidade de um registro por imagens que oferece a sensação de infalibilidade da memória, de uma “recordação que não falha”, capaz de velar a morte e a castração. Contudo, deixa, em seu fundo, imagens do que se foi e porta, em si mesmo, a transitoriedade do momento em que ocorre a filmagem, atestando sua finitude.

Os vídeos caseiros são cada vez mais presentes na atualidade e guardam a transitoriedade de um tempo passado: lembranças da vida que, ao modo de um filme, são montadas e remontadas ao sabor dos significantes privilegiados da história de cada um. Incessante retorno de um impossível de dizer que se, por um lado, a imagem pode acomodar, por outro, inquieta ao colocar em cena a esquizo do olho e do olhar, no movimento pulsional que sustenta a cena da fantasia.

O cinema constituiu-se como forma de aproximação desse impossível. Com linguagem própria, fez movimento na imagem, ao modo do sonho e do ponto de real onde “o umbigo sonho” se mantém enigmático, ao convocar a fantasia. Desconhecido e enigmático, o campo de linguagem em que o sujeito se estrutura, representado de um a outro significante, oculta uma linguagem cifrada e desconhecida do próprio sujeito, mas articulável na outra cena inconsciente.

A semelhança humana só se inscreve pelo viés de uma dessemelhança fundamental, referente ao fato de que o sujeito deve o seu surgimento à intervenção de um significante (S1), numa bateria significante (S2), que é parte integrante de um saber (LACAN, 1969-1970

[1992]). Traço unário, que especifica no humano a marca a partir da qual nada poderá ser escrito a não ser enquanto significante dessa falta fundamental.

Desse modo, foi possível aqui concluir que a estética cinematográfica se constitui, essencialmente, pela violência de um movimento imposto à imagem fotográfica em sua origem, ou seja, há um *kinema*, ou movimento, próprio da fotografia e inerente a uma não redução à imagem mimética, como consequência da linguagem. O cinema deu corpo a esse movimento, tornando-o visível.

Se o estádio do espelho é o momento em que se conjuga a *Gestalt* do corpo próprio como instantâneo do reflexo da imagem no espelho do olhar, é também o momento em que se funda a matriz simbólica do sujeito do inconsciente. Violento empuxo a um descentramento da cristalização na imagem, em função do acolhimento que o sujeito recebe no leito do significante. Suporte que funda o espaço do sujeito.

O cinema guarda certa proximidade com a arquitetura do sonho, proporcionando um trabalho com a imagem que não a reduz a nenhum código, mas que, contingencialmente, pode ocasionar um encontro com o real, na medida em que ele é encontro que falha.

Muitos são os testemunhos desse encontro traumático agenciado pelo cinema, entre eles o mais significativo e que se faz presente nas palavras de Alberto Giacometti:

Minha visão do mundo era uma visão fotográfica. [...] Eis que de repente houve uma quebra, de um só golpe. Lembro-me muito bem, foi no cinema. [...] Era o princípio: havia acontecido uma transformação da visão que eu tinha de tudo... como se o movimento não fosse mais do que uma sucessão de pontos de imobilidade (GIACOMETTI, Apud: Proença, 2010, p. 34).

A experiência de Giacometti, tornada pública através de seus escritos, reflete o que os analistas ouvimos na clínica, quando um sujeito é capaz de oferecer, em suas elaborações, o testemunho desse encontro, a partir do qual se efetiva, em suas elaborações, uma travessia na sua relação com o significante.

Como disse Lacan (1964 [2008]), uma vez que o sujeito é determinado pelo significante, a rede em que se tece a sincronia provoca efeitos na diacronia, em função da estrutura de linguagem que suporta essa rede e que provoca retornos. O sujeito do inconsciente vê escapar a todo o momento, no rastro de sua história, alguma coisa que mantém relação com o núcleo do real, que se repete e se separa do congelamento da imagem, para se inscrever como olhar que contorna incessantemente o irrepresentável, através do movimento constante imposto pela pulsão. Afinal, “o real é, no sujeito, o maior cúmplice da pulsão” (LACAN, 1964 [2008], p.73).

Nenhuma representação esgotará a sua fonte; nada cessará essa força constante que reenvia o sujeito ao seu ponto de origem, ao traumático de uma cena primitiva, que reafirma toda a sua violência repetidas vezes.

A pulsão, Freud afirmou, tem de sofrer os desvios inerentes ao mal-estar civilizatório, e cabe ao sujeito suportá-lo em sua dor de existir, encarnando o “germe” de uma maldade cujas cenas cotidianas parecem fazer remontar à relação entre os semelhantes. Relação que provoca o que há de mais íntimo ao tornar próximo um movimento pulsional que, enquanto pulsão de morte, revela a face destrutiva.

Destruição que é recomeço e que implica na mais estreita relação do sujeito com o ato criativo.

Na análise, por diversas vezes, tem-se o testemunho desse ato, dessa construção que se efetiva a partir do nada que a fala circunda, desse impossível de dizer em torno do qual se tece a cena da fantasia.

A fantasia sustenta a relação do sujeito com o objeto *a*, com uma perda que se constitui no buraco aberto pela inexistência de *das Ding*. É a escrita de uma dessemelhança primordial pela ação do significante, inerente a cada sujeito, e que marca a particularidade do seu modo de gozo, em função do que foi capaz de responder acerca do desejo do Outro.

Ao percorrer o caminho em torno de uma violência da estética que se particulariza no cinema, em decorrência do movimento conferido à imagem que *foto-grafa* o surgimento do sujeito, tornando mais próxima a inquietante estranheza provocada pela função do olhar, outras questões surgiram.

O corpo, na medida em que a sua unidade deriva do narcisismo, é apresentado como o reflexo de uma imagem que se distingue do sujeito do inconsciente, atestando o descentramento que desapossa o eu da própria casa. A análise, ao privilegiar a fala, o movimento pulsional invocante, permite reconstruir o percurso pelo qual o sujeito se alienou ao Outro, ao mesmo tempo em que se inscreveu a alienação do Outro.

Experiência que se constitui no relato das memórias, ou das falhas de memória, que fazem das recordações imagens *re-construídas* no percurso analítico, colocando em jogo a função do olhar e revelando toda a sua força significante. Inquietante estranheza da imagem que acossa o sujeito.

Ao pensar o tema de uma violência da estética no cinema, procurei, ao longo desta tese, circunscrever uma dimensão da imagem que não se reduziu ao objeto fotografado ou às sequências de violência explícita, mas que implicou a presença de um ponto enigmático e inerente à narrativa cinematográfica, em função de seu privilégio ao movimento. Enigma que

a obra fílmica de Michael Haneke apresenta, sob a forma de um *Código desconhecido* [*Code Inconnu*] (HENEKE, 2000). Percorrendo seus filmes e entrevistas, alguns elementos evidenciam-se, com destaque a temas do cotidiano da sociedade europeia que o acossam, os quais, de forma particular, o cineasta retrata. Foi assim com os filmes *Benny's vídeo* (HENEKE, 1992) e *Funny Games* (HENEKE, 1997), ambos fruto de intensa pesquisa em torno de matérias jornalísticas que descreviam crimes praticados por jovens de classe média alta e que se refletiram no pensamento do diretor. Haneke (1997) incomodava-se com a resposta dos adolescentes quando interrogados sobre as motivações para os crimes: “Eu queria saber como era”²⁵.

Em seu filme *Código desconhecido* (HENEKE, 2000), o cineasta apresenta uma sequência onde se desenrola uma discussão entre os personagens em torno da importância das imagens. Durante o jantar, um casal conversa, e a mulher diz: “Preciso ver fotos de cadáveres para saber o que é a guerra? Ou fotos de crianças indianas para saber o que é fome? Que presunção é essa? São somente imagens” (HENEKE, 2000). O homem retruca: “Você só entende de teorias. Eu quero a experiência e a vivência” (HENEKE, 2000).

Tal diálogo põe em jogo a inquietante estranheza da imagem e a sua dimensão traumática: ver é saber, mas guarda a impossibilidade de abarcar a Coisa, não-tudo que a força significativa da imagem provoca pela esquizo pulsional do olho e do olhar. Entre a vivência e a experiência, impõe-se um tempo para compreender, necessário à experiência e que se constitui como algum dizer possível entre as falhas de memória em que se articula a fantasia. Há uma dicotomia indestrutível entre a imagem como representação do mundo e o mal-estar que a inadequação do homem à totalidade da imagem provoca, em função do impossível de um código conhecido. No sonho, na fantasia, nas formações do inconsciente, esse código só pode revelar-se desconhecido do próprio sujeito.

Ao empregar em seus filmes uma narrativa fragmentária, Haneke tece uma estética que se faz violenta não pelo excesso de imagens, mas pela ausência de respostas. Não há qualquer explicação para o que motivou os assassinos de *Funny Games* (HANEKE, 1997) nem o que leva *Benny* a matar uma jovem e incriminar os pais, do mesmo modo nada é revelado acerca dos misteriosos acontecimentos que envolvem as crianças rigidamente educadas e amarradas com uma *Fita Branca* (HENEKE, 2009), a qual, espera-se, seja capaz

²⁵ DVD do filme, entrevista com Michael Haneke, BENNY'S VIDEO. Direção de Michael Haneke, produção de Wega-Film/Bernard Lang Ag, roteiro de Michael Haneke. Com Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frish, Ingrid Stassner, Stephanie Brehme. Austria/Suíça: Wega-Film/Bernard Lang Ag, 1992, sonorizado, colorido, 105 min.

de frear os mais sombrios desejos contidos nas lições da *Professora de piano* (HENEKE,2002).

Com o cinema de Haneke é possível, portanto, pensar a pequena mancha na imagem, o *punctum* barthesiano que parte da fotografia espocando como um *flash* e iluminando a cena da fantasia. A resposta possível ao ponto enigmático e radical de *das Ding* em que se estrutura o desejo e cujo enquadre é imagem olhada que reserva algo oculto – *Caché* (HANEKE, 2005), cifrado por um *Código desconhecido* (HENEKE, 2000) do próprio sujeito.

REFERÊNCIAS

300. Direção de Zack Snyder, produção de Mark Canton, Bernie Goldman, Gianni Nunnari e Jeffrey Silver, roteiro de Kurt Johnstad, Zach Snyder e Michael Gordon . Com Lena Headey, Gerard Butler, Rodrigo Santoro, David Wenham. EUA: Warner Bros Pictures, Virtual Studios, Legendary Pictures, Hollywood Gang Productions, Atmosphere Entertainment MM, sonorizado, colorido, 2007, 117 min.

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos; 2009.

ALLOUCH, J. *A clínica do escrito*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007.

AMIGO, S. *Clínica dos fracassos da fantasia*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007.

ARIEL, Alejandro. *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

ASSOUM, Paul Laurent. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1999.

BARRETO, B. (2008). *Bruno Barreto afirma que fez “Última Parada 174” para responder perguntas*. Rio de Janeiro: http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/09/30/bruno_barreto_afirma_que_fez_ultima_parada_174_para_responder_perguntas_1945135.html.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós, 1986.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEN-HUR. Direção de William Wyler, produção de Sam Zimbalist, roteiro de Karl Tunberg. Com Charlton Heston, Jack Hawkins, Haya Harareet, Stephen Boyd, Hugh Griffith. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959, sonorizado, colorido, 212 min.

BENJAMIN, W. (1936). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v. I)

_____. BENNY'S VIDEO. Direção de Michael Haneke, produção de Wega-Film/Bernard Lang Ag, roteiro de Michael Haneke. Com Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frish, Ingrid Stassner, Stephanie Brehme. Austria/Suissa: Wega-Film/Bernard Lang Ag, 1992, sonorizado, colorido, 105 min.

BREUER; FREUD, [1893-1895]. Estudos sobre a histeria. In: *Obras completas*, Edição Standard Brasileira, Vol. I, Rio de Janeiro: Imago, 1990.

BUÑUEL, L. *Meu último suspiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

CACHÉ. Direção: Michael Haneke. Produção: Les Films du Losange, Wega Film, Bavaria Film. Roteiro: Michael Haneke. Intérpretes: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou. Sony Pictures, 2005, 1 filme (117 min), son. color.

CALDAS, H.; ALTOÉ, S (org). *Psicanálise, universidade e sociedade*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2011.

CHARCOT. J-M. *Leçons du mardi à la Sapêtrière*. Paris: E. Lecrosnier & Babé, éditeurs, 1889.

CODE INCONNU: Récit incomplet de divers voyages. Direção: Michael Haneke. Produção: Bavaria Film, Canal+, Filmex See more. Roteiro: Michael Haneke. Intérpretes: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Luminita Gheorghiu. Sony Pictures, 2000, 1 filme (118 min), son. color.

COLKER, F. Entrevista concedida a Fátima Pinheiro. *O artista por ele mesmo: Flavio Colker*. [2012]. Blog Subversos. Disponível em: <<http://blogdasubversos.wordpress.com/2012/10/02/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-flavio-colker/>>. Acesso em: 23/10/2012

COSTA, A. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COUTINHO JORGE, M.A. *Fundamentos de psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*. Vol. 2, Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

DAS WEISSE BAND. Direção de Michael Haneke, produção de Michael Katz, roteiro de Michael Haneke. Com Burghart Klaußner, Christian Friedel, Ernst Jacobi, Josef Bierbichler, Leonie Benesch, Steffi Kühnert, Ulrich Tukur, Ursina Lardi. França, Itália, Áustria, Alemanha: IMOVISION, sonorizado, preto e branco, 2009, 144 min.

DEBORD. G. *A sociedade do espetáculo*. Fonte digital base. In: <www.geocities.com/projetoperiferia>

DER STUDENT VON PRAG. Direção: Stellan Rye, Paul Wegener, produção de Deutsche Bioscop GmbH, roteiro de Hanns Heinz Ewers. Com Paul Wegener, John Gottowt, Grete Berger, Lyda Salmonova, Lothar Körner, Fritz Weidemann, Alexander Moissi, Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH, 1913, preto e branco, 85 min.

DESCARTES, R. (1641). *Obra escolhida*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. Dióptrica. (1637). *Scientiae Studia*. Disponível em: <http://www.scientiaestudia.org.br/revista/cont_08_03.asp>, v.8, n. 3: 451-486, jul.-set. 2010.

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

DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DUFOUR, D-R. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2005.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

FELDMAN, I. *O apelo realista. Uma expressão estética da biopolítica*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=359>>.

FERRY L. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio; 1994.

_____. *Kant: uma leitura das três críticas*. São Paulo: DIFEL, 2010.

FREUD, S. [1895]. Projeto para uma psicologia científica. In: *Obras completas*, Edição Standard Brasileira, v. I, Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. [1896]. Carta 52. In: *Op. cit.*, Vol. I.

_____. [1899]. Lembranças encobridoras. In: *Op. cit.* Vol. III

_____. [1900]. A interpretação dos sonhos. Vols. I e II, Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. [1901]. A psicopatologia da vida cotidiana. In: *Obras completas*, Edição Standard Brasileira, v. VI, Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. [1905]. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Op. cit.* Vol. VII.

_____. [1907]. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: *Op. cit.* Vol. IX.

_____. [1908]. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: *Op. cit.* Vol. IX.

_____. [1910]. Cinco lições de psicanálise. In: *Op. cit.* Vol. 11.

_____. [1912-1913]. Totem e tabu. In: *Obras completas*. Vol. 11, São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____. [1914]. O Moisés de Michelangelo. In: *Op. cit.*

_____. [1914]. Der Moses des Michelangelo. In: *Kindle Edition.*

_____. [1914]. Introdução ao narcisismo. In: *Obras completas.* Vol. 12, São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. [1915]. Os instintos e seus destinos. In: *Op. cit.*

_____. [1915]. *Trieb und Triebchicksale.* In: <[HTTP://WWW.PSYCHANALYSE.LU/FREUD/FREUDTRIEBSCHICKSALE.PDF](http://www.psychanalyse.lu/freud/freudtriebchicksale.pdf)>

_____. [1916]. A transitoriedade. In: *Obras completas.* Vol. 12, São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. [1919a]. O inquietante. In: *Op. cit.* Vol 14.

_____. [1919b]. Batem numa criança: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. In: *Op. cit.* Vol 12.

_____. [1924]. O problema econômico do masoquismo. In: *Obras completas.* Vol. 16, São Paulo: Cia das Letras, 2011.

_____. [1925]. A negação. In: *Op. cit.*

_____. [1930]. O mal-estar na civilização. In: *Obras completas.* Vol. 18, São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. [1930]. Das Unbehagen in der Kultur. In: *Kindle Edition.*

_____. [1932]. Novas conferências introdutórias á psicanálise: Conferência 31. In: *Op. cit.*

_____. [1936]. Um distúrbio de memória na Acrópole [carta a Romain Rolland]. In: *Op. cit.*

_____. [1936]. Brief na Romain Rolland [Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis]. In: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-akropolis-brief-romain-rolland.html>

FREUD, S.; ABRAHAM, K. [1965]. *The complete correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham:1907-1925.* London: Karnac, 2002.

FREUD, S.; FERENCZI. [1925]. *Psychoanalysis and Film.* Disponível em: <<http://www.freud-museum.at/freud/themen/film-e.htm>>

FREUD, S.; FLIESS. [1887-1904]. *Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess.* Rio de Janeiro, Imago, 1986.

FUNNY GAMES. Direção de Michael Haneke, produção de Veit Heiduschka, roteiro de Michael Haneke. Com Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frish, Franck Giering, Stefan Clapczynski. Austria: Wega-Film, 1997, sonorizado, colorido, 108 min.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEHEIMNISSE EINER SEELE. Direção de Georg Wilhelm Pabst, roteiro de Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross e Hanns Sachs. Com Werner Krauss, Ruth Weyher, Ilka Grüning, Jack Trevor, Pavel Pavlov. Alemanha. Preto e branco, 1926, 97 min.

GUBERN, R. *História del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973, v. 1.

GULLAR, F. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

HAROLDO, C. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HEGEL, G. W. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Fenomenologia do espírito – Parte II*. Petrópolis: Vozes; 1998.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2005.

HEIDEGGER, M. (1950). A coisa. In: *Ensaio e conferências*. Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2006.

INDIEWIRE. Disponível em: <http://www.indiewire.com/people/int_Haneke_Michael_011204.html>

JAGTEN. Direção de Thomas Vinterberg, produção de Thomas Vinterberg, roteiro de Tobias Lindholm e Thomas Vinterberg. Com Mads Mikkelsen, Thomas Bo Larsen, Annika Wedderkopp, Lasse Fogelstrom. Dinamarca: Zentropa Entertainments, Film i Väst, Califórnia Filmes, Magnólia Pictures, sonorizado, colorido, 2013, 111 min.

JULIEN, P. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KANT, I. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

KOYRÈ, A. *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

LA PIANISTE. Direção de Michael Haneke, produção de Christine Gozlan, roteiro de Michael Haneke. Com Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot, Susanne Lothar. Alemanha, França, Áustria: MK2 Productions, Les Films Alain Sarde, Bayerischer Rundfunk, Centre National de la Cinématographie (C.N.C.), Eurimages (Fonds du Conseil de l'Europe), StudioCanal, Wega Film, Arte France cinema, Österreichischer Rundfunk (ORF), sonorizado, colorido, 2002, 130 min.

LACAN, J. [1948] A agressividade em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. [1938] Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: *Op. cit.*

_____. [1945] O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada: um novo sofisma. In: *Op. cit.*

_____. [1948]. Agressividade. In: *Op. cit.*

_____. [1949]. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: *Op. cit.*

_____. O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Op. cit.*

_____. [1965-1966] A ciência e a verdade. In: *Op. cit.*

_____. [1971] Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

_____. [1973] Televisão. In: *Outros escritos*. In: *Op. cit.*

_____. [1953-1954]. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

_____. [1955-1956]. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

_____. [1956-1957]. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

_____. [1957]. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. [1957-1958]. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. [1959-1960]. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

- _____. [1963]. Kant com Sade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- _____. [1962-1963]. *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- _____. [1964]. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- _____. [1965] Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- _____. [1966-1967]. *Le séminaire, La logique du fantasme*. Inédito.
- _____. [1968-1969]. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- _____. [1969-1970]. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.
- _____. [1971]. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse o do semblante*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- _____. [1972]. O aturdido. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- _____. [1972]. Espaces Lacan. França; atualizada em 27/11/2011; acesso em 27/11/2011. Disponível em: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psycha/psysem/italie.htm>.
- _____. [1972-1973]. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- _____. [1974-1975] *Le séminaire, Les non-dupes errent*, Inédito.
- _____. [1974-1975] *Le séminaire, R.S.I.*, Inédito.
- _____. [1975]. *Conferência em Genebra sobre o sintoma*, Inédito.
- _____. [1975-1976]. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- LEBRUN, J.-P. *Um mundo sem limite: ensaio para uma clínica psicanalítica do social*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2004.
- _____. *A perversão comum: viver juntos sem o outro*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2008.
- LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.

_____. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LORD OF THE FLIES. Direção de Harry Hook, produção de Lewis M. Allen, roteiro de Sarah Schiff. Com Balthazar Getty, Chris Furrh, Danuel Pipoly, James Badge Dale, Andrew Taft, Edward Taft. EUA: Castle Rock Entertainment, Columbia Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, sonorizado, colorido, 1990, 90 min.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MANNONI, L. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP, 2003.

MARIANI, B. (org.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006.

MATTOS, R. *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*. 2011. 173 f. Tese (Doutorado em Pesquisa e Clínica Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MIDNIGHT IN PARIS. Direção de Woody Allen, produção de Letty Aronson, Stephen Tenenbaum e Jaume Roures, roteiro de Woody Allen. Com Owen Wilson, Rachel McAdams, Kurt Fuller, Mimi Kennedy. EUA: Mediapro, Gravier Productions, Antena 3 Films, 2011, sonorizado, colorido, 100 min.

MELMAN, C. *Novas formas clínicas no início do terceiro milênio*. Curitiba: CMC Editora, 2003.

_____. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2003.

MENDONÇA, A. S. Lacan com Hegel II. In: *A transmissão: boletim do Centro de Estudos Lacaneanos/Instituição Psicanalítica*, Porto Alegre, ano 6, nº 7, p. 51 a 65, 1998.

METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

METZ, C.; KRISTEVA, J. (org.) *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.

MILLER, J-A. Jacques Lacan e a voz. *Opção lacaniana online nova série*, ano 4, Número 11, julho de 2013.

_____. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MILNER, J-C. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger. 2007. 149 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

MÜLLER, A. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

DER SIEBENTE KONTINENT. Direção de Michael Haneke e Johanna Teicht, produção de Veit Heiduschka, roteiro de Michael Haneke e Johanna Teicht. Com Dieter Berner, Birgit Doll, Leni Tanzer. Austria: Wega-Film, 1989, sonorizado, colorido, 104 min.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha, produção de José Padilha e Marcos Prado. Brasil: Rio filme, 2002, sonorizado, colorido, 133 min.

PIRANDELLO, L. *Cadernos de Serafino Gubio operador*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, 1990.

POE, E.A. (1834). *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PROENÇA, P. *Em torno de Alberto Giacometti: arte, ética psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2010.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

RANK, O. [1914]. *El doble*. Buenos Aires: Ediciones Orion, 1971.

REDACTED. Direção de Brian De Palma, Produção de Jennifer Weiss & Simone Urdl. Roteiro de Brian De Palma. Com Patrick Carrol; Rob Devaney; Izzy Diaz; Mike Figueroa; Ty Jones; Kel O'Neill; Daniel Stewart Sherman. Estados Unidos/Canadá: Magnólia Pictures, 2007, sonorizado, colorido, 90 min.

RINALDI, D. *Ética da diferença*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

_____. Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise. In: *Pulsional* [periódico na Internet]. n. 188, p.8, dez. 2006 Disponível em <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/188_06.pdf>. Acesso em 15/04/2011

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

_____. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

_____. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SACHER-MASOCH. L. [1870]. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008.

SADE, M. [1795]. *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SADE, M. [1797]. *Histoire de Juliette ou les prospérités di vice*. In: *Kindle Edition*.

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles, produção de Maurício Andrade Ramos. Com Fernando Alves Pinto. Brasil: Videofilmes, sonorizado, colorido, 2007, 80 min.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOBRINHO, S.F. *Globalização e sociedade de controle: a cultura do medo e o mercado da violência*, Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

Sequestro de ônibus no Rio de Janeiro já dura duas horas. Folha.com, São Paulo, 16/06/2000, Cotidiano, Acervo Folha. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u2299.shtml>>.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

SUSINI, M-L. *O autor do crime perverso*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2006.

SZAMOSI, G. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

TOULET, E. *O cinema, invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

TÔKYÔ MONOGATARI. Direção de Yasujiro Ozu, produção de Takeshi Yamamoto, roteiro de Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Com Chishu Ryu; Chieko Higashiyama; Sesuko Hara; Haruco Sugimura; So Umamura; Kiniko Miyake; Kyoko Kagawa; Eijiro Tono; Shiro Osaka; Zen Murase; Mitsuhiro Mori. Japão: Shochiku (estúdio Ofuna), sonorizado, preto e branco, 1953, 135 min.

ÚLTIMO SEGUNDO, São Paulo, 16/12/2008, Cultura, Ig: Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/09/30/bruno_barreto_afirma_que_fez_ultima_parada_174_para_responder_perguntas_1945135.html>.

ÚLTIMA PARADA 174. Direção de Bruno Barreto, produção de Patrick Siaretta, Paulo Dantas, Bruno Barreto, Antoine de Clermont-Tonnerre, roteiro de Bráulio Mantovani. Com Michel Gomes; Marcello Melo Jr.; Gabriela Luiz; Cris Vianna; Anna Cotrim; Tay Lopes; Jana Guinoud. Brasil: Paramount Pictures, 2008, sonorizado, colorido, 110 min.

VEGH, I. *O Próximo: enlaces e desenlaces do gozo*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2005.

VIVÉS, J-M. A pulsão invocante e os destinos da voz. *Psicanálise & barroco em revista*, v.7, n.1: 186-202, jul. 2009. Disponível em: <www.psicanalisebarroco.pro.br/revista>.

YANKELEVICH, H. *Do pai à letra*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2004.

ŽIŽEK S. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *Violencia em acto: conferencias en Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.