



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Psicologia

Patrick Werner dos Anjos

O traço para além do índice: a fotografia sob o olhar da psicanálise

Rio de Janeiro

2018

Patrick Werner dos Anjos

O traço para além do índice: a fotografia sob o olhar da psicanálise

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Pesquisa e Clínica em Psicanálise, Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2018

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

A597 Anjos, Patrick Werner dos.
O traço para além do índice: a fotografia sob o olhar da psicanálise /
Patrick Werner dos Anjos. – 2018.
87 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia.

1. Psicanálise – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Fantasia – Teses. I.
Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia. III. Título.

es CDU 159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Patrick Werner dos Anjos

O traço para além do índice: a fotografia sob o olhar da psicanálise

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Pesquisa e Clínica em Psicanálise, Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 21 de março de 2018.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)

Instituto de Psicologia da UERJ

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge

Instituto de Psicologia da UERJ

Prof.^a Dr.^a Betty Bernardo Fuks

Pós-graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade
Veiga de Almeida - RJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Werner Hegenberg (*in memoriam*), cujas fotos me deixaram traços de um importante personagem que não conheci.

AGRADECIMENTOS

A Nadiá Paulo Ferreira, pelo ensino e principalmente pelo grande incentivo e aposta no meu trabalho.

A Betty Bernardo Fuks e Marco Antonio Coutinho Jorge, membros da banca examinadora, por sua disponibilidade e por seus valiosos comentários e pontuações.

Aos funcionários da UERJ, em especial àqueles que pertencem ao Programa de Pós-graduação em Pesquisa e Clínica em Psicanálise, por sua dedicação e por resistirem em tempos tão difíceis.

Aos professores do programa, por suas excelentes aulas e discussões.

Aos amigos da turma de mestrado, pela leveza e bom humor, sempre presentes nas aulas, e por suas ricas contribuições ao longo dos últimos dois anos.

A Ana Lucia Lutterbach Holck, minha analista.

Ao Corpo Freudiano e aos amigos que fiz na escola, pelo companheirismo, diversão, e pela importância que têm na minha formação de psicanalista.

A Paula Rego Monteiro, por ter me apresentado à obra de Evgen Bavcar.

Aos meus pais, Ediloy e Thea, e meu irmão, Allan, pelo profundo amor e pelo incentivo que enviaram mesmo de longe.

Aos demais familiares, Helga, Edda, Marga, Laska, Celso, Silvana, Bella, Daniel, Raquel, Rogério, por todo amor e carinho.

À Iza, por todo amor, carinho e paciência, por sua influência artística, e por ter embarcado comigo, à sua maneira, na aventura da psicanálise.

A fotografia é uma lição de amor e ódio ao mesmo tempo. É uma metralhadora, mas também é o divã do analista. Uma interrogação e uma afirmação, um sim e um não ao mesmo tempo. Mas é sobretudo um beijo muito cálido.

Henri Cartier-Bresson

RESUMO

ANJOS, Patrick Werner dos. **O traço para além do índice:** a fotografia sob o olhar da psicanálise. 2018. 87 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A fotografia não se resume apenas ao seu produto final, ou seja, uma imagem formada numa tela ou impressa em alguma superfície física. Também não se trata meramente de uma técnica, ou de um conjunto de técnicas de reprodução de imagens. O que permite transformar a fotografia em objeto teórico, e não apenas em um objeto de pesquisa, consiste no fato de ela ser um índice, isto é, de ela fazer parte da classe de signos que mantêm com o seu referente relações que subentendem uma associação física. O presente trabalho tem como objetivo dar um passo adiante da noção de fotografia como índice, articulando-a com as noções de real, olhar e fantasia, conforme a teoria psicanalítica as estabelece.

Palavras-chave: Fotografia. Psicanálise. Real. Olhar. Fantasia.

ABSTRACT

ANJOS, Patrick Werner dos. **The trace beyond the index**: a psychoanalytic view about photography. 2018. 87 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Photography is not just about its final product, that is, an image formed on a screen or printed on some physical surface. Nor is it merely a technique, or a set of imaging techniques. What allows us to transform photography into a theoretical object, not just a research object, consists in the fact that it is an index, it is part of the class of signs that maintain with their referent relations that imply a physical association. The present work aims to take a step forward of the notion of photography as an index, articulating it with the notions of real, gaze and fantasy, as the psychoanalytic theory establishes them.

Keywords: Photography. Psychoanalysis. Real. Gaze. Fantasy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – Death of a loyalist militiaman	19
Fotografia 2 – Transparency spring fingers.....	31
Fotografia 3 – Rayography matches cottoncone.....	32
Fotografia 4 – Champs délicieux nº04	32
Fotografia 5 – Night Mare	46
Figura 1 – Esquema que ilustra a perspectiva geométrica	56
Figura 2 – Os dois sistemas triangulares de Lacan (a).....	57
Figura 3 – Os dois sistemas triangulares de Lacan (b).....	58
Fotografia 6 – Cena do filme Blow-up.....	67
Fotografia 9 – Cena do filme Blow-up.....	69
Fotografia 10 – Sem título (a)	70
Fotografia 11 – Sem título (b)	71
Fotografia 13 – Sem título (d)	72
Fotografia 14 – Place de l'Europe. Gare Saint Lazare.....	74
Fotografia 15 – Tattooed man at carnival.....	77
Fotografia 17 – Masked woman in a wheelchair	78
Fotografia 18 – Patriotic young man with flag	79
Fotografia 19 – Albino sword swallower at carnival	79

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O QUE É A FOTOGRAFIA?	13
1.1	Roland Barthes	13
1.2	Os três discursos fotográficos	15
1.2.1	<u>A fotografia como espelho do real: o discurso da mimese e da semelhança</u> .	15
1.2.2	<u>A fotografia como transformação do real: o discurso do código e da desconstrução</u>	18
1.2.3	<u>A fotografia como traço do real: o discurso do índice e da referência</u>	20
1.3	Peirce, Lacan e o problema do referente	22
1.4	O paradigma indiciário	26
2	MAIS ALÉM DO <i>SPECTRUM</i>: O TRAÇO COMO PURA DIFERENÇA	30
2.1	A escrita fotográfica	30
2.2	O eu e o sujeito a partir da experiência psicanalítica	33
2.3	A constituição do sujeito	37
2.4	O Outro e o objeto	40
2.5	O traço unário e a pura diferença	41
2.6	Do paradoxo ao significante fotográfico	42
2.6.1	<u>Do índice ao significante</u>	44
3	MAIS ALÉM DO <i>SPECTATOR</i>: O OLHO E O OLHAR: A CLIVAGEM DO SUJEITO	47
3.1	A pulsão e a falta de objeto	47
3.2	O objeto a	49
3.3	Da fenomenologia ao olhar como objeto a	51
3.3.1	<u>Merleau-Ponty e a preexistência de um olhar</u>	51
3.3.2	<u>O olhar é o avesso da consciência</u>	53
3.4	O sujeito cartesiano e o sujeito do inconsciente no campo escópico	55
3.5	O olho e o olhar: considerações sobre o <i>Spectator</i> na fotografia	58
3.5.1	<u>O quadro e a representação</u>	58
3.5.2	<u>A foto é um quadro?</u>	60
4	MAIS ALÉM DO <i>OPERATOR</i>: A FANTASIA E O ATO FOTOGRÁFICO	63
4.1	A fantasia e a arte fotográfica	63

4.2	<i>Blow-up</i> e Bavcar: a foto para além do visível	66
4.2.1	<u><i>Blow-up</i>: a morte revelada</u>	66
4.2.2	<u>Evgen Bavcar: impressões do invisível</u>	69
4.3	Olhar e ser olhado na experiência fotográfica	73
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

A motivação para a elaboração do presente trabalho surgiu a partir de um profundo interesse pelo ato de fotografar. Trata-se de um ato bastante peculiar, pois não está, logo de saída, vinculado a nenhuma finalidade específica. Fotografa-se por uma infinidade de motivos diferentes, conscientes ou inconscientes – desde as fotos nas embalagens dos produtos que consumimos, ou os registros de uma festa de aniversário, até as fotos tiradas por sondas espaciais, ou aquelas que se encontram expostas nos museus. O fotógrafo, de fato, pode ser qualquer um, pois para isso basta o simples clique de um botão. Esta afirmação não tem o intuito de diminuir qualquer mérito dos fotógrafos ditos profissionais, ou sugerir uma excessiva simplificação da técnica, apenas quer dizer que a experiência de fotografar é hoje acessível a qualquer um que tenha uma câmera à sua disposição. A rigor, até mesmo aquilo que, no senso comum, consideramos uma boa foto, aquela que comporta uma certa “qualidade artística”, não é de todo algo inacessível ao amador – afinal, quem nunca se surpreendeu positivamente com o resultado de um disparo fotográfico?

De qualquer modo, o ato de fotografar faz parte da vida de todos, e o que há em comum entre a infinidade de imagens fotográficas existentes parece não dizer respeito necessariamente à sua finalidade, estilo ou tampouco à habilidade técnica daquele que fotografa. É em outro lugar que encontramos aquilo que é próprio da fotografia e que vai além de qualquer tipo de classificação, algo que está presente tanto na foto dos familiares na festa de aniversário quanto naquela que apreciamos no museu. Nesse sentido, torna-se difícil falar acerca do ato fotográfico sem antes estabelecer o que está na raiz dessa experiência.

Num primeiro momento, o objetivo deste trabalho é tomar a fotografia a partir desse seu aspecto mais radical, ou seja, da sua particularidade independente da finalidade – o que será abordado principalmente nos capítulos 1 e 2. Nesse sentido, seguimos o exemplo de Rosalind Krauss (2002), que toma a fotografia não como um objeto de pesquisa, mas como um objeto teórico. Isto significa dizer que ela não se resume apenas ao seu produto final, ou seja, uma imagem formada numa tela ou impressa em alguma superfície física. Também não se trata meramente de uma técnica, ou de um conjunto de técnicas de reprodução de imagens. A fotografia,

como objeto teórico, constitui “uma espécie de crivo ou filtro através do qual pode-se organizar os dados de outro campo, situado em outro plano” (KRAUSS, 2002, p. 14), e é desta forma que pretendemos aproximá-la do campo psicanalítico.

Para Krauss (2002, p. 15), a especificidade que permite transformar a fotografia em objeto teórico consiste no fato de ela ser um índice, isto é, “ela faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física”. Trata-se, como sublinha a autora, do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços (KRAUS, 2002, p. 15). Outros autores, como Dubois (2012), por exemplo, tratam da questão em termos da relação que a foto mantêm com o real. Nesse sentido, abre-se espaço para que a psicanálise traga a sua contribuição, pois, ao falar da relação entre a foto e o real, convém perguntar: de que real se trata? Afinal, a experiência psicanalítica, de Freud a Lacan, nos ensina que real e realidade não são a mesma coisa. Assim, o que a psicanálise pode dizer acerca do referente fotográfico?

No entanto, a abordagem da fotografia a partir do conceito de real, conforme Lacan o articula, permite uma reflexão não apenas acerca do referente, mas também acerca dos outros dois agentes da experiência fotográfica: o espectador e o fotógrafo. Dessa forma, os dois últimos capítulos desta dissertação buscam trazer alguns elementos para essa reflexão (que certamente pode ser ampliada), ao tratarem, respectivamente, da relação da fotografia com a esquizo do olho e do olhar, e do ato fotográfico como ato artístico, a partir das obras de importantes fotógrafos do século XX e contemporâneos.

1 O QUE É A FOTOGRAFIA?

1.1 Roland Barthes

Em que consiste a fotografia? Será que fora das evidências da técnica e do uso ela dispõe de um “gênio” próprio, uma essência? Em seu famoso livro *A câmara clara*, Roland Barthes (2012) se debruça sobre essa questão ao dizer ter sido tomado por aquilo que chamou de um desejo “ontológico” de saber o que é a fotografia “em si”. Rapidamente Barthes percebe que, apesar de ser necessário recorrer a algum tipo de classificação para que se construa um *corpus*, não é por essa via que se descobre o que é a fotografia. Ela é inclassificável, uma vez que todas as suas formas de definição (sejam empíricas, retóricas ou estéticas) podem ser aplicadas a outras formas de representação e não possuem nenhuma relação com a sua essência. É claro que podemos classificar fotografias, designá-las como sendo profissionais ou amadoras, paisagem ou retrato, pertencentes a esta ou aquela categoria estética. No entanto, isso nada nos diz a respeito do que é a fotografia “em si” e de como podemos tomá-la como um objeto teórico.

Sua impossibilidade de classificação se dá em função de seu caráter extremamente particular. Para Barthes, a fotografia é

o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. [...] Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: isso é isso, é tal! Mas não diz nada mais (BARTHES, 2012, p. 14)

A fotografia, em si, não tem consistência. Ela traz sempre consigo o seu referente – aquilo que ela representa, aquilo que foi fotografado – num corte muito preciso no tempo e no espaço. Não há foto sem que algo, ou alguém, seja fotografado. Num desenho ou numa pintura de um vaso, por exemplo, não é necessário que o vaso esteja presente para que haja a representação. É desnecessário, inclusive, que ele exista. Ao contrário, uma foto de um vaso implica necessariamente que tal objeto tenha estado diante da objetiva de uma câmera no momento do disparo do obturador¹. É a foto *daquele* vaso, *naquele* momento, *naquele* lugar. Quando olhamos para uma fotografia, o que vemos de imediato não é o fotográfico, mas sim

¹ Não estamos neste momento considerando aquilo que pode ser produzido a partir das mais recentes tecnologias de tratamento de imagem digital, como o Photoshop e recursos semelhantes.

a marca de seu referente. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 2012, p. 15).

A foto pode ser objeto de três práticas (ou intenções): fazer, olhar e suportar. A essas três práticas correspondem, respectivamente, três conceitos – ou poderíamos dizer, talvez, três agentes, que Barthes nomeou de *Operator*, *Spectator* e *Spectrum* (2012, p. 17). O *Operator* é o fotógrafo, aquele que escolhe (ou não?) o que será fotografado, que faz o enquadramento e decide o momento de realizar o disparo. Essa operação produz um corte no espaço (enquadramento) e no tempo (“momento decisivo”² do disparo). O *Spectator* é, como o próprio termo em inglês sugere, o espectador, somos todos nós que olhamos as fotos nos celulares, nos museus, nos jornais, ou de qualquer outra maneira. Um olhar, aliás, cada vez mais presente e compulsivo, numa sociedade que vem sendo gradativamente inundada por imagens. O *Spectrum*, por sua vez, diz respeito àquilo que é fotografado, o objeto, o referente fotográfico em torno do qual gira a fotografia.

Barthes se vê diante de um paradoxo. Se, por um lado, busca nomear uma essência, um tipo de ciência eidética da foto, por outro, se depara com o fato de que ela é apenas contingência, uma banalidade, e encontra dificuldade em deixar de lado o aspecto afetivo da foto, aquele que coloca em jogo seu desejo. Ele decide então não abrir mão desse caráter banal e contingente, conferindo-lhe um lugar central na sua formulação.

[...] no momento de chegar à essência da Fotografia em geral eu bifurcava; em vez de seguir o caminho de uma ontologia formal (de uma Lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu desgosto; a essência prevista da Foto não podia, em meu espírito, separar-se do “patético” de que ela é feita, desde o primeiro olhar. (BARTHES, 2012, p. 28).

Foi a partir dessa relação muito particular entre a foto e o referente fotográfico (*Spectrum*) que Barthes encontrou a essência que buscava. Para ele, a unidade mínima de significado da fotografia, o seu noema, se resume a: “*Isso-foi*”. É isto que uma foto realmente diz. Qualquer significado que se dê a uma imagem fotográfica é passível de interpretações, no entanto a essência do fotográfico se constitui a partir

² A expressão “momento decisivo” dá o título a um artigo muito famoso de Henri Cartier-Bresson (1952), e diz respeito ao instante exato em que o fotógrafo decide realizar o disparo.

dessa qualidade de evidência – isso, que vejo nesta imagem, esteve diante da câmera e *foi* fotografado. Para Barthes, a fotografia é uma testemunha muda.

1.2 Os três discursos fotográficos

Existe um certo consenso de que o documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade” (DUBOIS, 2012, p. 25). De alguma forma, o senso comum sempre atribui à fotografia a qualidade de “dizer a verdade”. Não é à toa a sua utilização no campo jurídico, por exemplo, em que uma foto pode constituir a prova cabal que conduz a uma condenação ou a uma absolvição; ou ainda o fato de darmos especial importância às fotografias nos nossos documentos de identidade – em que, de algum modo, temos a impressão de que a foto é precisamente aquilo que une o nome à pessoa. Ela é percebida como a prova que atesta a existência de algo, o que a coloca sempre numa relação com o real³.

Esta espécie de “princípio de realidade” foi abordada sob diferentes perspectivas por críticos e teóricos ao longo da história da fotografia. Philippe Dubois (2012, p. 26) apresenta este percurso dividido em três tempos (ou três discursos): 1) *a fotografia como espelho do real (discurso da mimese)*; 2) *a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)*; 3) *a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)*.

1.2.1 A fotografia como espelho do real: o discurso da mimese e da semelhança

Para Dubois (2012) este é o primeiro discurso sobre a fotografia, estabelecido desde o seu nascimento no início do século XIX. A extraordinária invenção, protagonizada por Niépce e Daguerre, foi alvo de acaloradas discussões principalmente no meio artístico, “ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas” (DUBOIS, 2012, p. 27). No entanto, fossem contra ou a favor, todas compartilhavam a ideia de que a foto representava *a imitação mais perfeita da realidade*, o que provocou um enorme impacto na produção artística do fim do século XIX e início do século XX.

³ Ainda não estamos nos referindo à relação da fotografia com o conceito laciano de real. Este aspecto será abordado adiante.

Um bom exemplo da ideia de perfeita semelhança que a fotografia trouxe – em comparação com o meio de representação mais comum até então, a pintura – pode ser encontrado nas palavras entusiasmadas do escritor Edgar Allan Poe, num artigo publicado logo após a invenção do aparelho fotográfico de Daguerre:

O aparelho em si deve ser considerado, sem margem para dúvidas, como o mais importante, e talvez o mais extraordinário, triunfo da ciência moderna. [...] Com efeito, a verdade é que a chapa daguerreotipada é infinitamente (utilizamos o termo de modo intencional), é *infinitamente* mais precisa na sua representação do que qualquer pintura efetuada por mãos humanas. Se observarmos uma obra de arte comum com um potente microscópio, todos os traços de semelhanças com a natureza desaparecerão – mas o exame mais minucioso do desenho fotogênico revela apenas uma verdade mais absoluta, uma identidade de aspecto mais perfeita com a coisa representada. As variações de sombra e as gradações de perspectiva linear e aérea são as da própria verdade na sua perfeição suprema (POE in TRACHTENBERG, 2013, p. 55-56, grifos do autor).

Esta espetacular capacidade mimética seria fruto do próprio procedimento mecânico que é capaz de produzir uma imagem de modo automático, sem a necessidade da intervenção direta da mão do artista. O produto da fotografia surgiria quase que naturalmente, respeitando apenas as leis da ótica e da química. Sob esta perspectiva a foto deixaria de fora o caráter interpretativo do artista, sempre sujeito a distorções, e supostamente apresentaria a realidade tal qual como é – uma cópia fiel.

O que surge a partir disso, na esfera artística, é uma clivagem entre a imagem fotográfica (um espelho do real) e a obra de arte (uma experiência subjetiva que depende da interpretação do artista), e, com isso, o debate acerca do valor da fotografia em meio às representações do real. Muitos dos críticos que a denunciaram se preocupavam com a substituição do gênio artístico pela automatização da máquina. Talvez o mais famoso (e o mais explícito) tenha sido Baudelaire, que insistiu em assinalar essa clivagem e colocar a fotografia como um representante da indústria, algo cujo papel deveria ser o de servir à arte e não substituir suas funções.

Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como aliás todos os progressos materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro [...]. Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a *confusão das funções* impede que cada uma delas seja bem realizada [...]. Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu *verdadeiro dever*, que é o de *servir* ciências

e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha a necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 2012, p. 29, grifos do autor).

É interessante notar nas palavras de Baudelaire que o terreno da arte, o domínio do impalpável, adquire valor na medida em que o homem lhe acrescenta a alma. Há aqui uma preocupação em preservar o artista como o sujeito criador do qual depende a experiência artística. Nesse sentido a fotografia seria, na melhor das hipóteses, uma serva da arte, e, na pior, uma inimiga, pois tiraria de cena justamente esse sujeito criador, e o substituiria pelo automatismo da máquina. No entanto, a ideia de que a fotografia é uma inimiga da arte só se sustenta se estiver apoiada no discurso da mimese, ou seja, na noção de que o que está em jogo é, de fato, uma imitação do real.

Existem, porém, aqueles que, ao contrário de Baudelaire, não a consideram uma inimiga da arte, mas uma espécie de aliada ou até mesmo uma "salvadora". Afinal, se a arte se ocupa do impalpável e não da semelhança, por que haveria de considerar a fotografia como inimiga? O artista só poderia se sentir ameaçado pelo fotógrafo se realmente tivesse como meta produzir cópias do real. Este discurso mais otimista ainda se sustenta na ideia da semelhança, da foto como um espelho do real, e mantém a dissociação entre arte e fotografia. A diferença está no fato de reconhecer que a partir do momento em que a foto reproduz automaticamente o real, liberta o artista da obsessão do realismo.

Esta relação da pintura com o realismo é discutida por André Bazin no texto *A ontologia da imagem fotográfica*, de 1945. Para ele, a partir do século XV, o pintor ocidental começou a afastar-se daquilo que chamou de "preocupação fundamental da realidade espiritual" (BAZIN in TRACHTENBERG, 2013, p. 262) para se preocupar com a imitação mais ou menos completa do mundo exterior. Esse interesse pela imitação teria surgido após a invenção do sistema mecânico de

perspectiva da câmara escura, de Leonardo da Vinci – instrumento que serviu de base para a invenção do aparelho fotográfico.

A partir daí, a pintura ficou dividida entre duas aspirações: uma propriamente estética – a expressão das realidades espirituais em que o modelo se vê transcendido pelo simbolismo das formas –, e outra, que é apenas um desejo totalmente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão, ao crescer rapidamente à medida da sua própria satisfação, devorou pouco a pouco as artes plásticas. (BAZIN in TRACHTENBERG, 2013, p. 262).

Para autores como André Bazin, a fotografia – na qualidade de mais perfeita imitação do real – vem justamente satisfazer esse desejo psicológico de substituição do mundo exterior pelo seu duplo. Ao invés de ser uma espécie de ameaça externa, como considerava Baudelaire, seria o método que acabou por salvar as artes plásticas daquilo que as devorava de dentro para fora.

1.2.2 A fotografia como transformação do real: o discurso do código e da desconstrução

Se durante o século XIX o discurso sobre a imagem fotográfica era o da semelhança com o real, a partir do século XX a ênfase recaiu sobre a ideia da transformação do real. O que este novo discurso sublinha é que “a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.)” (DUBOIS, 2012, p. 37). Sendo codificada, ela está aberta a interpretações, o que, por sua vez, coloca em cheque o discurso da mimese.

A rigor, a fotografia apresenta uma série de “falhas” na sua pretensão de representar com perfeição o mundo real. O próprio funcionamento do conjunto de lentes que compõe a objetiva de uma câmara fotográfica não é assim tão “objetivo” quanto parece. A ótica nos mostra que a imagem fotográfica se forma a partir das propriedades de reflexão e refração da luz, e que tais propriedades trazem sempre consigo um número de distorções (MACHADO, 2015, p. 24), o que torna fisicamente impossível que uma foto represente a verdade na sua perfeição absoluta, como diria Edgar Allan Poe. Além disso, existem outras distorções que surgem a partir de aspectos técnicos e efeitos perceptivos, tais como: ângulo de visão escolhido pelo fotógrafo; distância do objeto e enquadramento; redução do objeto tridimensional a

uma imagem bidimensional; variações cromáticas⁴; isolamento de um ponto preciso do espaço e do tempo; ausência dos aspectos não visuais dos sentidos (ARNHEIM, 1957).

A argumentação no sentido de denunciar o realismo fotográfico foi extensa ao longo do século XX. Autores como Jean-Louis Baudry, Hubert Damish e Pierre Bourdieu são citados por Philippe Dubois (2012, p.39) como exemplos que seguiram por essa via. O plano ideológico passou a ser levado em consideração na fotografia, e as espetaculares imagens históricas, símbolos dos grandes acontecimentos mundiais, passaram a ser analisadas também sob o viés da estereotipia que carregam (DUBOIS, 2012, p.41). Imagens, por exemplo, como a do republicano espanhol que morre em batalha e é fotografado por Robert Capa supostamente no momento em que é alvejado (figura 1). O registro de Capa não se reduz à verdade nua e crua dos últimos instantes de vida daquele homem, ele vai mais longe, pois não pode deixar de lado o contexto da imagem e o aspecto ideológico que ela invariavelmente veicula. Alain Bergala denuncia a parcela de “encenação” desse tipo de imagem:

Antes de mais nada, o espaço da representação fotográfica não deve deixar que dele se suspeite como um espaço de enunciação. Constrói-se pela grande angular como um espaço envolvente no qual nos encontramos capturados brutalmente, mas sempre como por acaso, por acidente (...). A grande angular trabalha maciçamente em benefício do humanismo choramingão; isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor... (BERGALA *apud* DUBOIS, 2012, p. 41).

Fotografia 1 – Death of a loyalist militiaman



Fonte: ROBERT CAPA, 1936.

⁴ Vale sublinhar que as distorções cromáticas da fotografia não se referem exclusivamente à época em que os filmes fotográficos representavam o mundo apenas em preto e branco. Elas permaneceram mesmo após a invenção do filme colorido, e, mais recentemente, da fotografia digital. Diferentes tipos de filme e de sensores produzem variações cromáticas que são (entre outros fatores) levadas em conta pelo fotógrafo na escolha de seu equipamento.

Um outro exemplo do discurso sobre a codificação da fotografia, e que merece ser mencionado, é aquele que diz respeito aos usos antropológicos da foto, mostrando que “a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura” (DUBOIS, 2012, p.42). É o que demonstra com clareza a anedota de Alan Sekula em seu artigo *On the invention of photographic meaning*:

O antropólogo Melville Herskøvits mostrou um dia a uma aborígine uma foto de seu filho. Ela foi incapaz de reconhecer a imagem até o antropólogo atrair sua atenção para os detalhes da foto (...). A fotografia não comunica qualquer mensagem para aquela mulher até que o antropólogo a descreva para ela. Uma proposta, como “isto é uma mensagem” e “isto está no lugar de seu filho”, é necessária à leitura da foto. Uma transposição para a língua que torne explícitos os códigos que procedem à composição da foto é necessária para sua compreensão pelo aborígine. O dispositivo fotográfico é, portanto, de fato um dispositivo *codificado culturalmente* (SEKULA *apud* DUBOIS, 2012, p. 42).

Assim, a fotografia deixa de ser incontestável, e desocupa o lugar inocente e realista que ocupara desde a sua invenção. Abre-se espaço para a dúvida e para a análise, para o equívoco e para o duplo sentido que a imagem fotográfica pode comportar. Em suma, abre-se espaço para a interpretação. O discurso do código produz um deslocamento da verdade, ela deixa de ser empírica, deixa de ser ancorada na realidade para se apoiar na própria mensagem: “pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* [...]” (DUBOIS, 2012, p. 43, grifos do autor). Esta ideia de uma verdade interior foi bastante explorada no trabalho fotográfico de Diane Arbus, que gostava que seus modelos estivessem, sempre que possível, cientes de que estavam sendo fotografados. Para ela, era a pose deliberada (acompanhada de seus embaraços) que revelava a autenticidade de quem era fotografado (DUBOIS, 2012). Em suma, o trabalho de Arbus procura demonstrar a forte dicotomia entre uma realidade aparente e uma realidade interna.

1.2.3 A fotografia como traço do real: o discurso do índice e da referência

Como vimos, a representação fotográfica passou por um momento de obsessão pela semelhança e pela desconstrução dessa obsessão por meio do discurso do código. No entanto, apenas desmontar a ideia da foto como uma

representação perfeita não resolve a questão de sua relação com o real. Afinal, devemos lembrar que a foto, ao contrário da pintura, traz justamente a exigência de que haja um referente – não há foto sem algo a ser fotografado. Mas será que a questão se resume a isso? Trata-se apenas da necessidade de haver um objeto “real” diante da câmera? Convém aqui esclarecer de que “real” estamos falando.

Muitos dos autores mais recentes no estudo da fotografia sustentam grande parte de suas ideias na semiótica de Charles Sanders Peirce. Para eles, a principal característica da fotografia diz respeito à sua qualidade de *índice*. Para Peirce, o índice corresponde a uma das três categorias do signo na sua relação com o objeto, juntamente com *ícone* e com o *símbolo*. Trataremos com mais detalhes dessa tríade adiante, mas podemos, resumidamente, expô-la da seguinte maneira: *ícone* – representação por semelhança; *símbolo* – representação por convenção geral; *índice* – representação por contiguidade física do signo com seu referente (DUBOIS, 2012). Podemos citar a pintura de retrato como um exemplo de ícone, a bandeira nacional como um exemplo de símbolo, e a pele morena queimada pelo sol como um exemplo de índice – considerando que a relação da pele com o sol não diz respeito à semelhança ou a uma convenção, mas sim a um traço, uma marca física dos próprios raios solares.

Dubois (2012) chama atenção para o fato de que até aqui as teorias da fotografia colocaram seu objeto, num primeiro momento, na ordem do ícone (discurso da semelhança) e, em seguida, na ordem do símbolo (discurso do código). Encontramos o denominador comum desses dois discursos na ideia de que a imagem fotográfica porta uma espécie de *valor absoluto* ou *geral*, seja por semelhança ou por convenção. O discurso do índice, por sua vez, rompe justamente com essa ideia, e introduz a *singularidade* como uma característica fundamental das relações indiciais.

[...] tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real (DUBOIS, 2012, p. 45).

De fato, a fotografia mantém desde sempre uma relação com esse traço de um real, uma vez que o seu próprio mecanismo de funcionamento depende disso. A luz, ao incidir sobre o objeto (referente fotográfico), é refletida e capturada pela objetiva, produzindo uma marca numa superfície sensível – seja ela um filme

fotográfico ou um sensor eletrônico. A ideia de contiguidade física é demonstrada de forma ainda mais evidente no caso do filme, pois a marca é produzida por meio de uma reação química a partir do contato da luz com os cristais de haleto de prata. Mesmo que se tirem duas fotografias, uma em seguida da outra, nas mesmas condições, é impossível obter imagens iguais, pois os raios de luz que marcaram a segunda já não são os mesmos que marcaram a primeira. Nesse sentido, encontramos no discurso do índice o próprio noema da fotografia proposto por Barthes:

De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto [...]. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto [...] não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: “Isso-foi”, ou ainda: o Intratável (BARTHES, 2012, p. 72, grifos do autor).

1.3 Peirce, Lacan e o problema do referente

Vimos, com Philippe Dubois, que cada um dos discursos sobre o fotográfico parece privilegiar uma das categorias de Peirce na relação do signo com seu objeto, e que, dentre elas, a categoria do índice caiu como uma luva na mão dos teóricos da fotografia a partir de meados do século XX. No entanto, como pretendemos aproximar o fotográfico da psicanálise, não podemos deixar de notar que a tripartição estrutural real-simbólico-imaginário, proposta por Lacan, pode também servir como guia para a compreensão do que está em jogo na fotografia. Para sermos mais precisos, é a partir do registro do real, conforme Lacan o articula, que podemos dar um passo adiante de Peirce e tentar obter todo o alcance daquilo que se entende pelo “Isso-foi”.

Para Peirce, um signo, ou *representâmen*, “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo [seu *objeto*] para alguém”, ou seja, “cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (2010, p. 46).

Esse novo signo criado recebe o nome de *interpretante*. Inicialmente, Peirce dividiu os signos conforme três tricotomias:

- a) Conforme o signo em si mesmo
 - Qualissigno
 - Sinsigno
 - Legissigno
- b) Conforme o signo em relação ao objeto
 - Ícone
 - Índice
 - Símbolo
- c) Conforme o signo em relação ao seu interpretante
 - Rema
 - Dicente
 - Argumento

Posteriormente, essa teorização foi expandida para dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos (PEIRCE, 2010, p. 51). Visto que não pretendemos nos aprofundar nos detalhes dessa obra, abordaremos apenas a segunda tricotomia, da relação do signo com o objeto, que, segundo o próprio Peirce, constitui “a mais importante divisão dos signos” (2010, p. 64). Assim, temos as seguintes definições (PEIRCE, 2010, p. 52-53, grifo nosso):

Um **Ícone** é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.

Um **Índice** é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a essas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto.

Um **Símbolo** é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. [...] Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral.

Signorini (2014, p. 61) chama atenção para o fato de que o processo de significação em Peirce não é totalmente interno à realidade psíquica, como em Saussure, mas tem seu ponto de partida na realidade externa, nos objetos da percepção. Tais objetos, no entanto, não são representados pelo signo em sua totalidade, mas apenas sob um certo ponto de vista ou uso prático (ECO, 1973 *apud* SIGNORINI, 2014, p. 63), o que torna a significação um processo ilimitado, como uma espécie de espiral infinita que gira em torno do objeto. Assim, em Peirce, encontramos dois tipos de objeto: o *objeto imediato*, aquele tal qual é representado pelo signo; e o *objeto dinâmico*, o “objeto realmente eficiente, porém não imediatamente presente” (PEIRCE, 1980 *apud* SIGNORINI, 2014, p. 61). Dessa forma, a noção peirciana de real diz respeito a um objeto que certamente tem existência, mas é parcialmente capturado e remetido infinitamente ao processo de significação (SINI, 1978 *apud* SIGNORINI, 2014, p. 63). A linguagem aqui assume um papel de mediação, enquanto o real se reduz a uma espécie de substrato pré-simbólico (CARDOSO, 2012, p. 171). A partir dessa perspectiva, poderíamos dizer que o “Isso-foi” da fotografia aponta na direção desse objeto dinâmico, pré-simbólico, existente, mas ausente.

Entretanto este é o ponto em que devemos estabelecer uma diferença fundamental entre Peirce e Lacan, pois o realismo peirciano é incompatível com a perspectiva psicanalítica. Esse realismo sugere que, para que se reconheça o objeto ao qual o índice se refere, é necessário um “conhecimento colateral” prévio.

Vemos que a semiótica peirciana induz então a uma forma de naturalização do processo indicial. Ou seja, ao passo que ela põe o acento teórico sobre a realidade, o uso de índices requer a existência de um ‘conhecimento colateral’ relativo ao objeto designado. É necessário que o sujeito seja possuidor de um conhecimento colateral para que ele possa reconhecer o referente do índice (CARDOSO, 2012, p. 172-173).

Apesar de citá-lo em vários momentos de seu ensino, a elaboração de Lacan se refere ao Peirce logicista, e não ao Peirce metafísico (CARDOSO, 2012, p. 166). Veremos que, ao longo do ensino lacaniano o real se consolida não como uma existência pré-simbólica, mas como uma ex-sistência, ou seja, o que há para além do simbólico é o que resiste a ser simbolizado. Esta noção faz toda diferença, e nos permitirá retomar aquilo que Barthes propõe sobre a fotografia a partir de uma nova perspectiva.

A tríade real-simbólico-imaginário (RSI), que constitui “os registros essenciais da realidade humana” (LACAN, 1953/2005, p. 12), foi inicialmente apresentada numa conferência intitulada *O simbólico, o imaginário e o real*, proferida em 1953. Nesta ocasião, Lacan traz um esboço do que constituirá o conceito de imaginário ao descrever os ciclos instintuais dos animais. Fazendo referência à etologia, mostra que existem comportamentos animais que são desencadeados por mecanismos que funcionam essencialmente por meio de imagens – como, por exemplo, os comportamentos sexuais. A imagem, nesse caso, tem um sentido único e conduz sempre à sua respectiva resposta, a ponto de ser possível “provocar artificialmente no animal um despertar da parte do ciclo do comportamento sexual em questão” (LACAN, 1953/2005, p. 18). Trata-se de uma relação a dois: imagem – comportamento. Nesse sentido, Lacan (1953/2005, p. 22) afirma que o fenômeno imaginário, em si, não representa nada senão ele próprio, e não se confunde com a categoria dos fenômenos analisáveis. Algo só é analisável na medida em que representa outra coisa.

O simbólico, por sua vez, é apresentado justamente como o registro dos fenômenos analisáveis. Para Lacan (1953/2005, p. 33), “toda relação analisável, isto é, interpretável simbolicamente, está sempre inscrita em uma relação a três”. Nessa dimensão, uma imagem possui múltiplas significações, e obviamente não representa sempre a mesma coisa. É precisamente dessa maneira que as imagens são construídas nos sonhos.

O real, por fim, apesar de ter sido o registro ao qual Lacan menos se dedicou na conferência de 53, se apresenta desde o início como aquilo que nos escapa. É diferente da realidade, estruturada a partir do simbólico e do imaginário, pois remete justamente àquilo que não pode ser apreendido por esses dois registros. Em outras palavras, “ele remete à falta originária da estrutura” (JORGE, 2008, p. 96), “é puro não-sentido, ao passo que é precisamente o sentido que caracteriza o imaginário, e o duplo sentido o que caracteriza o simbólico” (JORGE, 2010, p. 11).

Ora, se o real se caracteriza por aquilo que resiste a qualquer tentativa de simbolização, como podemos conceber a ideia do objeto dinâmico de Peirce? Como poderia haver alguma espécie de objeto pré-simbólico se é a própria estrutura simbólica que funda o objeto como tal? Nesse sentido cabe aqui uma reflexão acerca do discurso do índice fotográfico. Dentro de uma perspectiva psicanalítica podemos concordar com ideia da fotografia como um traço, porém não de um traço

do real como o concebe Peirce. Dessa forma, talvez possamos abrir uma trilha para pensar um novo discurso acerca do fotográfico, um discurso que leve em conta o real como ex-sistente e o simbólico como o registro que funda tudo que existe.

1.4 O paradigma indiciário

A ideia de conduzir uma investigação, seja ela qual for, a partir de signos que se apresentem como indícios de algo foi explorada com vigor em diferentes contextos no final do século XIX. Carlo Ginzburg (1989) nos mostra que esse movimento de colocar o indício no centro da investigação constituiu, de fato, um modelo epistemológico, um *paradigma indiciário*, que até o final do século XX ainda não havia recebido a devida atenção.

A análise que Ginzburg faz do paradigma indiciário toma por base três exemplos de investigadores cuja característica principal reside no fato de darem especial importância a sinais aparentemente irrelevantes, que escapam facilmente a uma observação geral. São eles: o crítico de arte Giovanni Morelli; Sherlock Holmes, personagem criado pelo escritor Arthur Conan Doyle; e Sigmund Freud.

As ideias de Morelli surgiram em artigos publicados entre os anos de 1874 e 1876, e vieram inicialmente assinadas em nome do estudioso russo Ivan Lermolieff – pseudônimo de Morelli descoberto anos mais tarde. Esses artigos propunham um novo método para a atribuição de quadros antigos, e causaram muitas discussões entre os historiadores da arte da época (GINZBURG, 1989, p. 144). A proposta de Morelli foi uma forma de responder às dificuldades de atribuição de autoria a obras de arte, uma vez que devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é uma tarefa que encontra diversos obstáculos, como obras não assinadas ou degradadas devido a um mau estado de conservação. Encontrar maneiras de distinguir os originais das cópias torna-se, portanto, indispensável.

Nesse sentido, Morelli defendia que é preciso deixar de lado a tentativa de observar as características mais marcantes – e mais facilmente imitáveis – dos quadros: “os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante” (GINZBURG, 1989, p. 144). Ao invés disso, deve-se concentrar a atenção nos elementos mais negligenciáveis, aqueles que contêm menos traços de influência da escola a que o pintor pertencia: “os lóbulos das orelhas, as unhas as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 1989, p.

144). Utilizando esse método, Morelli descobriu e catalogou, por exemplo, a forma de orelha própria de Botticelli e de Cosmè Tura, e propôs dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa (GINZBURG, 1989).

O método morelliano nos indica que o trabalho do conhecedor de arte é comparável ao do detetive, que descobre o autor do crime com base em indícios imperceptíveis para a maioria, e, nesse sentido, talvez a figura de Sherlock Holmes seja a referência mais popular.

Ginzburg (1989) nos mostra que no conto *A caixa de papelão*, escrito por Conan Doyle em 1892, Sherlock Holmes “dá uma de Morelli” ao investigar um caso que começa com duas orelhas cortadas e misteriosamente enviadas pelo correio para uma inocente senhorita. Num determinado momento da história, Holmes explica ao seu colega Dr. Watson o percurso do seu trabalho investigativo:

Na qualidade de médico o senhor não ignorará, Watson, que não existe parte do corpo humano que ofereça maiores variações do que uma orelha. Cada orelha possui características propriamente suas e difere de todas as outras. Na *Revista Antropológica* do ano passado o senhor encontrará sobre este assunto duas breves monografias de minha lavra. Portanto, examinei as orelhas contidas na caixa com olhos de especialista e observei acuradamente as suas características anatômicas. Imagine então a minha surpresa quando, pousando os olhos sobre a senhorita Cushing, notei que a sua orelha correspondia exatamente à orelha feminina que havia examinado pouco antes. Não era possível pensar numa coincidência. Nas duas existia o mesmo encurtamento da aba, a mesma ampla curvatura do lóbulo superior, a mesma circunvolução da cartilagem interna. Em todos os pontos essenciais tratava-se da mesma orelha. Naturalmente percebi de imediato a enorme importância de uma tal observação. Era evidente que a vítima devia ser uma parente consanguínea, provavelmente muito próxima, da senhorita [...]. (DOYLE *apud* GINZBURG, 1989, p. 146).

Não há como negar que a postura de Morelli e de Holmes diante de algo desconhecido se assemelha muito à postura de Freud, que encontrou em manifestações aparentemente banais, como os chistes, um poderoso indício dos pensamentos inconscientes. A rigor, a relação de Freud com Morelli vai além da mera semelhança, pois no seu ensaio *O Moisés de Michelangelo* (1914) Freud faz uma menção direta ao historiador de arte italiano:

Muito antes de ter tido qualquer oportunidade de ouvir falar em psicanálise, soube que um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff, provocara uma revolução nas galerias de arte da Europa colocando em dúvida a autoria de muitos quadros, mostrando como distinguir com certeza as cópias dos originais e criando artistas hipotéticos para obras cuja suposição anterior de autoria fora desacreditada. Conseguiu isso insistindo em que a atenção deveria ser desviada da impressão geral e das características principais de um quadro, dando-se ênfase à significação de detalhes de menor importância, como o desenho das unhas, do lóbulo de uma orelha, de

auréolas e de outras trivialidades não consideradas que o copista desdenha imitar e que, no entanto, cada artista executa à sua maneira própria e característica. Fiquei então extremamente interessado ao descobrir que o pseudônimo russo ocultava a identidade de um médico italiano chamado Morelli, que morrera em 1891 como Senador do Reino da Itália. Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações. (FREUD, 1914/1974, p. 264-265).

Para Ginzburg (1989), as palavras de Freud – que dizem respeito a um primeiro contato com Morelli que pode ser datado entre 1883 e 1886, e que permaneceram anônimas por algum tempo, pois Freud reconheceu a paternidade do texto apenas na ocasião de inseri-lo nas suas obras completas – indicam “de maneira ao mesmo tempo explícita e reticente a considerável influência intelectual que Morelli exerceu sobre ele, numa fase muito anterior à descoberta da psicanálise” (GINZBURG, 1989, p. 148). Morelli encontra-se, portanto, em um lugar especial na história do pensamento freudiano.

De fato, trata-se de uma conexão documentada, e não conjectural, como a maior parte dos “antecedentes” ou “precursores” de Freud; além do mais, o encontro com os textos de Morelli ocorreu, como já dissemos, na fase “pré-analítica” de Freud. Temos de tratar, portanto, com um elemento que contribuiu diretamente para a cristalização da psicanálise, e não [...] com uma coincidência encontrada posteriormente, quando já se dera a descoberta (GINZBURG, 1989, p. 148).

O artigo de Ginzburg (1989) vai além da mera aproximação entre os métodos de Morelli, Holmes e Freud. Trata-se, na verdade, de um delineamento histórico e epistemológico do método indiciário, desde os caçadores primitivos, passando pelas civilizações mesopotâmicas, pela medicina hipocrática na Grécia, e encontrando o paradigma científico centrado na física galileana.

É desnecessário sublinhar aqui a importância do paradigma científico na relação do homem com a produção de conhecimento. Ginzburg coloca lado a lado os paradigmas indiciário e científico, e nos mostra que, enquanto o primeiro encontra toda sua potência na singularidade das características infinitesimais e imperceptíveis dos fenômenos, o segundo se baseia na ideia de que “do individual não se pode falar”, privilegiando a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos. De fato, “o verdadeiro obstáculo à aplicação do paradigma galileano era a centralidade maior ou menor do elemento individual em cada disciplina” (GINZBURG, 1989, p. 163).

O termo *singularidade* nos interessa. Pudemos perceber, a partir do breve apanhado sobre o fotográfico realizado até aqui, que um dos seus aspectos mais

fundamentais reside na singularidade – seja de um objeto, de um espaço, de um tempo, de um desejo. Podemos estabelecer, portanto, o fotográfico como um conceito que se articula com o paradigma indiciário, encontrando, assim, um ponto de contato com a psicanálise. Fotografar e psicanalisar constituem, portanto, duas atividades que encontram sua razão de ser fundamentalmente no aspecto singular daquilo que é falado ou fotografado.

2 MAIS ALÉM DO *SPECTRUM*: O TRAÇO COMO PURA DIFERENÇA

2.1 A escrita fotográfica

Freud, em *Escritores criativos e devaneio* (1908), compara a atividade do artista à da criança que brinca. O poeta seria então aquele brinca com as palavras, e que cria a partir dessa brincadeira um mundo desapegado de suas obrigações com a realidade, onde o que prevalece não é o sentido das coisas, mas antes a dimensão de um para além do sentido. Podemos dizer também que o músico brinca com as palavras, na medida em que, tanto ele como o poeta, conduzem o sujeito, na sua relação com a linguagem, a subverter aquilo que a prosa faz ouvir de sensato, fazendo da música e do poema canais por onde se transmite algo de propriamente inaudito. É o que nos mostra Alain Didier-Weill (2014), que ainda adiciona a essa lista o dançarino e sua habilidade de recusar o peso do corpo, e o pintor como aquele que dá o testemunho de algo que está para além da imagem.

A partir do momento em que consideramos a fotografia na sua dimensão artística, interessa perguntar: com o quê o fotógrafo brinca? Certamente, assim como o poeta e o músico têm em comum sua relação com a palavra, o fotógrafo se aproxima do pintor ao intervir no campo da imagem. No entanto, se é com a imagem que ambos brincam, o jogo não é o mesmo – afinal, o universo esportivo é uma prova de que com uma bola podemos jogar vários jogos. O brincar do fotógrafo, como já vimos, funciona a partir de regras diferentes daquelas utilizadas pelo pintor. Poderíamos dizer, apoiados na etimologia da palavra fotografia (foto = luz; grafia = escrita), que o fotógrafo brinca com a luz. Porém, apesar de ser verdade que a luz desempenha um papel muito singular na técnica fotográfica, não se pode dizer que brincar com as suas propriedades físicas seja propriamente um privilégio apenas do fotógrafo. Os jogos de luzes, cores, enquadramento, perspectiva, são todos compartilhados pelo pintor e pelo fotógrafo, guardadas as devidas particularidades. Porém há um aspecto que podemos considerar, senão como exclusivo do fotógrafo, ao menos como o mais fundamental da sua prática. Trata-se daquilo que os teóricos da fotografia chamam de o caráter indicial da representação fotográfica – o fato de que ela se sustenta nessa marca produzida a partir objeto fotografado, uma marca que nada tem a ver com a semelhança. Em última análise, podemos dizer que o fotógrafo brinca com esse traço do real que se apresenta como a particularidade

fundamental da imagem fotográfica. Assim, se fotografar é escrever com luz, a essência do fotográfico está mais próxima da escrita do que, propriamente, da luz.

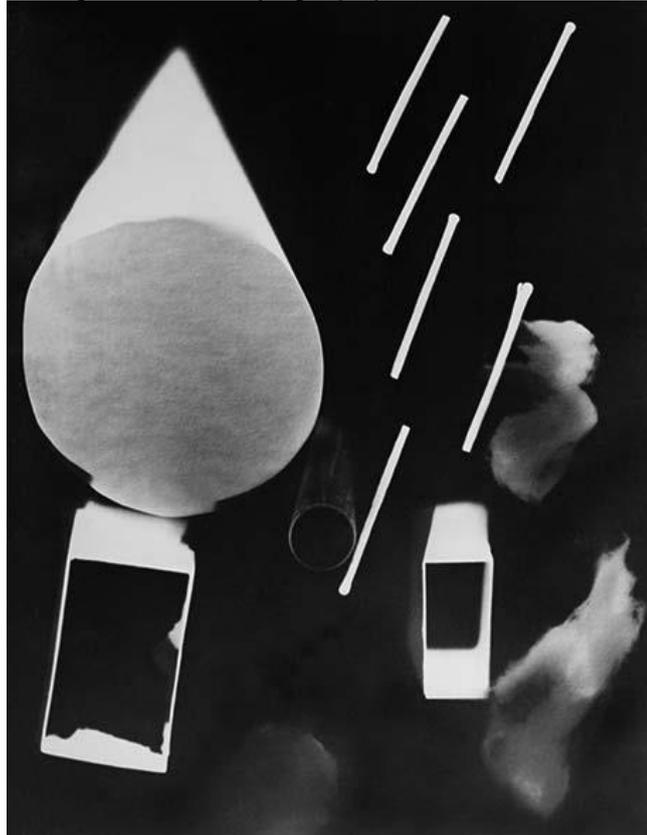
Esta peculiaridade da arte fotográfica é bem demonstrada por Man Ray e suas *rayografias*. A técnica consiste em colocar uma série de objetos sobre uma superfície sensível (papel fotográfico) e expô-los à luz. O resultado é a produção de marcas no papel que em nada (ou quase nada) nos remetem à semelhança com o objeto que as originou, são apenas restos, traços daquilo que foi depositado sobre o papel.

Fotografia 2 – Transparency spring fingers



Fonte: MAN RAY, 1922

Fotografia 3 – Rayography matches cottoncone



Fonte: MAN RAY, 1922

Fotografia 4 – Champs délicieux n°04



Fonte: MAN RAY, 1922

O jogo de Man Ray coloca em segundo plano aquilo que é da ordem da aparência. Ele fotografa objetos como maços de algodão e palitos de fósforo que resistem à identificação por parte do espectador. O que há em comum entre o palito de fósforo e a sua *rayografia* é apenas um traço. A rigor, esse é o fundamento de toda a fotografia, apresentado por Man Ray de forma radical. Mesmo que o palito seja fotografado pelo método convencional, por meio de uma câmera fotográfica que produza uma imagem semelhante, o que resta de fato entre aquele objeto e a sua representação é o traço. Como já dissemos, no fotográfico a aparência e a semelhança estão em segundo plano.

A técnica da *rayografia*, expressão daquilo que é essencial na fotografia, nos conduz, assim, a uma reflexão acerca do sujeito e de sua constituição. A experiência psicanalítica nos mostra, desde Freud, que não é no nível da aparência que encontramos o sujeito na sua relação com o desejo. Daí a importância de todo o empenho de Lacan em estabelecer a diferença entre o eu e o sujeito – o primeiro como produto de uma operação imaginária, e o segundo constituído como efeito do significante Nome-do-Pai e, portanto, de uma operação simbólica.

2.2 O eu e o sujeito a partir da experiência psicanalítica

A principal preocupação de Lacan no início de seu ensino foi desfazer uma série de equívocos que se proliferaram no meio psicanalítico a partir de leituras do texto freudiano. Um dos equívocos, amplamente destacado na obra lacaniana, diz respeito ao conceito de eu, servindo inclusive de título ao *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Interpretações deste conceito conduziram a sérios problemas na técnica, reduzindo, em muitos casos, a experiência analítica ao nível das relações entre o eu do analisando e o eu do psicanalista. Trata-se, para Lacan, não de análise mas de uma técnica baseada na sugestão. Neste sentido, ele apresenta uma diferença essencial entre os conceitos de eu e de sujeito, fundamentais para que se compreenda em que nível deve ocorrer a intervenção do analista. Além disso, oferece uma definição materialista do fenômeno de consciência, diferente da definição antropocêntrica na qual se baseia aquilo que Lacan chama de um "ateísmo científico" (LACAN, 1954/2010, p. 70).

O eu, para a psicanálise, não é o núcleo do nosso ser, ao contrário daquilo que algumas psicologias possam dizer. Isto é o que Freud afirma a partir da

descoberta de que tal núcleo diz respeito ao inconsciente, e que constitui algo de desconhecido. "O inconsciente é este sujeito desconhecido do eu, não reconhecido pelo eu" (LACAN, 1954/2010, p. 65). No entanto, não é suficiente dizer que o sujeito do inconsciente não é o eu. Devemos, além disso, rejeitar a ideia de que o eu seria uma forma errônea e incompleta do sujeito, e de que este constituiria algo como um "eu verdadeiro". Esta ideia sugere uma espécie de restauração de unidade, quando o que realmente está em jogo para Lacan, no que diz respeito a estas duas categorias, é um descentramento, uma assimetria radical.

Este descentramento traz implicações importantes para a clínica. O eu é, para Lacan, uma soma dos preconceitos que carregamos individualmente, "um objeto particular dentro da experiência do sujeito [...] — um objeto que preenche uma certa função que chamamos aqui de imaginária" (LACAN, 1954/2010, p. 66), e que funciona como a sede das resistências. Quando uma perspectiva nova nos é trazida de maneira deslocada da vivência do nosso eu, sempre operamos um movimento na tentativa de reencontrar o equilíbrio, o centro habitual do nosso ponto de vista. Isto é um sinal daquilo que Lacan chama de resistência. Entretanto, a experiência analítica nos mostra que, para o sujeito, o problema não se coloca no plano imaginário — nesta soma de preconceitos que constituem uma vivência —, mas sim no plano simbólico, no registro da sua autobiografia, da assunção simbólica do seu destino (LACAN, 1954/2010, p. 63).

A questão do sujeito não se refere absolutamente ao que pode resultar de tal desmame, abandono, falta vital de amor ou de afeto, ela concerne sua história, visto que ele a desconhece e é isto que ele expressa a despeito de si através de toda sua conduta, na medida em que busca obscuramente reconhecê-la. Sua vida é orientada por uma problemática que não é de sua vivência, porém, a de seu destino, isto é — o que será que sua história significa? (LACAN, 1954/2010, p. 64)

O sintoma, portanto, também se encontra num nível descentrado em relação à experiência individual, no nível do texto histórico que a integra, que remete ao registro simbólico. Desta maneira, apesar de o eu ser a sede das resistências, não é aí que deve incidir a intervenção do analista. Lacan nos adverte para o fato de que esta deve visar o sujeito, e que de outra forma o sintoma não encontrará resolução (LACAN, 1954/2010, p. 65). Assim, a análise das resistências

[...] não é intervir junto ao sujeito para que ele se conscientize da maneira pela qual seus apegos, seus preconceitos, o equilíbrio do seu eu, o impedem de enxergar. Não é uma persuasão que vai dar bem depressa na sugestão. Não é reforçar, como se diz, o eu do sujeito ou fazer de sua parte

sã um aliado. Não é convencer. É saber, a cada momento da relação analítica, em que nível deve ser trazida a resposta (LACAN, 1954/2010, p. 64).

Este é o ponto essencial, a excentricidade do sujeito em relação ao eu e a intervenção do analista visando o primeiro. A partir daí Lacan se debruça sobre a questão de quais fatores levaram a noção de eu a se deslocar do seu devido lugar e assumir um posto central, porém equivocado, na técnica de um grande número de analistas. Para ele, este engano encontra seu suporte na ideia de que a consciência é a evidência da experiência psicológica. Pensa-se que é aí que nossa existência é dada, que a unidade do eu é apreendida, por mais parcial que seja a apreensão da consciência. No entanto, Lacan (1954/2010, p. 60) nos apresenta o que ele próprio chama, no *Seminário 2*, de uma “definição materialista do fenômeno de consciência”. A questão do eu e do sujeito é semelhante à formação de uma imagem em um espelho — no qual situamos em um espaço imaginário um objeto que se acha em algum lugar na realidade. Uma vez que o objeto real não é o objeto que vemos no espelho, trata-se, aí, de um fenômeno de consciência como tal.

Lacan (1954/2010, p. 68-69) elabora um apólogo na tentativa de exemplificar melhor esta questão. Parte da suposição de que em dado momento toda vida tenha desaparecido da terra, sobrando apenas as montanhas, lagos, rios, etc. Surge então a pergunta: será que a imagem do reflexo da montanha no lago ainda existe? A resposta é positiva, pois, na ausência dos homens, uma câmera fotográfica poderia registrar e guardar a imagem deste reflexo. Aí está o que se pode considerar um fenômeno de consciência, algo que não terá sido percebido por “mim” algum. Trata-se, aqui, de um fenômeno que ocorre à parte do eu, por meio de um mecanismo simbólico que é a câmera fotográfica — pois, para Lacan, “a máquina é a estrutura como desvinculada da atividade do sujeito. O mundo simbólico é o mundo da máquina” (LACAN, 2010, p. 70). Este apólogo nos mostra que a consciência não pode ser tomada como evidência da experiência psicológica. Não é aí que a unidade do eu é apreendida, pois a consciência é um fenômeno que ocorre sem que o eu esteja necessariamente envolvido.

Deste modo, para colocar a questão do eu no seu devido lugar é preciso abrir mão do que se pode denominar uma concepção religiosa da consciência, esta que se encontra num lugar privilegiado do pensamento do homem moderno, e que parte do pressuposto de que tudo que aconteceu desde a origem do universo foi feito para

convergir para o próprio homem. Esta perspectiva antropocêntrica conduz àquilo que Lacan (2010, p. 70) chama de "ateísmo científico". Este ateísmo, ao se defender de tudo que diz respeito à ideia de um Ser supremo, precipita-se, faz da consciência o cume dos fenômenos, e se engana ao apoiar-se demasiadamente em algo totalmente contingente. A consciência, na verdade, se produz "toda vez que é dada [...] uma superfície tal que possa produzir o que se denomina *uma imagem*. É uma definição materialista." (LACAN, 1954/2010, p. 72, grifo do autor).

O eu, portanto, é um objeto, é aquilo que é percebido como uma unidade no campo da consciência. Esta questão é trabalhada em profundidade por Lacan na sua dialética do estágio do espelho — a qual apresenta, de um lado, uma soma de manifestações que são vivenciadas de maneira desconectada, despedaçada, e de outro, uma unidade virtual que de algum modo as emparelha. O primeiro se refere ao sujeito, o segundo, ao eu. No capítulo IV do *Seminário 2*, Lacan exemplifica de modos diferentes esta dialética. Primeiramente por meio da imagem do cego e do paraplégico, na qual o sujeito é paraplégico e o eu é cego. A parte subjetiva — de antes da experiência do espelho, portanto, despedaçada — não pode se mover, a não ser de maneira descoordenada. A imagem do eu, que é cega, é aquilo que a carrega. O sujeito, na sua imobilidade fundamental, só se identificaria à sua unidade por meio de algum tipo de fascinação (LACAN, 1954/2010, p. 74-75).

Em outro exemplo, Lacan utiliza a ideia das "tartaruguinhas mecânicas", pequenas máquinas com rodas, populares em sua época, dotadas de um mecanismo que lhes permite reconhecer os objetos à sua volta e deles desviar. O modelo hipotético que ele desenvolve se constitui a partir de duas máquinas, das quais uma está bloqueada na imagem da outra. Ele parte da suposição de uma máquina que esteja inacabada, e que, por este motivo, irá travar. A única maneira desta máquina se estruturar definitivamente é por intermédio de um mecanismo — uma célula fotoelétrica com retransmissor, por exemplo — que percebe outra máquina semelhante a ela própria, mas cuja única diferença é já ter estruturado sua unidade do decurso de uma experiência anterior. Esta condição, de uma máquina perceber um certo estágio alcançado por outra, é o que corresponde ao elemento de fascinação, da mesma forma que o sujeito se fascina pela sua unidade virtual que corresponde ao eu. Assim, a unidade do eu estará sempre pendente da unidade de outro eu, da mesma forma que, no exemplo de Lacan, a unidade de uma máquina

sempre dependerá da unidade de outro. Não há como um sujeito constituir um eu sem se fascinar pela imagem de outro.

Isto produz um impasse no que diz respeito ao desejo. Se o eu se constitui a partir da unidade de outro, aquilo para o que o primeiro se dirige depende também daquilo para o que se dirige o segundo. No caso das máquinas, por exemplo, seria como se duas delas se dirigissem ao mesmo tempo na direção de uma fonte de energia para serem recarregadas. Seria preciso que, além de estruturarem sua unidade a partir de outra máquina, fossem capazes de reconhecer a si próprias e desenvolver algum tipo de lei que ordenasse a busca pela fonte de energia. Em outras palavras, é necessário que um terceiro impeça que as duas máquinas sejam forçadas a se destruir no ponto de convergência do seu desejo. Para Lacan, este terceiro é o que encontramos no inconsciente. Neste sistema condicionado pelas imagens do eu, é preciso que haja a intervenção do simbólico para que alguma troca possa se estabelecer. O sujeito, portanto, "se coloca como operante, como humano, [...] a partir do momento em que aparece o sistema simbólico" (LACAN, 1954/2010, p. 76).

2.3 A constituição do sujeito

Vemos, a partir da diferença que Lacan estabelece entre o eu e o sujeito, que o primeiro se constitui pela via do imaginário, e o segundo, pela via do simbólico. No entanto, não é rara a sensação de que podemos compreender a identificação do eu com mais facilidade do que aquela que dá origem ao sujeito. Essa dificuldade se dá justamente porque em psicanálise o sujeito, ao contrário da forma como é abordado por vezes na filosofia, não é o sujeito da consciência, mas do inconsciente. Ele não é algo de substancial, trata-se de um produto da linguagem, e não de uma imagem.

O suporte que a linguística de Ferdinand de Saussure ofereceu ao conceito lacaniano de sujeito é fundamental. O inconsciente, da forma como Freud o concebe, deve ser ao mesmo tempo material e simbólico, uma vez que a psicanálise é um saber materialista, porém não uma biopsicologia. E é precisamente o campo da linguagem que oferece a um só tempo essas duas condições metodológicas (ELIA, 2014, p. 37).

Em seu *Curso de linguística geral*, Saussure estabelece que o signo linguístico, ao contrário do que alguns pensam, não é aquilo que une uma coisa a

uma palavra, mas sim o que une um conceito a uma imagem acústica (SAUSSURE, 2012, p. 80). Ele propõe, então, os termos *significado* e *significante* para designar respectivamente conceito e imagem acústica, ambos os elementos que constituem o *signo*. Lacan se vale desta concepção teórica para elaborar sua ideia do inconsciente estruturado como linguagem. Para isso, introduz uma subversão na associação entre significado e significante, apontando que é o segundo que tem primazia em relação ao primeiro nessa relação. O significante prevalece sobre o significado, pois este se produz apenas a partir de uma articulação entre os significantes.

Em *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*, Lacan (1960, p. 814) lança a seguinte pergunta: “uma vez reconhecida a estrutura da linguagem no inconsciente, que tipo de sujeito podemos conceber-lhe?”. Não se trata meramente de identificá-lo ao sujeito da enunciação da linguística, designado pelo *shifter* – termo da linguística de Jakobson, cujo exemplo mais acessível é o pronome pessoal (BARTHES, 1992, p. 25). O sujeito do inconsciente de que a psicanálise se ocupa é outra coisa, pois não basta que ele seja designado por um pronome para que saibamos do que se trata. O próprio Lacan (1960/1998, p. 814) nos chama atenção para o fato de que o *shifter* designa o sujeito da enunciação, mas não o significa. No que se refere ao sujeito do inconsciente, resta nos perguntarmos: quem está falando?. “Pois essa resposta não poderia provir dele, se ele não sabe o que diz e nem sequer que está falando, como nos ensina a experiência inteira da análise” (LACAN, 1960/1998, p. 815).

Antes do sujeito, portanto, há o lugar do tesouro dos significantes, lugar que Lacan nomeou de Outro. Este Outro ocupa uma posição mestra, é a fonte dos significantes que possibilitam a constituição do sujeito. Este, por sua vez, não é meramente representado por um significante que vem do Outro, mas se constitui a partir da articulação entre os significantes, é um efeito dessa articulação. A própria definição do significante, dada por Lacan, deixa claro esse efeito: “um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante” (LACAN, 1960/1998, p. 833).

Coloquemos a questão da seguinte maneira. Um bebê vem ao mundo, e sua chegada, tal como para qualquer bebê, implica um estado do mais absoluto desamparo. Sem os cuidados de um adulto próximo este bebê definitivamente não sobreviverá. Assim, de saída, há um estado de imperativa necessidade que não pode ser satisfeita senão por intermédio desse outro. No entanto, a suposta

satisfação dessa necessidade no humano não ocorre da mesma forma que para os animais, isto porque, para o homem, não há absolutamente nada que escape à linguagem. O que o bebê recebe da mãe (ou de qualquer adulto que se disponha a cuidar dele) não é apenas o leite, pois tanto o leite, como a fome, como a própria mãe, só são o que são por estarem introduzidos no campo da linguagem. Junto com o leite que responde à sua necessidade, o bebê recebe também o significante. Dessa forma, a mãe é também o primeiro representante do Outro.

É importante salientar que o que chega para o bebê, em termos da linguagem, não é um conjunto de significados, pois estes só surgem num segundo momento. O que é transmitido é um conjunto de significantes, marcas materiais e simbólicas, “que suscitarão, no corpo do bebê, um ato de resposta que se chama de sujeito” (ELIA, 2014, p. 41). É dessa maneira que “o significante, produzindo-se no campo do Outro, faz surgir o sujeito de sua significação” (LACAN, 1964/2008, p. 203). No entanto essa operação tem um custo, pois o significante só funciona dessa forma na medida em que reduz o sujeito a não ser mais que um significante, “petrificando-o pelo mesmo movimento com que o chama a funcionar, a falar, como sujeito” (LACAN, 1964/2008, p. 203). De certa forma, ele é convocado a advir pela articulação significante, pois é somente a partir daí que se pode dar um significado ao encontro com o Outro.

O significado dado ao encontro com o Outro depende, portanto, do significante, é dele subsidiário, mas não é por ele totalmente determinado, exigindo o trabalho de significação que é feito pelo sujeito. Nesse sentido, o significante pode ser entendido como aquilo que convoca o sujeito, exige o trabalho do sujeito em sua constituição (ELIA, 2014, p. 42).

O significante é, portanto, prévio ao sujeito. Todo o universo de linguagem que banha o bebê já existe antes mesmo de seu nascimento, faz parte da sua pré-história. Porém, paradoxalmente, todos esses elementos que são sem dúvida anteriores ao nascimento, de certa forma, não existem senão a partir do momento em que a criança de fato nasce e, por assim dizer, se encontra com eles. Pode-se dizer que esse encontro cria o passado. É o que Luciano Elia (2014, p. 44) resume com o termo “*anterioridade anteriormente inexistente*”. É nesse sentido que podemos compreender o que é da ordem da necessidade vital para o bebê. Ela é de fato prévia, e só pode ser articulada como tal a partir do encontro com a linguagem. Assim, não podemos falar que a necessidade faz parte da história do sujeito, pois tudo que experimentamos como necessidade já é mediado pela linguagem e,

portanto, articula-se como desejo. A necessidade, a rigor, é mítica, pré-histórica. “A vida biológica é, como tal, excluída da experiência do sujeito, que só se relacionará com ela por intermédio da linguagem, o que evidentemente a modifica, a pulveriza, a fragmenta” (ELIA, 2014, p. 45-46). Esse aspecto é fundamental para compreendermos a relação que o sujeito mantém com a sua condição orgânica, como veremos mais adiante a partir da experiência da visão. A partir do momento em que há sujeito, este passa a se relacionar com aquilo que lhe falta não mais pela via da necessidade, mas sim pela via do desejo, ou seja, mediado pelo significante.

2.4 O Outro e o objeto

Essa passagem do bebê de um ser de necessidade para um ser desejante produz um desdobramento decisivo. O fato de a mãe, representante do Outro, atender ao choro da criança lhe trazendo o leite ao mesmo tempo em que a apresenta ao campo da linguagem, faz com que invariavelmente esta criança se veja diante de dois planos: um que diz respeito ao acesso ao objeto necessário, e outro que se refere ao fato de que é *alguém* que lhe traz esse objeto. Ou seja, esse encontro com o Outro inaugura a relação desejante do sujeito com o objeto, e faz com que daí em diante essa relação seja sempre mediada pela alteridade. O desejo do sujeito sempre estará articulado a uma demanda ao Outro, cujo representante é o desejo da mãe.

A demanda é um plano da maior importância porque situa o desdobramento de que falamos no campo da alteridade, o Outro diante do qual a criança se situa. Se ela visa o leite, como animal mamífero, ela o recebe de alguém que a introduz no campo da linguagem (porquanto esse alguém já está irreversivelmente neste campo e é só de seu interior que pode atender à criança). Isso faz com que a criança passe a não mais poder visar exclusivamente o leite — o objeto da necessidade, mesmo que seja para perdê-lo como natural ao registrá-lo psiquicamente, como quis Freud, e assim transmutá-lo em objeto do desejo — mas ela é instada a querer a presença daquele que, como tal, lhe trouxe o objeto. A criança passa a querer a coisa trazida e aquele que a trouxe (ELIA, 2014, p. 51-52).

Assim, no plano da demanda, o sujeito dirige-se simultaneamente ao Outro e ao objeto, que, no entanto, tem a característica principal de se apresentar sempre como faltoso. A esse objeto Lacan deu o nome de objeto *a*.

2.5 O traço unário e a pura diferença

No seminário sobre a identificação, realizado entre 1961 e 1962, Lacan dá um passo adiante na sua elaboração acerca do significante, interessando-se particularmente pela articulação entre o simbólico e o real. Para isso, ele parte do capítulo VII do texto *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921), em que Freud aborda o tema da identificação, porém sob uma perspectiva diferente. Nesse trabalho Freud afirma que a identificação é “a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (1921/1976, p. 133). Ele apresenta então três modalidades: 1) uma identificação original, pré-edípica, que se comporta como um derivado da fase oral, em que o objeto que prezamos é assimilado pela ingestão; 2) uma identificação regressiva, que está ligada a um certo abandono do objeto amado e uma conseqüente identificação do eu com este objeto; 3) identificação com o outro por intermédio do desejo, que não considera qualquer relação de objeto com a pessoa que está sendo copiada (FREUD, 1921/1976, p. 136).

Freud chama atenção para o fato de que, na segunda modalidade, a identificação do eu com uma pessoa amada ou odiada, por exemplo, é apenas parcial e extremamente limitada, tomando emprestado apenas um *traço único* (*ein einziger Zug*) desse objeto. Este aspecto, que quase passa despercebido no texto de Freud, desperta o interesse de Lacan, que dedica boa parte de seu seminário à tarefa de compreender de que se trata esse *einziger Zug*. Para ele, o traço único está intimamente ligado à estrutura da linguagem e à sua teoria do significante. Trata-se do elemento mais simples da estrutura, absolutamente despersonalizado do conteúdo subjetivo, e o que há em comum entre todos os significantes. É a própria essência do significante.

Nas palavras de Lacan (1961/2003, p. 35), esse traço é *um*. É importante compreender que este *um* de que ele fala não tem nada a ver com a unidade no sentido de uma totalidade, como aquela que observamos no estádio do espelho, em que o eu se identifica com a imagem unificada de seu corpo (identificação imaginária). O *um* de que se trata no traço único é aquele que marca a pura diferença, aquilo que distingue o significante, na medida em que ele é o que os outros não são. Essa função de unidade equivale a ser justamente apenas diferença.

É enquanto pura diferença que a unidade, em sua função significante, se estrutura [...]. É a partir disso, dessa estrutura fundamental do um como diferença, que podemos ver aparecer essa origem, da qual se pode ver o significante se constituir. (1961/2003, p. 49).

A identificação de que Lacan trata no *Seminário 9* é, portanto, uma identificação simbólica, e nada tem a ver com a unificação. É por isso que ele decide substituir o termo traço único por *traço unário*, fazendo uma referência à teoria matemática dos conjuntos, na qual o conjunto *unário* se caracteriza por ser aquele que possui apenas um elemento (D'AGORD, 2014, p. 225).

O traço unário manifesta uma espécie de distinção, mas isso que o distingue não é uma identidade de semelhança, e sim outra coisa. A distinção por uma identidade de semelhança é algo que diz respeito ao signo, o que Lacan chama de *diferenças qualitativas*. As diferenças qualitativas denotam uma diferença de significado, são aquelas que nos permitem distinguir, por exemplo, uma imagem de outra em função do seu aspecto. Ao invés disso, Lacan (1961/2003, p. 61) fala da eliminação das diferenças qualitativas, de sua redução a um esquema simplificado, que conduz à *diferença significante*, uma diferença em estado puro. Essa diferença é anterior à própria cadeia significante ($S_1 - S_2$), e, portanto, anterior a qualquer significado. Ela é, de fato, aquilo que viabiliza a cadeia significante.

2.6 Do paradoxo ao significante fotográfico

A fotografia ocupa um lugar peculiar no campo das representações gráficas, pois apresenta-se de uma forma especialmente problemática diante daquilo que transmite. Ela transmite de fato alguma mensagem? Essa dificuldade de uma análise estrutural sobre a mensagem fotográfica, lugar, de certa forma, instável e incômodo para os autores que se debruçam sobre o tema, é o ponto de partida para importantes oscilações nesse debate teórico (SIGNORINI, 2014, p. 78-79). Há quem aborde a questão, de modo bastante evidente, a partir do campo da linguagem, como Roland Barthes – cuja terminologia utilizada para analisar o fotográfico faz uma referência clara à linguística (signo, mensagem, código, decifração, etc.). Há, porém, quem faça o caminho contrário, evitando a utilização de termos da linguística justamente para não correr o risco de esquecer de um dos aspectos mais marcantes da foto: seu terrível mutismo. É o caso de Henri van Lier:

[...] é sem dúvida melhor nunca falar de *mensagem* [do latim *missus* = “enviado”; n. do r. it.] referindo-se à fotografia, a não ser que se esclareça com cuidado que a *missio* é, nesse caso, extrínseca à própria imagem [...], ou ainda que se tome a palavra “mensagem” no sentido de *signal interpretado* [...]. O menor exagero no uso dos termos aqui seria fatal, porque nos levaria a esquecer que há algo mais específico no indício fotográfico, seu terrível *mutismo*, que seria confundido com a eloquência do signo (VAN LIER *apud* SIGNORINI, 2014, p. 86).

Van Lier apoia-se no estatuto indicial da fotografia para afirmar que o seu aspecto mais fundamental não reside na sua mensagem, mas no que está mais além dela, naquilo que a torna muda. Seja como for, permanece a dificuldade dos teóricos da fotografia em dar conta de situá-la nesses limites. De um lado, não há como fugir da linguagem; de outro, não há como evitar o caráter mudo e sem sentido da foto, que remete a algo que está para além dos limites do que pode ser simbolizado.

Em seu texto *A mensagem fotográfica* (1961), Barthes leva em consideração essa particularidade ao trazer a noção de um paradoxo fotográfico. Esse paradoxo consistiria na coexistência de duas mensagens na fotografia, uma sem código e outra com código. A mensagem sem código remete à ideia de que a foto é análoga ao real. Subentende-se aqui que o “real” que Barthes menciona é o *Spectrum*, o objeto a que a foto se refere (BARTHES, 2012, p. 17). Isso significa dizer que não há uma mediação entre o *Spectrum* e a imagem fotográfica por meio de um código, ela seria, por assim dizer, o “real literal” (BARTHES, 1961/2015, p. 12). Do objeto à imagem há, certamente, uma redução de proporção, perspectiva e de cor, mas em nenhum momento ela constituiria uma transformação.

[...] para passar do real à sua fotografia, não é de modo nenhum necessário dividir este real em unidades e constituir estas unidades em signos substancialmente diferentes do objecto que eles dão a ler; entre esse objecto e sua imagem, não é de modo nenhum necessário arranjar um intermediário, isto é, um código; evidentemente que a imagem não é real; mas ela é pelo menos o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o senso comum, define a fotografia. Temos então o estatuto particular da imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código* [...]. (BARTHES, 1961/2015, p. 13).

Trata-se de um estatuto puramente “denotante” da fotografia.

[...] perante uma fotografia, o sentimento de “denotação” ou, se preferirmos, de plenitude analógica, é tão intenso que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível; porque *descrever* consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um suporte ou uma mensagem segunda, extraída de um código que é a língua, e que constitui fatalmente, faça-se o que se fizer para ser exacto, uma conotação em relação ao análogo fotográfico: descrever não é, pois, somente ser inexato ou

incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa, diferente do que se mostrou (BARTHES, 1961/2015, p. 14).

No entanto, o aspecto conotativo da imagem fotográfica não pode ser desprezado, uma vez que sua suposta “objetividade” se arrisca a ser apenas uma atribuição do senso comum.

Ora, esse estatuto puramente "denotante" da fotografia, a perfeição e a plenitude da sua analogia, em suma, a sua "objectividade", tudo isso corre o risco de ser mítico (são estas as características que o senso comum atribui à fotografia): porque, de facto, há uma grande probabilidade (e esta será uma hipótese de trabalho) de a mensagem fotográfica (pelo menos a mensagem de imprensa) ser também ela conotada (BARTHES, 1961/2015, p. 14-15).

Nesse texto, escrito muito antes de *A câmara clara*, Barthes já tem um esboço daquilo que mais tarde ele apresentaria como noema da fotografia, o *Isso-foi*. Trata-se dessa primeira mensagem – análoga, denotante e mítica –, a partir da qual se desenvolvem uma série de processos de conotação.

2.6.1 Do índice ao significante

Apresentamos no primeiro capítulo, com Philippe Dubois, os três discursos fotográficos – da mimese, do código e do índice. Ao expor esses três tempos, Dubois parte de uma noção inicial baseada apenas na aparência (discurso da mimese), e segue descrevendo os processos pelos quais o discurso fotográfico teria gradativamente dado espaço às características que tornam esse campo mais próximo do real. No entanto, o cerne da questão se reduz a saber, afinal, de que concepção de real se trata, que real é esse ao qual o índice supostamente remete.

Em psicanálise, o real é apreendido de forma lógica e não empírica, pois ela parte do princípio de que não se pode conceber radicalmente nada que não seja por meio da linguagem. Lacan (2012, p. 12) é enfático ao afirmar que não existe metalinguagem. Não há, portanto, para além da linguagem, o objeto dinâmico de que fala Peirce, o “objeto realmente eficiente, porém não imediatamente presente” (PEIRCE, 1980 *apud* SIGNORINI, 2014, p. 61). Assim, consideramos também que, a partir daquilo que a psicanálise concebe como real, a categoria do índice, retirada da obra de Peirce, é insuficiente para expressar o que está em jogo na essência do fotográfico. Não se trata de dizer que a fotografia não é um índice, longe disso. Está claro que ela cabe perfeitamente dentro desse conceito. O próprio discurso do índice

não elimina os discursos do código e da mimese – Dubois (2012) deixa claro que eles coexistem. Trata-se apenas de dizer que não é dessa forma que se pode aproximar o fotográfico do real da psicanálise.

Se o conceito de índice não se encaixa com a noção de um real que ex-siste, talvez seja possível encontrar no conceito de significante, conforme Lacan o concebe, um caminho para articular a relação da fotografia com esse real. O próprio Barthes, em diversos momentos, se vale desse conceito para tratar da fotografia – obviamente, ele o faz a partir da linguística e não da psicanálise. Para ele, o significante fotográfico está articulado ao caráter denotante da fotografia.

O índice implica numa marca, produzida numa contiguidade física com seu referente. Mesmo que não se conheça o referente, a marca se mantém. Pode-se, por exemplo, tirar uma fotografia de uma paisagem, na qual aparecem um campo, árvores e montanhas, e observar, num certo ponto do enquadramento, uma mancha. É possível que essa mancha, num primeiro momento, não seja identificável, podendo ser um homem, uma árvore, pouco importa. Trata-se, de qualquer modo, de um índice de algo, mesmo que não se saiba o quê. Se o fotógrafo, em busca de saber o que fotografou, se aproximar daquele objeto que produziu a mancha, poderá constatar que era de fato uma árvore. Na lógica do índice, é nesse momento que se descobre, por retroação, que aquilo que ficou marcado no filme fotográfico é, e sempre foi, o índice daquela árvore, e não de qualquer outra coisa. A relação entre a foto e o suposto “objeto real” permanece intacta, aquilo sempre foi uma árvore, e, se em algum momento pareceu outra coisa, foi apenas em função de um erro de interpretação. No entanto, essa maneira de pensar coloca em segundo plano a dimensão do sujeito conforme a psicanálise o concebe.

Se pensarmos, por outro lado, no significante, a lógica é diferente. O significante não representa um “objeto real”, ele marca uma diferença. Assim, utilizando o mesmo exemplo, pouco importa se o objeto fotografado é na realidade um homem ou uma árvore. O que importa é que o ato fotográfico produz algo que é, antes de mais nada, um significante, e, como tal, articula-se aos demais significantes numa cadeia. É nessa articulação que surge o sujeito como aquele trará a significação, ou seja, é somente na medida em que a foto se apresenta como significante que o sujeito pode afirmar que se trata da foto de uma árvore e não de um homem. A mancha, dessa forma, não é jamais, *a priori*, uma árvore. Não há como negar que, se por um lado, a fotografia sempre traz consigo seu referente

(BARTHES, 2012), por outro, é sempre o sujeito na sua relação com o significante fotográfico que dará a esse referente o seu estatuto. É o que permite, por exemplo, que alguém como a fotógrafa Sylvia Plachy possa reconhecer na foto de um cavalo o seu verdadeiro autorretrato.

Fotografia 5 – Night Mare



Fonte: PLACHY, 1980

3 MAIS ALÉM DO *SPECTATOR*: O OLHO E O OLHAR: A CLIVAGEM DO SUJEITO

Não poderíamos falar acerca do fotográfico sem nos determos na sua relação com o campo da visão. Obviamente, a experiência do ser falante com a visão é completamente diferente daquela dos animais, isto porque o que está em jogo para nós é algo da ordem da pulsão e não do instinto. Se fotografamos, desenhamos e pintamos, é justamente porque a nossa visão está no âmbito do pulsional. Como vimos brevemente no primeiro capítulo, a relação do animal com uma imagem tem um sentido único, e conduz sempre à sua respectiva resposta. Diferente disso, a nossa experiência com aquilo que vemos é, como tudo o que diz respeito ao sujeito, articulada ao campo do Outro, e neste caso, especificamente, por meio da pulsão escópica. Nessa experiência do sujeito com a pulsão há uma divisão, uma clivagem, que no campo escópico se manifesta por meio do que Lacan chamou de a esquizo do olho e do olhar.

Este capítulo abordará o conceito de pulsão em Freud e de objeto *a* em Lacan, privilegiando o olhar como uma das modalidades desse objeto, que se destaca da função do olho na medida em que se articula à falta, ao desejo e ao campo do Outro.

3.1 A pulsão e a falta de objeto

Certamente a grande subversão que Freud introduziu no estudo da sexualidade humana foi o conceito de *pulsão* – apresentado pela primeira vez nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Trata-se de um conceito fundamental, e que traz a particularidade de se colocar no limite entre o somático e o psíquico (FREUD, 1915/1974, p. 142). Por muito tempo esse termo foi mal traduzido por “instinto”, o que conduz a uma má compreensão do verdadeiro sentido que Freud propôs. O termo utilizado em alemão é *Trieb*, uma palavra de uso coloquial que significa “impulsão”, ou, ainda, a ação de impelir – *Trieben* (JORGE, 2008, p. 20). A diferença conceitual entre pulsão e instinto, escondida por trás de más traduções e retomada por Lacan, é fundamental para que se entenda que a sexualidade humana “se manifesta sob uma aparência errática e subdita a uma lógica diferente daquela que rege os instintos animais” (JORGE, 2008, p. 21).

Foi o estudo das perversões sexuais que permitiu Freud compreender que a pulsão não funciona da mesma maneira que o instinto animal. Este mantém um vínculo fixo com o objeto que o satisfaz, ou seja, o animal já possui um saber instintivo definido acerca dos seus “objetos de satisfação” – ninguém precisa ensiná-lo sobre o que deve comer ou como deve procriar. A pulsão, por sua vez, não mantém uma relação naturalmente fixa e definida com seu objeto.

Chamou-nos a atenção que imaginávamos como demasiadamente íntima a ligação entre a pulsão sexual e o objeto sexual. A experiência obtida nos casos considerados anormais nos ensina que, neles, há entre a pulsão sexual e o objeto sexual apenas uma solda, que coríamos o risco de não ver em consequência da uniformidade do quadro normal, em que a pulsão parece trazer consigo seu objeto. Assim, somos instruídos a afrouxar o vínculo que existe em nossos pensamentos entre a pulsão e o objeto. É provável que, de início, a pulsão sexual seja independente de seu objeto, e tampouco deve ela sua origem aos encantos deste (FREUD, 1905/1989, p. 138-139).

Dez anos mais tarde, em *As pulsões e suas vicissitudes* (1915), Freud não deixa dúvidas acerca do caráter variável do objeto sexual, afirmando que ele “pode ser modificado quantas vezes for necessário no decorrer das vicissitudes que a [pulsão] sofre durante sua existência” (FREUD, 1915/1974, p. 143). Portanto, se de saída não há nenhuma ligação natural entre a pulsão e seu objeto, isso nos leva a pensar que há, no cerne da experiência humana, um abismo intransponível, uma falta originária de objeto.

Freud já dá indicações dessa falta de objeto antes mesmo de 1905, ao abordar a questão da bissexualidade na sua correspondência com o médico berlinense Wilhelm Fliess. Autor de um discurso teórico controverso, e, para muitos, até mesmo delirante, Fliess desenvolveu seus trabalhos além dos limites da clínica médica, visando, ao invés disso, o campo da biologia geral. Foi no diálogo entre os dois, mais precisamente na carta de 6 de dezembro de 1896, que surgiu pela primeira vez uma menção de Freud à ideia de uma bissexualidade em todos os humanos (MASSON, 1986, p. 213).

A importância da teoria da bissexualidade para Freud não está, no entanto, no plano da biologia geral. Ao invés disso, ele insiste numa concepção psicológica da bissexualidade ao longo de toda sua obra; são várias as referências, como nos mostra Marco Antonio Coutinho Jorge (2008, p. 33-35). Podemos destacar, porém, o texto *Uma criança é espancada* (1919), em que Freud faz menção à teoria de Fliess (sem citá-lo diretamente) afirmando considerá-la incorreta (1919/1976, p. 249).

A teoria é, pela sua ousada simplicidade, tão atraente, que a única surpresa é que não se tenha imposto na literatura do assunto, exceto por umas poucas alusões esparsas. Baseia-se no fato da constituição bissexual dos seres humanos, e afirma que a força motivadora [do recalque], em cada indivíduo, é uma luta entre os dois caracteres sexuais. O sexo dominante da pessoa, aquele que é mais intensamente desenvolvido, [recalcou] no inconsciente a representação mental do sexo subordinado. Portanto, o núcleo do inconsciente (quer dizer, o [recalcado]) é, em cada ser humano, aquele lado dele que pertence ao sexo oposto. Uma teoria como esta só pode ter um significado inteligível se presumimos que o sexo de uma pessoa seria determinado pela formação dos genitais; pois, de outro modo, não haveria certeza de qual é o sexo mais forte da pessoa, e correríamos o risco de chegar, com os resultados da pesquisa ao próprio fato que tem que servir como ponto de partida. (FREUD, 1919/1976 p. 249).

O problema da teoria de Fliess reside justamente no fato de que seu suporte é o sexo anatômico. Para admiti-la como correta seria preciso fechar os olhos a tudo aquilo que a experiência analítica mostra acerca das relações do humano com o objeto sexual. Para Freud, não se pode, de forma alguma, fundar o recalque no biológico dessa maneira. Sua concepção da bissexualidade psicológica não diz respeito à formação dos genitais, mas sim à escolha de objeto por parte do sujeito. Assim, o que está em jogo no recalque não é a oposição entre dois sexos anatômicos, um desenvolvido e outro subordinado, mas sim a oposição entre a heterossexualidade e a homossexualidade presentes em cada sujeito, uma vez que "todos os seres humanos são bissexuais nesse sentido e que sua libido se distribui, quer de maneira manifesta, quer de maneira latente, por objetos de ambos os sexos" (FREUD, 1937/1975, p. 277).

A insistência de Freud numa concepção psicológica da bissexualidade é, como seus trabalhos posteriores nos mostram, uma insistência no caráter pulsional de uma sexualidade que se organiza em torno de uma falta de objeto. Apesar de não ter isolado o objeto de desejo enquanto "objeto radicalmente perdido" (JORGE, 2008, p. 35), é inegável que as primeiras elaborações freudianas já apontam nessa direção. Mais tarde, com Lacan, essa questão é retomada e colocada na forma de uma "falta estrutural de inscrição do objeto do desejo no inconsciente" (JORGE, 2008, p. 35), dando origem ao seu conceito de objeto *a*.

3.2 O objeto *a*

O objeto *a*, como causa de desejo, está ausente dos primeiros seminários de Lacan, ao contrário da notação *a*, que já representava naquela altura o pequeno

outro, o semelhante, que se apresenta como o primeiro objeto de desejo e de identificação (MILLOT, 1989, p. 55). Encontramos a letra *a*, por exemplo, no esquema L (LACAN, 1957-58/1998, p. 555), fazendo par com o *a'*, que representa a instância do eu na forma de reflexo do semelhante. É somente mais tarde que Lacan diferencia radicalmente o *a* da relação especular, do objeto *a*, o que não quer dizer que ele não seja um herdeiro daquela primeira elaboração (MILLOT, 1989, p. 55). No *Seminário 10, A angústia*, ele toma por base a tragédia shakespeariana de *Hamlet* para exemplificar a existência de dois tipos de identificação imaginária: a identificação com a imagem especular, *i(a)*, representada na tragédia por Laerte; e a identificação com o objeto de desejo, objeto *a*, representado por Ofélia (LACAN, 2005, p. 46). Assim, fica claro que o objeto *a* reveste-se de uma imagem, pois, como nos mostra Lacan (1961-62/2003), sem tal revestimento estaríamos no nível do horror. Porém não se trata de uma imagem especular conforme o esquema do estádio do espelho.

Vimos anteriormente que o que falta, de início, a um bebê, é preenchido por um objeto articulado a um significante que vem do grande Outro. A partir disso, toda e qualquer necessidade do sujeito não pode se manifestar senão pela via do significante, ou seja, sob a forma de um desejo. É a mediação que a linguagem faz entre o sujeito e a sua vida biológica que caracteriza aquilo que é da ordem da pulsão. Evidentemente, se essa relação do sujeito com seu corpo só pode ser concebida a partir da intervenção do significante, ela será, como consequência disso, sempre fragmentada.

A vida biológica é, como tal, excluída da experiência do sujeito, que só se relacionará com ela por intermédio da linguagem, o que evidentemente a modifica, a pulveriza, a fragmenta [...]. Incidentalmente, a mediação do significante faz com que experimentemos nossa condição orgânica não como um todo, não no peso de uma unidade vital, em bloco, mas por fragmentos, pedaços, com os quais sonhamos, imaginamos, fantasiemos, enfim, representamos para nós próprios (ELIA, 2004 p. 45-46).

Jacques-Alain Miller (2002, p. 108-109) aborda a questão acerca do objeto *a* afirmando tratar-se de um termo que pertence à estrutura, mas que não é um significante e não funciona como tal. Em vez disso, ele é um produto do significante. O fato de estar fora do campo do significante faz com que ele compareça, portanto, sob a forma de objeto causador de desejo. É precisamente na medida em que implica num cavo, num vazio, que o objeto *a* “é passível de ser representado por todo e qualquer objeto” (JORGE, 2008, p. 52). Lacan destaca quatro modalidades

primordiais do objeto *a*, e que correspondem às pulsões oral, anal, invocante e escópica. São elas o seio, as fezes, a voz e o olhar. Todos esses objetos apresentam como denominador comum o fato de não terem imagem especular, ou, em outras palavras, alteridade (LACAN, 1960/1998, p. 832).

Isso é o que lhes permite serem o ‘estofa’, ou, melhor dizendo, o forro, sem no entanto serem o avesso, do próprio sujeito tomado por sujeito da consciência. Pois esse sujeito, que acredita poder ter acesso a si mesmo ao se designar no enunciado, não é outra coisa senão um objeto desse tipo. (LACAN, 1960/1998, p. 832).

O objeto *a* encontra-se no limiar entre o real e o simbólico. Assim, Jorge (2017) defende a ideia de que, tal como a cabeça de Janus, ele apresenta duas faces opostas, uma voltada para cada um desses dois registros. A face voltada para o simbólico é aquela que aponta para a “falta inerente ao objeto da pulsão e do desejo, verdadeiro vazio – face *causa do desejo*” (JORGE, 2017, p. 104, grifo nosso). Em outras palavras, é o que introduz no simbólico algo que é da ordem do real. Por outro lado, a face que articula o objeto *a* ao real diz respeito ao “objeto da fantasia e do gozo – face *mais-gozar*” (JORGE, 2017, p. 104, grifo nosso).

3.3 Da fenomenologia ao olhar como objeto *a*

3.3.1 Merleau-Ponty e a preexistência de um olhar

Em seu *Seminário 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, de 1964, Lacan dedica quatro lições à experiência do sujeito no campo escópico. O ponto de partida de seu desenvolvimento está no fato de que o sujeito é, de saída, dividido, e que essa divisão – ou esquize, para utilizarmos o termo lacaniano – está entre o *retorno ao real* e a *consciência* que se retrama (LACAN, 1964/2008, p. 74). Na visão, portanto, essa esquize também se manifesta, o que faz com que Lacan estabeleça a diferença entre a função do olho, que está ligada à consciência, e o olhar, que se articula com a dimensão do retorno ao real.

As formulações de Lacan acerca do olho e do olhar encontram suporte na fenomenologia de Husserl e, principalmente, de Merleau-Ponty. Resumidamente, a fenomenologia de Edmund Husserl consiste numa teoria do conhecimento que faz franca oposição à ideia de que, no mundo, as coisas já estão dadas e prontas para serem conhecidas (QUINET, 2004, p. 34). Ao contrário disso, o sujeito que percebe

não está fora do mundo, é parte intrínseca dele. Dessa maneira, ele rompe com a ideia de Kant de que há uma separação entre *fenômeno* (objeto acessível aos sentidos) e *númeno* (a coisa em si), assim como a representação deixa de ser o meio entre o sujeito e o mundo, a via pela qual esse sujeito o apreende. Para Husserl, portanto, “a essência está no fenômeno, aquilo a que se chega pela redução fenomenológica” (QUINET, 2004, p. 37).

Lacan segue o caminho de Husserl no sentido de incluir o sujeito no fenômeno, porém não sem tecer também algumas críticas. Ao invés de deixar de lado noção kantiana da coisa em si, ele a retoma para aproximá-la do termo freudiano *das Ding* (a Coisa) – termo que, de acordo com Jorge (2008, p. 140) diz respeito à dimensão real do objeto *a*. É importante, porém, salientar que a Coisa não equivale ao objeto *a*. O *das Ding* de Freud, conforme o *Projeto para uma psicologia científica* (1895), diz respeito a um componente constante entre as representações, algo inassimilável, que escapa ao juízo, e que está fora daquilo que é regulado pelo princípio do prazer. Trata-se, portanto, de algo exterior ao significante. Já o objeto *a*, como vimos, é produto do significante.

Para Lacan, o mundo dos fenômenos é sustentado pela articulação entre o simbólico e o imaginário, e o seu para-além constitui o registro do real. Dessa forma, não há nenhum momento da percepção que esteja fora da estrutura da linguagem, todos os dados, mesmo aqueles que se encontram fora da consciência e sem significado, estão presos aos significantes. “Lacan retoma a orientação fenomenológica que inclui o sujeito no fenômeno, mas o sujeito de que se trata, longe de ser unificado e objetivado, é um sujeito dividido e determinado pela linguagem” (QUINET, 2004, p. 38). Essa divisão inerente àquele que percebe (*percipiens*) repercute também naquilo que é percebido (*perceptum*), o que faz com que a percepção dos objetos da realidade por vezes vacile – algo que é bem demonstrado pela clínica da psicose, por exemplo (QUINET, 2004, p. 38). Ao nível da percepção visual, porém, essa vacilação do *perceptum* fica menos evidente, em função do poder unificador que a imagem comporta. Foi, aliás, baseada nesse poder que a fotografia surgiu com a promessa de fixar a verdade nua e crua, por assim dizer. Ainda assim, a linguagem condiciona tanto o sujeito quanto o objeto, e veremos que a esquizofrenia se apresenta também por meio do fotográfico.

É, contudo, com Maurice Merleau-Ponty que se estabelece o diálogo mais produtivo acerca do que Lacan introduz sobre o olho e o olhar. Dentre as obras do

filósofo, Lacan destaca uma em especial, *O visível e o invisível*, livro póstumo e inacabado, lançado naquele mesmo ano de 1964. Para ele, trata-se de um passo adiante em relação à *Fenomenologia da percepção*, pois não leva em conta apenas a ordem da fenomenologia do visual, mas adianta o que será o ponto central da teoria lacaniana desse campo, a *preexistência de um olhar* em relação à experiência daquele que vê – “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 1964/2008, p. 76). Ou seja, antes do visto, há um dado-a-ver. Já em 1954, no *Seminário 1, os escritos técnicos de Freud*, Lacan apresenta um esboço dessa ideia, afirmando que

o olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um x, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto (LACAN, 1954/2009, p. 286).

Em *O visível e o invisível* (2014), Merleau-Ponty refere-se ao corpo como carne. Ele realiza essa troca de termos para tratar não de um corpo biológico, mas de algo que é mesmo anterior à distinção entre o visível e aquele que vê. Trata-se do ponto de contato entre o corpo e o mundo, algo que está no fundamento da percepção. Para Merleau-Ponty, é precisamente aí, nessa carne, que se situa o olhar como aquilo que torna visível aquele que vê (QUINET, 2004, p. 39).

3.3.2 O olhar é o avesso da consciência

Lacan, por sua vez, trabalha a questão do olhar a partir do conceito de objeto *a*. O olhar, como objeto *a*, está no fundamento da visibilidade, na medida em que é justamente por meio da sua elisão que algo pode ser visto. Se o mundo é *onivoyeur* (LACAN, 1964/2008, p. 78), é somente a partir do momento em que essa dimensão é excluída do campo do visível que o olho pode, de fato, ver. Em outras palavras, o campo da realidade “só se sustenta pela extração do objeto *a*, que, no entanto, lhe oferece seu enquadre” (LACAN, 1998, p. 560).

A realidade, nesse caso, diz respeito ao campo da consciência. No entanto, “a análise considera a consciência como irremediavelmente delimitada, e a institui como princípio não só de idealização, mas de desconhecimento” (LACAN, 1964/2008, p. 85). Não é à toa que esse conceito sempre se apresentou como uma dificuldade para Freud, desde o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) até o

fim de sua obra. Para ele, apesar de a consciência ser, em última análise, “o nosso único farol na treva da psicologia profunda” (FREUD, 1923/1976, p. 31), ela também constitui “um fato sem paralelo, que desafia toda explicação ou descrição” (FREUD, 1938/1976, p. 182).

A consciência, no campo da visão, refere-se àquilo que o olho vê. O que é visto ordena-se em função de uma correspondência ponto a ponto de duas unidades no espaço, o que, por sua vez, é o que determina uma imagem. Este simples esquema surge no Renascimento como a perspectiva geométrica – um método de representação no qual a linha reta simula o trajeto da luz, e que foi desenvolvido com o intuito de criar representações fiéis às imagens que olho humano vê. Voltaremos a esse ponto mais adiante. Lacan, no entanto, chama atenção para o fato de que a perspectiva geométrica não abarca tudo o que está em jogo no campo da visão. Ele se vale do que Diderot (2006) traz no seu livro *Carta sobre os cegos para uso dos que enxergam* para demonstrar que, ainda que não seja capaz de ver, o cego pode perfeitamente reconstruir o espaço geométrico da visão ao imaginá-lo.

O cego pode muito bem conceber que o campo do espaço que ele conhece, e que ele conhece como real, possa ser percebido à distância e como que simultaneamente. Trata-se para ele de apenas apreender uma função temporal, a instantaneidade [...]. A dimensão geométrica da visão não esgota, portanto, e longe disso, o que o campo da visão enquanto tal nos propõe como relação subjetivante original (LACAN, 1964/2008, p. 89).

O olhar, portanto, está para além do que pode ser construído a partir da perspectiva geométrica. Na qualidade de objeto *a*, ele não se reduz a algo da ordem da consciência, muito pelo contrário, trata-se do seu avesso. Uma vez que o sujeito tente acomodar-se a esse olhar, ele (o olhar) torna-se esse objeto punctiforme, evanescente, verdadeiramente inapreensível, que deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência (LACAN, 1964/2008, p. 80). Em um pequeno apólogo, Lacan exemplifica aquilo de que se trata nessa função. Ele diz respeito a um acontecimento da sua juventude, quando um dia saiu para fazer um passeio de barco com os membros de uma família de pescadores:

Um dia, então, em que esperávamos o momento de puxar as redes, o chamado Joãozinho, vamos chamá-lo assim [...], me mostra uma coisa que boiava na superfície das ondas. Era uma latinha, e mesmo precisamente, uma lata de sardinhas [...]. Ela respelhava ao sol. E Joãozinho me diz – *Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!* [...]. Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela

tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora (LACAN, 1964/2008, p. 97).

O olhar está no nível desse ponto luminoso que tem a ver com o sujeito, que o olha. Graças a essa luz, algo se pinta no fundo do olho, mas que é apenas a impressão de uma superfície que elide o próprio olhar.

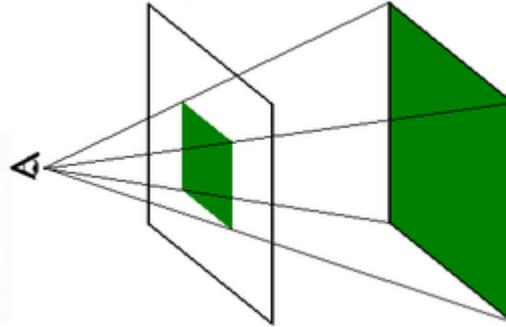
Porém, se é por meio da elisão do olhar, como objeto *a*, que algo pode ser visto, convém compreender de que maneira isso ocorre. Que relação o sujeito pode estabelecer com esse olhar? De que forma podemos imaginá-lo? Sartre (2015), ao falar do olhar, não o remete ao órgão da visão, mas o exemplifica a partir de um ruído de folhas ouvido repentinamente, ou de passos que surgem no corredor enquanto ele, movido por curiosidade ou ciúmes, olha pelo buraco de uma fechadura. Ao espiar por esse buraco, o *voyeur* está sozinho e sua consciência não está voltada para si ou para a qualificação dos seus atos. Lacan segue a trilha de Sartre para mostrar, então, que o olhar ganha corpo na medida em que é imaginado no campo do Outro, uma vez que quem se sente surpreendido ao ser olhado não é o sujeito correlativo do mundo da objetividade, mas aquele que se sustenta numa função de desejo (LACAN, 1964/2008, p. 87). Se colocarmos a questão articulada aos três registros, veremos então que é o campo do Outro, simbólico, que tem como função estruturar a realidade do sujeito, pois ela é constituída na medida em que, simultaneamente à entrada do sujeito nesse campo, o objeto *a* é extirpado (não apenas o olhar, mas todas as modalidades de objeto *a*). Essa operação corresponde, por um lado, a um Outro que passa a ser barrado e inconsistente, bem como, a um sujeito desejante, uma falta-a-ser. O objeto *a*, extirpado do campo do Outro, enquadra a falta radical inerente ao ser falante de modo a torná-la uma falta a ser preenchida.

3.4 O sujeito cartesiano e o sujeito do inconsciente no campo escópico

Como já foi dito, a perspectiva geométrica nasceu no Renascimento. Também conhecida por diversos outros nomes – como perspectiva *artificialis*, central, unilocular, linear e albertiana –, ela supriu, durante quase cinco séculos, as necessidades figurativas da civilização ocidental, oferecendo garantias de racionalidade às suas projeções gráficas a partir de um suporte matemático (MACHADO, 2015, p. 74). Leo Batista Alberti, seu primeiro teorizador, imaginava o

quadro como uma secção plana do ângulo de visão do olho, e a *perspectiva* como a projeção de todo campo visual nesse plano.

Figura 1 – Esquema que ilustra a perspectiva geométrica



Fonte: ESQUEMA, 2016

Nesse sistema, o centro visual é um ponto fixo que corresponde ao vértice daquilo que Alberti denominou de *pirâmide visual*. Esse ponto fixo é ligado aos contornos de todos os objetos que se encontram dentro do campo visual, de modo que as linhas retas que efetivam essa ligação determinam a posição relativa desses objetos no plano de intersecção.

A imagem obtida por meio desse sistema de projeções mostrava uma hierarquia de proporções que deveria representar a distância relativa dos objetos no espaço tridimensional. Ao mesmo tempo, todo o espaço representado no plano se mostrava unificado pelas linhas de projeção, de maneira que as retas perpendiculares ao plano de intersecção pareciam se prolongar de forma invisível no espaço, até se juntarem todas num ponto de convergência comum, denominado *ponto de fuga* (MACHADO, 2015, p. 74-75).

A perspectiva geométrica significou, na época em que foi desenvolvida, o descobrimento de um sistema de representações absolutamente fiel ao espaço conforme é visto pelo olho humano. A partir de então, foram desenvolvidos vários aparelhos destinados a obter de forma prática imagens em perspectiva, como a portinhola de Albert Dürer, e, mais tarde, a *câmera obscura*, construída a partir do aparelho de Dürer, e que deu origem a todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica (MACHADO, 2015, p. 76). No entanto, para que a perspectiva *artificialis* pudesse aparecer como essa representação “natural” do mundo, uma série de aspectos fundamentais precisavam ser, de certa forma, censurados. Podemos citar como exemplo o irrealismo do ponto de fuga, representação do infinito, mas que aparece no quadro como um ponto que pode, inclusive, ser tocado com os dedos.

Ou ainda o fato de que todo sistema se baseia no pressuposto de um olho único, imóvel e abstrato, o que significa dizer que “a visão da perspectiva renascentista é a visão do ciclope muito mais que a do homem” (MACHADO, 2015, p. 77).

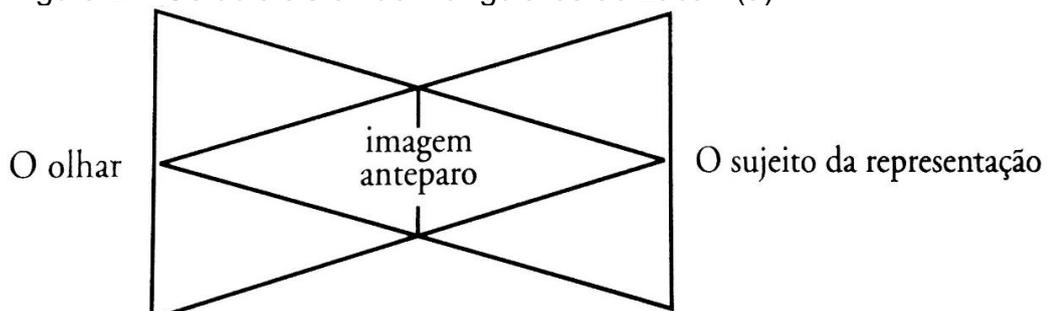
Para Machado (2015), a perspectiva renascentista é marca de uma ruptura entre Deus e o homem. A partir dela o espaço ganha homogeneidade, e o mundo aparece unificado não mais por forças místicas ou divinas, mas sim por forças geométricas forjadas pelo espírito racional do artista. O olho do sujeito adquire, então, um lugar central, pois passa a organizar esse espaço homogêneo e infinito. O sujeito de que se trata aqui é o sujeito cartesiano. O próprio Lacan (1964/2008, p. 87) destaca o fato de que foi precisamente na mesma época em que Descartes inaugurou a função do sujeito, que se desenvolveu a perspectiva geométrica.

No entanto, para a psicanálise há uma esquizofrenia do sujeito, que no campo escópico se produz entre o olho e o olhar. Assim, esse olho central da perspectiva, que indica o sujeito como aquele que vê, apenas o faz na medida em que o coloca numa posição de gozo, ao elidir, por meio de um anteparo, o olhar como causa de desejo. Dessa forma, se o sujeito cartesiano pode ser encontrado no ponto geométrico que organiza a perspectiva, o mesmo não pode ser dito acerca do sujeito na sua relação com o desejo. Este surge não como o olho organizador do quadro, mas como aquele que é olhado, ou seja, aquele que se inscreve no quadro.

Tomo aqui a estrutura no nível do sujeito, mas ela reflete algo que já se encontra na relação natural que o olho inscreve para com a luz. Não sou simplesmente esse ser punctiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro (LACAN, 1964/2008, p. 98).

Esta inversão de lugares é delineada por Lacan, no *Seminário 11*, por meio do seguinte esquema:

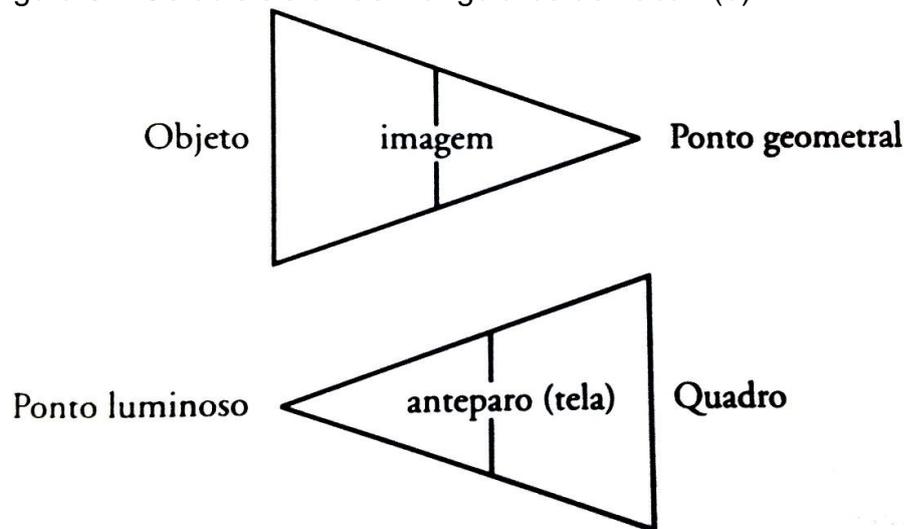
Figura 2 – Os dois sistemas triangulares de Lacan (a)



Fonte: LACAN, 1964/2008

Esta figura traz dois triângulos: o primeiro, em cujo vértice se encontra o sujeito da representação; e o segundo, em cujo vértice se encontra o olhar punctiforme e evanescente. Para a psicanálise, o que determina o sujeito no campo escópico é o olhar que está do lado de fora. “É pelo olhar que entro na luz e é do olhar que recebo seu efeito. 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).

Figura 3 – Os dois sistemas triangulares de Lacan (b)



Fonte: LACAN, 1964/2008

Lacan deixa claro que não se trata aqui apenas do problema filosófico da representação, pois, como ele diz, “em presença da representação, me garanto a mim mesmo [...], me garanto como consciência que sabe que é apenas representação, e que há, mais além, a coisa, a coisa em si” (LACAN, 1964/2008, p. 107). Não se trata, portanto, apenas de saber que por trás do fenômeno há o nùmeno, como diria Kant. O que está verdadeiramente em jogo para a psicanálise, é o fato de que há uma fratura que se manifesta no campo escópico por meio dessa esquizo do olho e do olhar.

3.5 O olho e o olhar: considerações sobre o *Spectator* na fotografia

3.5.1 O quadro e a representação

A arte – não apenas a renascentista, mas também a arte pós-renascimento – certamente se valeu muito da perspectiva geométrica, a ponto de podermos dizer

que chegou a obedecê-la cegamente. Ainda assim, haviam aqueles que subvertiam essas regras e encontravam maneiras de, em meio às próprias leis da ótica geometral, revelar algo da dimensão do olhar. Um famoso exemplo é o quadro de Hans Holbein, *Os embaixadores*, ponto de partida para uma série de comentários de Lacan. Nesse quadro vemos dois personagens que se apresentam numa postura de aparente domínio e ostentação, em meio a um número de objetos que representam os campos das artes e da ciência. Na porção inferior, entre os personagens, surge um objeto inclinado, que, à primeira vista, não pode ser reconhecido. Porém, se o observador se desloca do ponto geometral em que olha o quadro, para se posicionar acima e à direita dele, pode perceber, sob um determinado ângulo e distância, a figura de um crânio. Trata-se de uma anamorfose, uma deformação que se obtém justamente a partir do uso invertido da perspectiva.

Essa figura, flutuando no primeiro plano, está lá para olhar, para pegar na armadilha aquele que olha. Para Lacan, é um modo de nos mostrar que, como sujeito, somos chamados para dentro do quadro e representados como pegos. O crânio só aparece como tal no momento em que o observador se posiciona num lugar específico em relação ao quadro. Localizado entre dois personagens paramentados e fixados, que remetem à vaidade das artes e das ciências, esse crânio nos reflete o nosso próprio nada. “Utilização, portanto, da dimensão geometral da visão para cativar o sujeito, relação evidente ao desejo que, no entanto, resta enigmático” (LACAN, 1964/2008, p. 94-95). Lacan nos mostra então que, no coração mesmo da época em que o sujeito se esboça e em que se busca a ótica geometral, Holbein torna visível, com sua anamorfose, o sujeito como nadificado. Nos termos lacanianos, trata-se de uma encarnação imajada do menos-fi $[-\phi]$ da castração (LACAN, 1964/2008, p. 91). Castração essa que é o centro de toda a organização dos desejos, através do conjunto das pulsões fundamentais.

É importante salientar que Lacan utiliza, no *Seminário 11*, o termo *quadro* de duas maneiras diferentes, mas que se relacionam de alguma forma. Uma delas diz respeito à função do quadro, conforme ele a estabelece nos seus sistemas triangulares. Trata-se, nesse caso, da “função em que o sujeito tem que se discernir como tal” (LACAN, 1964/2008, p. 102). Mas o que dizer da pintura? Do que se trata quando um sujeito humano se engaja em *fazer um quadro*?

O quadro, no sentido de uma obra de arte, não se reduz apenas a uma espécie de imposição do artista como sujeito, tampouco a um objeto valorizado

como produto da arte. Sua função remete a algo além, pois o quadro sempre manifesta algo do olhar. Não se trata, portanto, de uma mera armadilha de olhar a serviço do desejo de ser olhado do pintor. O que o pintor oferece é, na verdade, o que Lacan (1964/2008, p. 102) chama de “pastagem para o olho”, um convite para que o espectador deposite ali o seu olhar como quem depõe suas armas. “*Queres olhar? Pois bem, veja então isso!*” (LACAN, 1964/2008, p. 102). É na medida em que, por intermédio do quadro, algo se oferece ao olho para que o olhar seja deposto, que encontramos o efeito pacificador que uma pintura comporta.

O quadro oferece ao sujeito aquilo que, nos sistemas triangulares das figuras 2 e 3, podemos identificar como o anteparo (LACAN, 1964/2008, p. 108). Esse anteparo consiste numa captura imaginária que adquire a função de mediação entre o olho e o olhar. Porém não se trata de uma captura tal como aquela que demarca o animal no registro do imaginário. Ao contrário disso, o sujeito humano, sujeito do desejo, isola a função do anteparo, e joga com ela. “O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar” (LACAN, 1964/2008, p. 108). Quando o quadro entra em relação com o desejo, o lugar de um anteparo central está sempre marcado. Dessa maneira, Lacan (1964/2008, p. 111) distingue o quadro daquilo que é a representação.

3.5.2 A foto é um quadro?

A função do pintor é algo completamente diferente da organização do campo da representação. Isso é demonstrado, por exemplo, pelo fato de que, durante o século XIX, houve um certo afrouxamento da obediência da pintura à perspectiva, a ponto de nomes como Cézanne aparecerem insurgindo-se contra ela (MACHADO, 2015, p. 85). Contudo, é precisamente nesse momento que a recém-inventada fotografia se apresenta como a salvação da perspectiva em crise, “pois a construção de seu aparelho de base recupera todos os procedimentos renascentistas de ‘retificação’ da informação visual” (MACHADO, 2015, p. 85). A câmera fotográfica, num primeiro momento, reassegura de forma muito contundente o código da visão renascentista, colocando novamente o olho num lugar de dominação. Esse resgate foi de tal modo poderoso, que Walter Benjamin (2017) chama atenção para uma publicação alemã daquela época que se refere à fotografia como uma arte diabólica, considerando-a uma verdadeira blasfêmia, pois o homem foi criado à imagem e

semelhança de Deus, que, por sua vez, não pode ser fixada por nenhuma máquina humana.

Nesse sentido, introduzimos aqui duas interrogações: 1) pode o ato de fotografar, apesar de sua aliança com a perspectiva geométrica, fugir às leis desse sistema? 2) pode-se dizer que a fotografia é um quadro (no sentido lacaniano)? São duas questões diferentes, que remetem à representação e ao quadro, respectivamente.

A resposta à primeira pergunta é negativa. A fotografia não pode se desvencilhar das leis da perspectiva pelo simples fato de que a câmera é construída justamente a partir dessas leis. Isso não significa, entretanto, que não haja distorções dentro do próprio sistema, afinal, nem sempre a câmera e o olho coincidem. Algumas delas já foram mencionadas no primeiro capítulo, como a redução do objeto tridimensional a uma imagem bidimensional, variações cromáticas, entre outras. Além disso, no que se refere ao equipamento fotográfico, por exemplo, a simples mudança de uma lente de 50mm – que supostamente nos dá a visão “normal” dos objetos em profundidade – para uma grande angular de 25mm, produz distorções de tamanho no primeiro plano e no plano de fundo da imagem. De qualquer forma, diferente do que ocorre com o pintor, o fotógrafo está sempre subordinado às leis e condições que o aparelho fotográfico lhe oferece, e que sempre implicam na perspectiva geométrica como sistema de representação. Como afirma Flusser (2013), o fotógrafo joga com as possibilidades que a câmera lhe dá. Essas possibilidades surgem a partir do complexo sistema simbólico baseado na perspectiva, e sempre excedem a sua capacidade de esgotá-las.

A resposta para a segunda questão, que consiste em saber se a fotografia é um quadro, não pode ser dada assim de forma tão imediata. Nem toda foto se coloca diante de um espectador para que ele deponha ali o seu olhar, como o soldado que depõe suas armas. Prova disso são as centenas, ou milhares, de imagens que se apresentam aos nossos olhos todos os dias, em placas, propagandas, embalagens de produtos, *smartphones*, etc. Essas fotos, em sua maioria, muito mais do que apontarem para a dimensão do olhar, se esforçam para produzir unidades cheias de sentido capazes de produzir certezas no observador – certeza de que tal produto é realmente tão bonito como aquele que aparece na foto; ou de que determinado evento, noticiado por um jornal, de fato aconteceu como a imagem sugere. Porém, por outro lado, há a fotografia no campo da arte, com seus

inúmeros exemplos de artistas que se valem desse meio para colocarem em jogo algo da ordem do olhar. A rigor, talvez seja até um equívoco dizer que a fotografia, como quadro, seja algo circunscrito apenas ao meio artístico, pois convém lembrar que algumas das fotos mais emblemáticas que hoje são vistas nos museus foram inicialmente publicadas em jornais e revistas.

Seja como for, o que se pode dizer acerca de uma foto é que ela não é, em si, um quadro, mas pode ser. No próximo capítulo, partiremos de alguns exemplos para tentar compreender o que faz de uma foto um quadro.

4 MAIS ALÉM DO OPERATOR: A FANTASIA E O ATO FOTOGRÁFICO

4.1 A fantasia e a arte fotográfica

O propósito de Barthes em *A câmara clara* (2012) é chamar atenção para o fato de que o fotográfico é, em suma, “a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável” (2012, p. 14). Há aqui uma clara referência ao encontro do real e ao conceito de repetição, conforme o que Lacan (1964/2008) ensina no *Seminário 11*.

Nesse seminário, Lacan estabelece a diferença entre *tiquê* e *autômaton*, duas modalidades de repetição que podem ser apreendidas da experiência psicanalítica. O *autômaton* está vinculado ao registro simbólico, e diz respeito a um retorno automático de signos “aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer” (LACAN, 1964/2008, p. 59) – uma compulsão à repetição. Trata-se de um modo de trazer para o campo da linguagem uma forma possível de assimilação do real (JORGE, 2008, p. 64).

A noção de *tiquê*, por sua vez, leva em conta a grande subversão que Freud promove a partir do *Mais além do princípio do prazer* (1920), em que ele introduz o conceito de pulsão de morte como aquilo que está na base da compulsão à repetição. Ela consiste, portanto, numa repetição que está para além do *autômaton*, e se refere ao encontro do real, um encontro sempre faltoso que vigora por trás do funcionamento automático do significante. Esse encontro revela o comparecimento, na linguagem, de algo da ordem do pulsional, algo inassimilável que constitui o que Lacan (1964/2008) chamou de núcleo do inconsciente.

Nesse sentido, o que podemos aprender a partir do texto de Barthes é que, ainda que culmine numa imagem carregada de sentido, o fotográfico comporta, ao mesmo tempo, uma dimensão inassimilável. Cada repetição do clique de uma máquina fotográfica implica também na repetição desse encontro faltoso, o que deixa sempre espaço para um clique a mais. Henri Cartier-Bresson (2015) costumava dizer que não se importava em ver suas fotos reveladas, só as via muito tempo depois, às vezes mesmo depois de terem sido publicadas. Para ele o que importava era a próxima foto, o próximo clique; quando tirava uma fotografia esperava ansioso pela oportunidade de clicar outra vez.

A repetição, tematizada por Lacan em suas duas vertentes, manifesta a articulação interna e indissociável, para o sujeito falante, entre o simbólico e o real, entre o inconsciente e a pulsão (JORGE, 2008, p. 64). Não se trata de repetir algo que se assente no natural – não é um retorno da necessidade –, mas sim de uma insistência pulsional em busca de uma satisfação absoluta. Uma vez que essa satisfação é impossível, a força constante, inerente a toda pulsão, tem como horizonte sempre a morte. É somente na medida em que a pulsão de morte é sexualizada por meio da fantasia, que se abre caminho para uma satisfação parcial, porém possível – o gozo fálico.

Em termos freudianos, e de acordo com o que podemos encontrar no texto *Bate-se numa criança* (1919), a fantasia diz respeito a uma frase que figura a realização de um desejo, em última análise, inconsciente. Lacan nos mostra que o que está em jogo aí é a relação entre o sujeito barrado e o objeto *a*, que constituem o mínimo de elementos em jogo na fantasia, e aparecem inscritos no algoritmo $\$ \diamond a$. De um lado do algoritmo, o sujeito barrado ($\$$), dividido, vacilante, “confrontado com seu próprio desaparecimento” (BAUDRY in KAUFMANN, 1996, p. 196). Do outro lado, esse sujeito encontra uma sustentação no objeto *a*, um objeto do qual não é tão fácil falar, como reconhece o próprio Lacan (1967/2003, p. 364). Por fim, a “punção” (\diamond) é o elemento do algoritmo que se encontra entre o sujeito e o objeto, e designa “todas as relações possíveis menos a igualdade” (BAUDRY in KAUFMANN, 1996, p. 196). Trata-se de uma espécie de ligação flexível ali onde de outro modo haveria confusão.

Marco Antonio Coutinho Jorge (2010, p. 240) aponta que a fantasia é “o efeito da instauração da falta-a-ser”, e que, nesse sentido, ela é o princípio de realidade para Freud. Ela surge a partir da operação do recalçamento originário, por meio do qual o sujeito “entra na linguagem e advém como sujeito do significante, isto é, sujeito do desejo” (JORGE, 2010, p. 240).

Tal operação é responsável pela extração do objeto *a* da realidade psíquica, produzindo simultaneamente o advento de um “pouco de realidade” – segundo a expressão de André Breton, em seu romance *Nadja*, valorizada por Lacan – para o sujeito e a perda do gozo absoluto enquanto um real doravante inatingível. É nesse sentido que a fantasia é o princípio de realidade para Freud (JORGE, 2010, p. 240).

Isso significa dizer que a perda da qual ela é efeito funciona como móbil da aspiração à completude que lhe é inerente (JORGE, 2010, p. 240).

Consequentemente, o objeto *a* passa a sustentar o desejo como objeto da fantasia. A função exercida pela fantasia consiste, assim, no enquadramento da falta dentro de um certo limite – o que, aliás, nos remete também ao enquadramento de uma fotografia.

No entanto, o paralelo que podemos traçar entre o fotográfico e a fantasia não diz respeito apenas à questão do enquadramento, mas também à ideia de fixação. Uma foto comporta, por um lado, uma fixação de ordem material – na forma da inscrição dos raios de luz sobre uma superfície sensível –, e por outro, uma fixação de ordem simbólica, por assim dizer, capaz de aglutinar uma série de adjetivos e predicados do objeto fotografado numa mesma representação. A fantasia, por sua vez, ao enquadrar a falta dentro de um limite, “fixa o desejo do sujeito numa relação com determinado objeto *a*, para fazer tela à *das Ding*” (JORGE, 2010, p. 243), o que caracteriza uma função de defesa do sujeito contra o real da castração. Nesse sentido, podemos dizer que o ato de fotografar – uma vez que é um produto da cultura que coloca em cena a dimensão escópica – está fundado, antes de mais nada, na lógica da fantasia, visto que coloca o sujeito numa certa relação com o olhar para fazer face ao real.

Isso significa dar um passo importante para além da ideia de que uma foto é a representação da “própria verdade na sua perfeição suprema”, como diria Edgar Allan Poe (POE in TRACHTENBERG, 2013, p. 56). Em última análise, se existe uma verdade em jogo na fotografia, é a verdade de que há castração, e, portanto, fantasia. O que Poe talvez não tenha tido tempo de perceber, é que aquilo que se fotografa não é a verdade, mas um olhar que se sustenta precisamente na fantasia, consciente ou não. É ela, de fato, que o ato fotográfico coloca em cena no seu instante decisivo.

É somente a partir desse aspecto fundamental do ato fotográfico que podemos tomá-lo também como um ato artístico, pois este se encontra intimamente ligado à dimensão da fantasia. Ainda que algumas produções artísticas tenham como objetivo compensar a falta inerente à estrutura do sujeito pela via de um preenchimento, a arte, em sua essência, parece ocupar uma posição particular em relação à fantasia: a de evidenciar essa falta (JORGE, 2010, p. 246). Marco Antonio Coutinho Jorge (2010) cita como exemplo dessa essência do ato criativo a obra de Marcel Duchamp, um artista que produziu uma reviravolta na arte do século XX com seus *ready-mades*, e que cunhou o termo “coeficiente artístico” para designar a

diferença entre a intenção e a realização de uma obra de arte (DUCHAMP in BATTCOCK, 2013, p. 73). Na fotografia esse coeficiente parece ser maior do que na pintura, pois entre o fotógrafo e a foto há a máquina, e todas as leis que ela impõe. A rigor, foi a própria invenção da fotografia que destituiu o pintor de sua “obrigação” de representar a verdade, abrindo caminho para artistas como Duchamp. Não é à toa que Philippe Dubois considera a obra de Duchamp como sendo “conceitualmente fotográfica” (2012, p. 257), afinal, uma foto não é outra coisa senão uma espécie de *ready-made*. .

4.2 ***Blow-up* e *Bavcar*: a foto para além do visível**

Se podemos afirmar que a fotografia, em seu próprio fundamento, está para além da semelhança com seu referente, podemos ir ainda mais longe e dizer que ela está inclusive para além mesmo do visível. Este aspecto do fotográfico pode ser demonstrado por meio de dois exemplos que retiramos do campo artístico, o filme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni, e as fotografias de Evgen Bavcar.

4.2.1 *Blow-up*: a morte revelada

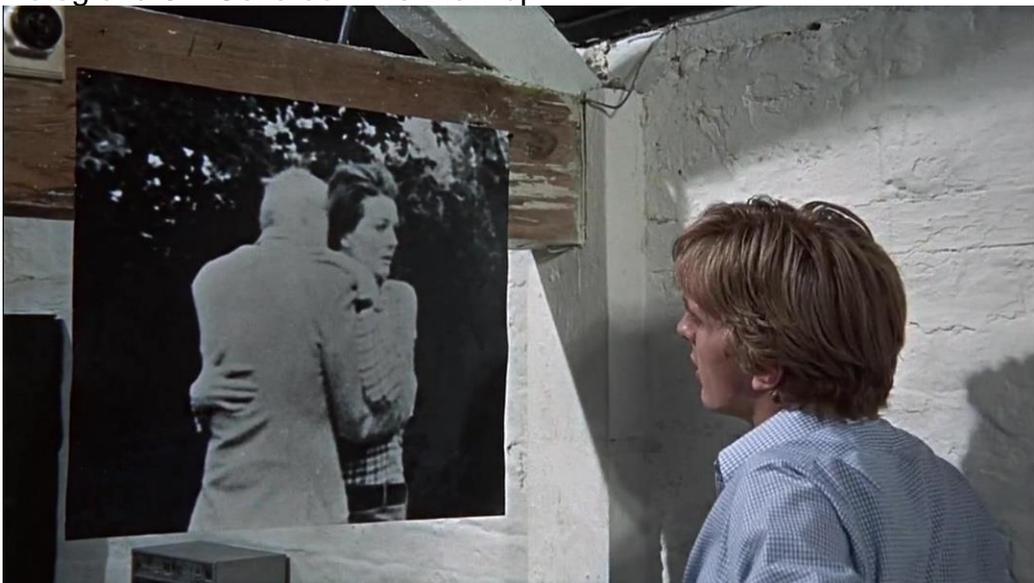
O filme *Blow-up* traz em toda sua extensão uma reflexão acerca da relação do sujeito com o real e com a falta, especialmente no campo escópico. Conta a história de Thomas, um fotógrafo londrino, aparentemente bem-sucedido, que divide seu tempo entre o trabalho com fotografia de moda em seu estúdio, e um tipo de trabalho diferente, que gira em torno da produção de um livro de fotos tiradas em diferentes lugares e ocasiões, e que têm em comum a característica de serem mais espontâneas e sem um objetivo comercial definido. O personagem mostra claramente uma predileção por esse trabalho mais espontâneo e uma espécie de má vontade com relação à fotografia de moda, chegando a dizer que se tivesse dinheiro a deixaria de lado e seria assim mais “livre”.

É interessante reparar na diferença entre essas duas atividades. De um lado a foto de moda, uma prática que se desenrola dentro de um estúdio, um ambiente em certa medida mais controlado; de outro lado a produção do seu livro, uma experiência menos artificial e menos controlada, que o leva a lugares diferentes e o obriga, por exemplo, a se fazer passar por um operário de uma fábrica para que

consiga fotografar cenas espontâneas sem que seja reconhecido. No contexto do estúdio Thomas faz o que quer, utiliza as modelos como objetos e as dispõe da forma que acha mais conveniente. Reclama, é grosseiro, faz e desfaz as poses até encontrar o que procura. Anima-se com algumas boas fotos mas logo se cansa e se aborrece. No entanto, quando está na rua com sua câmera na mão, sem saber de antemão o que irá registrar, parece estar animado por algum tipo de excitação desejante que o mantém em movimento e incansável. Lança-se em busca de algo que lhe pareça “mais verdadeiro”.

Numa dessas saídas à procura de algo que ainda não sabe o que é, Thomas fotografa, escondido, um casal que namora em um parque. Até esse momento ele parece crer que aquilo que procura é algo que pode ser visto – e conseqüentemente fixado pela câmera fotográfica –, ou talvez comprado, haja vista suas frequentes visitas a uma loja de antiguidades onde, quem sabe, possa encontrar o objeto ansiado, mas desconhecido. No entanto, as fotos do parque paradoxalmente revelaram algo que escapa à visão. Em seu estúdio, enquanto dedicava tempo a observar as imagens que acabara de produzir, chama-lhe atenção o fato de que, em uma delas, o olhar da moça que abraça seu amante dirige-se para um ponto fora do quadro. Há algo de enigmático nesse olhar.

Fotografia 6 – Cena do filme Blow-up

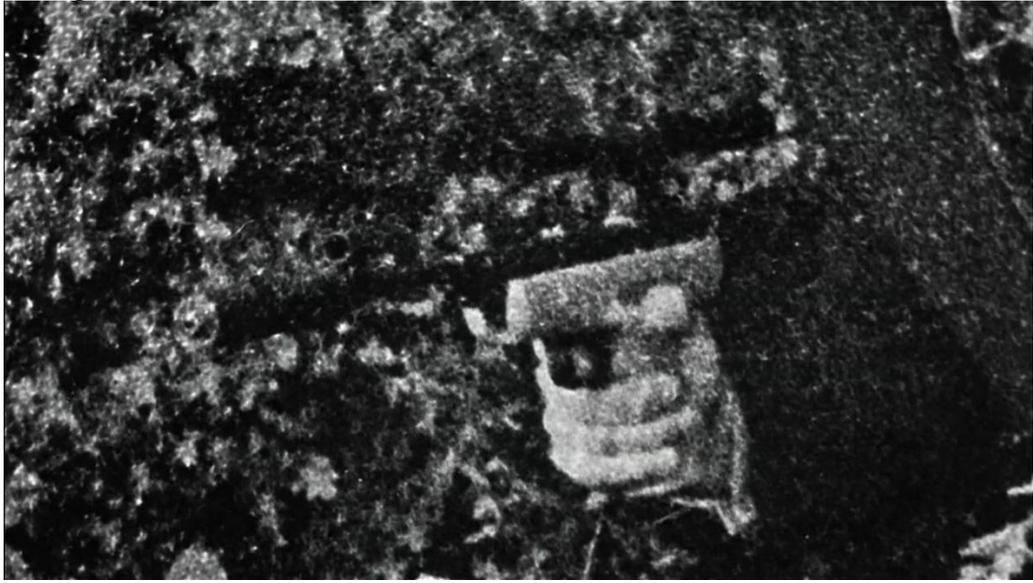


Fonte: BLOW-UP, 1966

Thomas tenta, então, encontrar em outras fotografias aquele ponto extraquadro, mas quando encontra é incapaz de ver qualquer coisa que seja. É

somente depois de algumas ampliações que ele acaba por descobrir a figura de uma pessoa escondida apontando uma arma para o casal, além de uma mancha que sugere a forma de um corpo caído no chão. Seria o corpo do amante? Estaria morto?

Fotografia 7 – Cena do filme Blow-up



Fonte: BLOW-UP, 1966

Fotografia 8 – Cena do filme Blow-up



Fonte: BLOW-UP, 1966

Ao longo de toda trama a personagem se depara constantemente com a falta. A fotografia parece ser o meio principal pelo qual ele procura alguma coisa, que remete certamente à Coisa freudiana, *das Ding*. No entanto, na busca incessante

por algo a ser visto, o que comparece é sempre o invisível, ou, no melhor dos casos, uma dúvida, um indício. Mesmo quando pensa ter encontrado algo, logo em seguida isso já não está mais lá, nem o corpo, nem o assassino, nem mesmo as fotos – que lhe foram roubadas enquanto ia novamente ao parque em busca do morto. O que lhe sobra é apenas uma foto que, de tão ampliada, apresenta uma imagem cheia de granulações e fora de foco daquilo que seria o cadáver.

Fotografia 9 – Cena do filme Blow-up



Fonte: BLOW-UP, 1966

4.2.2 Evgen Bavcar: impressões do invisível

Talvez um dos exemplos mais marcantes de como uma fotografia pode remeter ao invisível seja o trabalho de Evgen Bavcar. Nascido em 1946 na Eslovênia, Bavcar ficou completamente cego aos onze anos de idade em decorrência de dois acidentes consecutivos. O primeiro lhe tirou a visão do olho esquerdo, e o segundo o tornou completamente cego em função da explosão de um detonador de minas. É uma vítima de guerra posterior à guerra. Tirou sua primeira fotografia aos dezesseis anos com uma câmera que a irmã lhe havia emprestado. Nessa ocasião ficou extremamente admirado por não ver as imagens e, no entanto, poder produzi-las.

Em ação com sua câmera, Bavcar demonstra claramente aquilo que Lacan (1964/2008) afirma no *Seminário 11* acerca da ótica dos cegos. Ele toca nos objetos

que quer fotografar, escuta, mede distâncias, traça linhas imaginárias, ou seja, orienta-se sob as leis da perspectiva sem a necessidade de enxergar. Uma de suas fotos, em especial, chama muita atenção pelo modo como foi produzida. Trata-se da imagem de sua sobrinha correndo em um gramado (fotografia 10). Para produzir essa imagem Bavcar pediu para que a menina corresse e dançasse com um sininho preso em uma das pernas. “Na verdade fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se, então, de uma fotografia do invisível” (JANELA..., 2001). Com esse simples procedimento ele coloca em ato algo que remete, de certa forma, à esquizofrenia do olho e do olhar. Aquilo que o *Operator* fotografa é invisível para o *Spectator*, pois se não fosse o relato a respeito do sininho, jamais saberíamos da sua existência. Por outro lado, aquilo que o *Spectator* vê – a menina vestida de branco correndo de braços abertos no gramado – consiste numa imagem inacessível ao *Operator*.

Fotografia 10 – Sem título (a)



Fonte: BAVCAR, [19--]

É possível perceber, não apenas na obra de Bavcar, mas também no seu discurso, uma tentativa de demonstrar que o cego e aquele que enxerga têm mais em comum do que se pode imaginar. Para ele, vivemos num mundo que perdeu a visão, não sabemos ver, e a televisão é um exemplo disso. Bavcar relata que, apesar de cego, às vezes vê televisão, e a quantidade de clichês que ela contém faz

com que a capacidade física de ver seja quase irrelevante (JANELA..., 2001). A tragédia da perda dessa capacidade possibilitou, por assim dizer, o seu acesso a uma nova forma de ver, aquilo que ele chama de “terceiro olho” (BAVCAR, 2003)

A imagem que mais me faz falta é aquela da qual todos carecem, isto é, poder ver a si mesmo com seus próprios olhos. As pessoas acreditam que se veem com seus próprios olhos, mas, assim como eu, precisam de um espelho. A diferença é que, no meu caso, os espelhos são diferentes. Mas isso é uma sorte para mim, porque dessa maneira evito de me afogar, tal qual o infeliz Narciso. Sou um Narciso sem espelho, e isso é uma sorte (BAVCAR in JANELA..., 2001).

Fotografia 11 – Sem título (b)



Fonte: BAVCAR [19--]

Fotografia 12 – Sem título (c)



Fonte: BAVCAR, [19--]

Fotografia 13 – Sem título (d)



Fonte: BAVCAR [19--]

A cegueira previne Bavar de se afogar em imagens, e oferece a ele um caminho para o ato artístico, como uma construção simbólico-imaginária que aponta para o real.

4.3 Olhar e ser olhado na experiência fotográfica

Uma fotografia pode servir ao olho, apresentando-lhe um anteparo para velar o olhar. Mas em alguns casos ela pode também servir como um dispositivo que nos permite, por retroação, a partir de outro tempo e outro espaço, reconhecer algo da ordem do olhar que permaneceu invisível no momento em que a foto foi tirada. Todo fotógrafo se depara com essa dimensão invisível, tendo ele consciência disso ou não. Os grandes fotógrafos parecem ser aqueles que, de alguma forma, se entregam a essa dimensão, e se tornam disponíveis para um encontro com algo que inevitavelmente lhes escapa, algo da ordem do real. Assim como o personagem de *Blow-up*, o fotógrafo-artista está sempre em busca desse encontro faltoso. Sylvia Plachy se expressa da seguinte maneira acerca dessa questão:

É como um mundo fantasma escondido que você procura. Que eu procuro, nem todos. E há ótimos fotógrafos que não buscam isso. Mas eu creio que quase todas as grandes fotos têm fantasmas nelas” (PLACHY in CLOSE-UP..., 2007).

Cada artista lida de forma particular com tal encontro. Henri Cartier-Bresson, por exemplo, dava ênfase à sua espetacular capacidade de compor a fotografia de modo a encontrar, naquele momento fugidio, uma organização matemática das formas. A geometria era sua obsessão, costumava dizer que era capaz de encontrar intuitivamente a divina proporção (L'AMOUR..., 2001). Por isso dava muita importância ao “instante decisivo”, o momento exato de realizar o disparo. Contudo, ele não acreditava que esse instante privilegiado pudesse ser encontrado por meio de qualquer técnica ou habilidade consciente do fotógrafo. Para ele, a capacidade de uma fotografia se tornar quadro e apaziguar o olho do espectador, depende, principalmente, da disponibilidade do fotógrafo e de uma boa dose de sorte.

Em um trecho do documentário *L'amour tout court* (ou *Just plain love*, em inglês), dirigido por Raphaël O'Byrne, vemos Cartier-Bresson, aos 92 anos de idade, observando em silêncio um livro com algumas de suas mais famosas fotografias. Uma em especial lhe chama a atenção, trata-se da foto de um homem saltando em

uma extensa poça de água, tirada na Gare Saint Lazare de Paris, em 1932. Bresson toma a imagem nas mãos e explica ao seu entrevistador que aquela foto foi disparada numa situação peculiar, por trás de uma cerca, e que a câmera fora posicionada numa fresta de modo que ele não podia ver o que estava fotografando. O resultado é uma composição de fato impressionante, o congelamento do salto no momento em que nenhum dos pés daquele homem toca o chão, estando apenas a alguns centímetros da poça de água que forma um espelho, e que duplica a sua imagem, invertendo-a.

Fotografia 14 – Place de l’Europe. Gare Saint Lazare.



Fonte: BRESSON, 1932.

“Não viu o homem saltar?”, pergunta o entrevistador. “Não”. “Foi, então, um golpe de sorte”. “Sempre se trata de sorte. Só a sorte importa. É preciso apenas estar disponível [...]. Quando você quer [*veux*] algo, não consegue nada” (L’AMOUR... 2001).

É comum encontrarmos no discurso de vários fotógrafos a descrição de uma experiência que remete a uma espécie de auto apagamento enquanto realizam seu

trabalho. Cartier-Bresson, em especial, falava muito dessa experiência, que, nas suas palavras, era elevada ao nível de uma exigência para qualquer um que almejasse se tornar um bom fotógrafo. “É preciso se apagar [...]” (CARTIER-BRESSON, 2015).

Podemos entender o que Cartier-Bresson diz no sentido de que, para fazer de uma foto uma obra de arte, é preciso que o artista se desligue da consciência, pois, afinal, não é dela que se trata. Aquilo que verdadeiramente nos captura numa foto, o *punctum* de que fala Barthes (2012), não é algo que se atinge a partir de um querer consciente, é sempre uma surpresa, e reserva algo de *tíquico* – para usarmos um termo lacaniano (LACAN, 1964/2008, p. 83). Porém, para Cartier-Bresson, esse auto apagamento implica também uma postura que visa passar despercebido enquanto trabalha. Ele nunca foi um retratista de estúdio, seu trabalho sempre se deu fora de um ambiente controlado. Considerava-se um repórter e seu principal assunto de interesse foi sempre o homem e sua vida.

[...] o exterior (ou “o local”) onde vive e age esse homem, meu objeto, só me serve, digamos assim, de *cenário significativo*. Uso esse cenário para situar meus atores, dar-lhes a importância que têm, tratá-los com o respeito que lhes é devido. E meu comportamento se baseia nesse respeito, que também é o da realidade: sem barulho, sem alarde de si, sendo invisível, o tanto quanto possível, não “preparando” nada, não “arranjando” nada, apenas estando presente, chegando suavemente, *na ponta dos pés, para não perturbar a água...* (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 10).

É interessante notar aqui que a preocupação em “não perturbar a água” está relacionada com o ato de fotografar pessoas. Essa afirmação contém, nas entrelinhas, a noção de que existe, no homem, uma certa perturbação causada pelo fato de ser fotografado, principalmente quando isso ocorre sem consentimento. Fotografar pessoas é uma atividade muito peculiar, pois coloca em jogo, de uma maneira especial, a relação do sujeito com o olho e com o olhar. É muito diferente de fotografar uma paisagem, por exemplo. O rio, o mar, a montanha, não sabem que estão sendo fotografados, eles não posam para a fotografia. O ser falante, por outro lado, tem a experiência de ser olhado por um olhar que remete ao campo do Outro, e isso faz toda diferença. Como nos ensina Lacan, se o mundo é *onivoyeur*, ou seja, se somos olhados por todos os lados, isso não quer dizer que ele seja exibicionista. Ele não provoca o nosso olhar. “Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza” (LACAN 1964/2008, p. 78). Em outras palavras, o que causa estranheza não é simplesmente o fato de sermos olhados,

mas sim quando esse olhar se presentifica, por assim dizer, diante dos nossos olhos. É como o exemplo trazido por Lacan (1964/2008, p. 78) acerca da satisfação de uma mulher em saber que está sendo olhada, desde que isso não se mostre a ela. A câmera fotográfica é, portanto, esse elemento que, de certa forma, presentifica o Outro olhar diante do sujeito. Ela destitui aquele que é fotografado de seu lugar central de sujeito do ponto geométrico, para inscrevê-lo no quadro, o que produz mal-estar. Para Susan Sontag (2004), fotografar pessoas é, de certa forma, violá-las.

Diane Arbus, nascida em Nova York, em 1923, incorporava essa dimensão de mal-estar no seu trabalho como fotógrafa. Chamava-lhe atenção o fato de que costumamos sinalizar para o mundo uma determinada imagem sobre nós mesmos, mas que, ainda assim, existe uma diferença entre aquilo que queremos que o outro saiba sobre nós, e o que inevitavelmente mostramos sem nos darmos conta disso.

Todos têm aquela necessidade de transmitir uma determinada imagem, mas sempre acabam aparentando outra coisa, e é isso que as pessoas observam. Você vê alguém na rua e, essencialmente, o que você repara é a falha⁵. (ARBUS, 2012, p. 1, tradução nossa).

Era essa “falha” que Arbus buscava em seu trabalho. Ficou famosa por suas fotos de pessoas bizarras (*freaks*) ou daquelas que, por algum motivo, viviam à margem dos padrões culturais de comportamento. Tirou fotos para mostrar que existe um outro mundo (SONTAG, 2004). Porém o seu olhar perante as estranhezas dessas pessoas não era um olhar de avaliação moral, no sentido de identificar e registrar aquilo que é moralmente errado. Suas fotos de campos de nudismo nos Estados Unidos comprovam isso. Ao chegar em um desses campos foi advertida pelo diretor de que ali os padrões morais eram mais elevados do que dos portões para fora. Uma pessoa poderia ser expulsa, por exemplo, apenas por olhar de determinada maneira para outra. “Quero dizer, você podia olhar para as pessoas, mas não era permitido, de certa forma, fazer disso um alvoroço⁶” (ARBUS, 2012, p. 4). O olhar fotográfico de Arbus, porém, foi aceito. Ela parecia ter facilidade em fazer com que as pessoas aceitassem posar diante de sua câmera. Aliás, ao contrário de

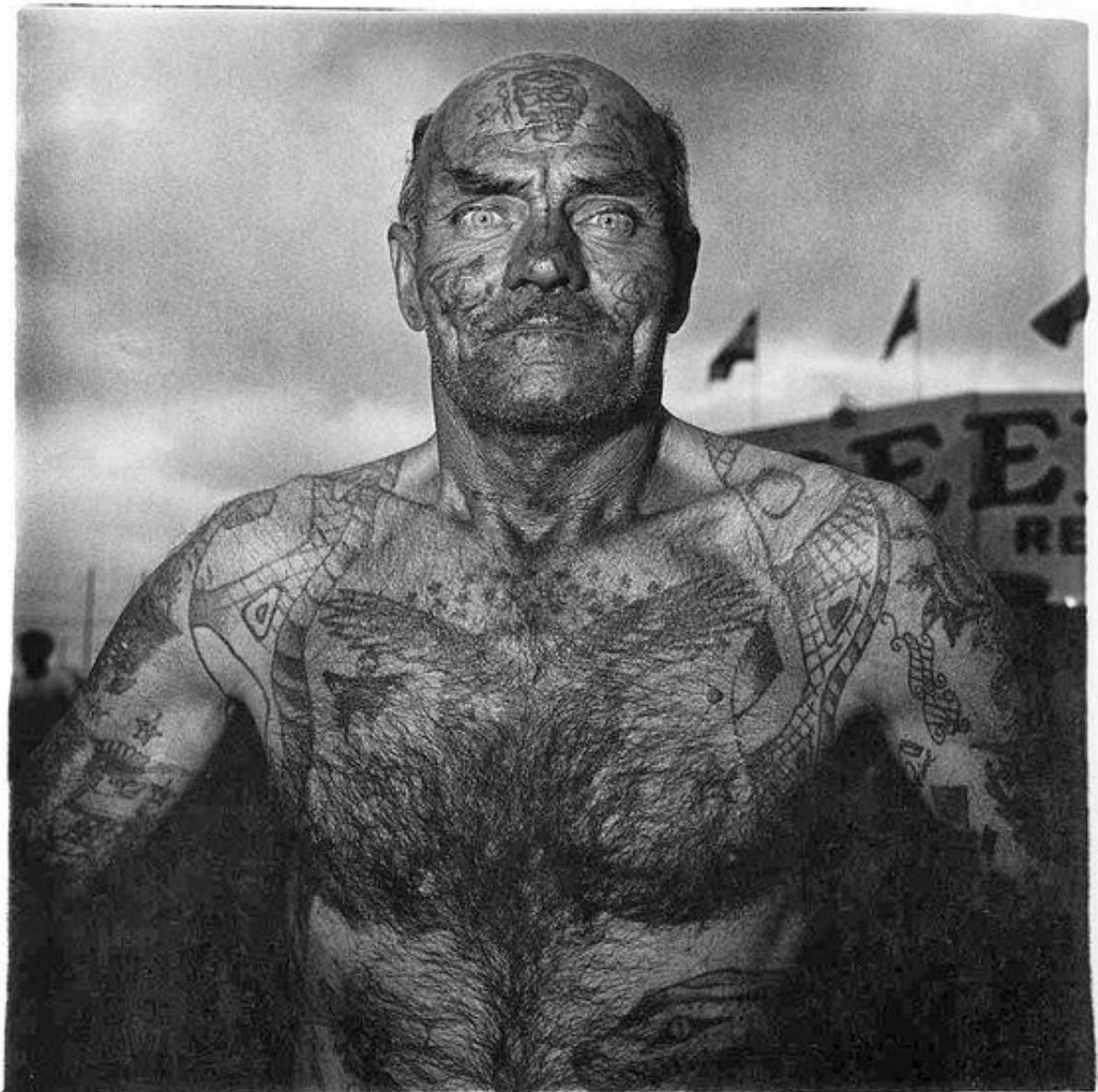
⁵ O texto em língua estrangeira é: “Everybody has that thing where they need to look one way but they come out looking another way and that’s what people observe. You see someone on the street and essentially what you notice about them is the flaw”.

⁶ O texto em língua estrangeira é: “I mean you were allowed to look at people but you weren’t allowed to somehow make a big deal of it”.

Cartier-Bresson, fazia questão de que todos os seus temas estivessem o mais conscientes possível do ato de que participavam. Para ela, os temas estão sempre revelando a si mesmos, não há nenhum momento decisivo. De certa forma, ao enquadrar seu tema, fazia questão de também tornar-se quadro para ele.

Em um de seus textos, Arbus esclarece que, quando criança, nunca sentiu o sofrimento de passar por adversidades. Essa sensação de estar imune era, para ela, ridiculamente dolorosa (ARBUS, 2012, p. 5). Sua arte reflete, assim, não uma busca por uma organização visual das formas, nem pela divina proporção, mas sim, pelo defeito, pela bizarrice e pela adversidade – justamente o que lhe faltava.

Fotografia 15 – Tattooed man at carnival



Fonte: ARBUS, 1970

Fotografia 16 – Child with a toy hand grenade in Central Park



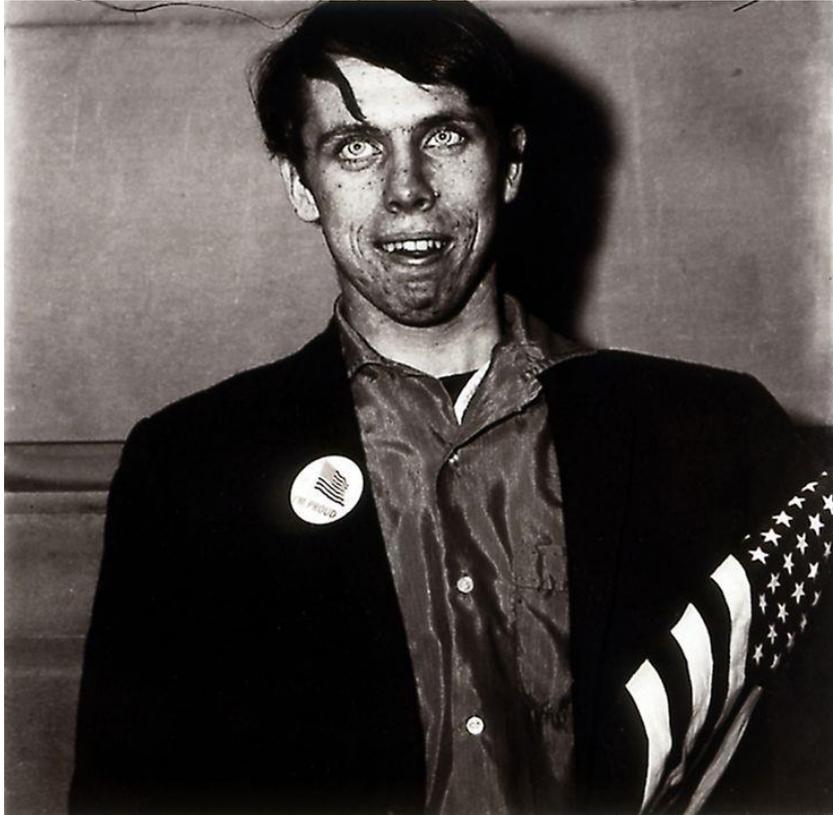
Fonte: ARBUS, 1962

Fotografia 17 – Masked woman in a wheelchair



Fonte: ARBUS, 1970

Fotografia 18 – Patriotic young man with flag



Fonte: ARBUS, 1967

Fotografia 19 – Albino sword swallower at carnival



Fonte: ARBUS, 1970

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que no campo das artes visuais, mais especificamente na pintura, houve, durante muito tempo, uma grande preocupação com a questão da representação fiel da realidade. Nesse sentido, a presença do pintor como mediador da relação entre o espectador de um quadro e a realidade que este representa, sempre constituiu um obstáculo para a verossimilhança da imagem. Não há pintura que não dependa da interpretação e da habilidade técnica do artista, e mesmo que este seja extremamente virtuoso, não há como garantir que o objeto representado de fato existiu. A invenção da fotografia surgiu, então, com a promessa de um realismo que a pintura jamais poderia alcançar. A química e as leis da ótica substituíram o gênio artístico, e o longo tempo necessário para produzir um quadro deu lugar ao procedimento instantâneo do aparelho fotográfico. A imagem produzida mecanicamente adquire, assim, valor de indício, de evidência, sendo a marca físico-química de um objeto que esteve necessariamente diante de uma câmera. Dessa forma, a primeira sensação que a fotografia produziu foi de uma aparente relação direta entre espectador e objeto fotografado, deixando de fora a mediação do artista. Uma espécie de representação sem fantasia, ou, pelo menos, sem a fantasia do artista.

A foto e sua promessa de verdade causaram um rebuliço na cultura. A partir disso, muito se discutiu acerca do papel do artista e do lugar da fotografia no mundo das representações visuais. No entanto, não demorou muito para que se percebesse que as pretensões iniciais da fotografia estavam longe de se concretizar. Logo se notaram as óbvias distorções óticas e cromáticas da imagem fotográfica, e a interferência do fotógrafo, apesar de reduzida quando comparada à do pintor, não poderia passar despercebida. A relação da representação fotográfica com a realidade deixou de ser pautada apenas pela aparência, e seu caráter de marca direta de um referente passou a ser considerado como a principal particularidade do fotográfico como objeto teórico.

Foi a partir da noção de índice, retirada da semiótica de Peirce (2005), que os teóricos da fotografia puderam formalizar essa particularidade. No entanto, para que se possa compreender todo o alcance do que está em jogo na fotografia, é preciso ir além daquilo que o conceito de índice supõe acerca do real. Vimos que o índice, conforme Peirce (2005) o estabelece, consiste num signo que mantém uma relação

direta com o objeto que denota. Ele pressupõe uma espécie de conhecimento prévio acerca do real, o que dá margem para que se introduza a ideia de um objeto pré-simbólico que a representação buscaria alcançar – o objeto dinâmico. A questão do fotógrafo se resumiria, então, em saber em que medida a representação fotográfica seria capaz de alcançar esse “objeto real”.

A psicanálise, em contrapartida, fundamenta-se na experiência de um real que sempre escapa, um real irrepresentável, o que torna impossível conceber a existência desse objeto que Peirce pressupõe, visto que isso, em si, já implicaria em colocá-lo no campo da linguagem. Assim, mais do que apenas conceber a foto como um índice, convém reconhecer seu caráter significante, isto é, que o traço que ela produz não se refere a nenhum objeto dinâmico, mas sim a algo que marca uma diferença. No fotográfico, a aparência e a semelhança estão em segundo plano, o que significa dizer que, mais do que apenas uma cópia fiel, ou o traço de um suposto objeto pré-simbólico, a fotografia produz um corte. Desse modo, ela abre espaço para que surja, para além da dimensão especular do eu, a dimensão do sujeito conforme Lacan o articula. É somente a partir da ideia de um significante fotográfico que se pode conceber, por exemplo, que alguém como Sylvia Plachy seja capaz de reconhecer na foto de um cavalo o melhor autorretrato de si mesma.

O fracasso da fotografia em eliminar a fantasia do mundo das representações visuais acabou por escancarar uma fantasia ainda mais fundamental, aquela que nos diz que a verdade é aquilo que o olho vê. Ou seja, a fotografia, como processo que representa o ápice da perspectiva geométrica, acabou por expor também os seus limites. Foi, aliás, após a invenção do aparelho fotográfico que se deu uma verdadeira revolução nas relações entre sujeito e imagem, da qual as artes moderna e contemporânea, e até mesmo a psicanálise, são herdeiras (RIVERA, 2014, p. 53).

Lacan, seguindo o pensamento de Merleau-Ponty, propõe uma crítica do sujeito no olhar, rompendo com a ideia dessa garantia de estabilidade sustentada pelo olho. A perspectiva geométrica nos mostra que toda a imagem se organiza em função do olho do sujeito; é ele, em última análise, que define todas as distâncias e tamanhos daquilo que é representado. Porém Lacan nos ensina, no *Seminário 11*, que antes desse olho organizador de uma perspectiva apaziguadora, há um Olhar Outro que faz o sujeito tropeçar e o coloca na posição de ser olhado. O sujeito não pode confiar plenamente naquilo que vê, assim, a nossa experiência com o que vemos está sempre articulada ao campo do Outro por meio da pulsão escópica.

Nessa experiência do sujeito com a pulsão há uma divisão, uma clivagem, que no campo escópico se manifesta por meio do que Lacan chamou de a esquizo do olho e do olhar. Dessa maneira, se a função do olho é organizar e representar o campo visual em torno de um sujeito da representação, é pelo olhar, articulado ao campo do Outro, que encontramos o sujeito na sua relação com o desejo.

Não há como conceber o ato fotográfico sem levar em consideração essa esquizo do olho e do olhar, pois o que está em jogo na fotografia não é apenas o olho organizador do fotógrafo que enquadra e fixa a realidade para representá-la a um espectador. Há sempre a dimensão do olhar inerente a qualquer foto, ainda que possa haver um esforço por parte do fotógrafo em elidi-la. A partir dessa perspectiva, e dentre as diversas maneiras de fazer uso da fotografia, talvez possamos estabelecer uma diferença importante entre os fotógrafos que se empenham em elidir a dimensão do olhar, e aqueles que, de alguma maneira, se entregam a ela e a levam em conta no seu jogo de enquadramentos, disparos e revelações.

REFERÊNCIAS

ARBUS, D. **Diane Arbus: an Aperture monograph**. New York: Aperture, 2012.

ARNHEIM, R. **Film as art**. Los Angeles: University of California Press, 1957.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. A mensagem fotográfica. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUDRY, F. Fantasia, in: KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BAVCAR, E. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **[Sem título (a)]**. [19--]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://www.ansamed.info/ansamed/en/news/sections/culture/2012/01/19/visualizza_new.html_46909657.html>. Acessado em: 28 jan. 2018.

_____. **[Sem título (b)]**. [19--]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/29c.html>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

_____. **[Sem título (c)]**. [19--]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<http://evgenbavcar.com/>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

_____. **[Sem título (d)]**. [19--]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<http://evgenbavcar.com/>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

BAZIN, A. A ontologia da imagem fotográfica. In: TRACHTENBERG, A. (Org.). **Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: _____. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BLOW-UP: depois daquele beijo. Direção de Michelangelo Antonioni. [s. l.]: MGM, 1966. 1 DVD (111 min), son., color., legendado.

CAPA, R. **Death of a loyalist militiaman**. 1936. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-spanish-civil-war/>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

CARDOSO, M. J. d'E. Peirce, Lacan e a questão do signo indicial. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, p. 165-178, jan./jun. 2012.

CARTIER-BRESSON, H. O instante decisivo. In: _____. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

_____. **Ver é um todo**: entrevistas e conversas, 1951-1998. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

_____. **Place de l'Europe. Gare Saint Lazare**. 1932. 1 fotografia, p&b. Disponível em:
<<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO46YO4FV9&SMLS=1&RW=1366&RH=613>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

CLOSE-UP: photographers at work. Direção de Rebecca Dreyfus. [s. l.]: Ovation, 2007. son. color. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=xUX1WIoB0NU&t=1815s>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

D'AGORD, M. R. L. A crítica como método no retorno a Freud. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 2, p. 215-227, jul./dez. 2014.

DIDEROT, **Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam; Carta sobre os surdos e mudos endereçada àqueles que ouvem e falam**. São Paulo: Editora Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, v. 59).

DIDIER-WEILL, A. **Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCOCK, G. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates, v. 73).

ELIA, L. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Psicanálise passo-a-passo, v. 50).

ESQUEMA que ilustra a perspectiva geométrica. il. color. Disponível em:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Geometr%C3%ADa_proyectiva#/media/File:Perspectiva_01.PNG>. Acesso em: 28 jan. 2018.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. (Conexões, v. 14).

FREUD, S. (1937). Análise terminável e interminável. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXIII.

_____. (1938). Esboço da psicanálise. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXIII.

FREUD, S. (1908). Escritores criativos e devaneio. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IX.

_____. (1920). Mais além do princípio do prazer. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII.

_____. (1923). O ego e o id. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIX.

_____. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIII.

_____. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIV.

_____. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. I.

_____. (1921). Psicologia de grupo e análise do ego. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII.

_____. (1915). Repressão. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIV.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. VII.

FREUD, S. (1919). Uma criança é espancada. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JANELA da alma. Direção de João Jardim e codireção de Walter Carvalho. [Rio de Janeiro]: Copacabana, 2001. 1 DVD (73 min), son., color., legendado.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan – vol. 1: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan – vol. 2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan – vol. 3: a prática analítica.** Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

L'AMOUR tout court. Direção de Raphaël O'Byrne. [s. l.]: Les Films à Lou, 2001. son. color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9-skXfqp-Q&t=1374s>>. Acessado em: 28 jan. 2018.

KRAUSS, R. **O fotográfico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LACAN, J.. (1967). Alocução sobre as psicoses da criança. In: _____. **Outros escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. (1957-58). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: _____. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. (1953-54). **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009)

_____. (1954-55). **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. (1961-62). **O seminário, livro 9: a identificação, inédito.**

_____. (1962-63). **O seminário, livro 10: a angústia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. (1964). **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. (1971-72). **O seminário, livro 19: ...ou pior.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. (1953). O simbólico, o imaginário e o real. In: _____. **Nomes-do-Pai.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. (1960). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: _____. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MACHADO, A. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia.** São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MASSON, J. M. (org.). **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904.** Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2014. (Debates, v. 40).

_____. **Fenomenologia da percepção.** 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MILLER, J-A. **Percurso de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MILLOT, C. **Nobodaddy: a histeria no século**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

NASIO, J. -D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLACHY, S. **Night Mare**. 1980. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<http://www.sylviaplachy.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

POE, E. A. O Daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, A. (Org.). **Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

RAY, M. **Champs délicieux nº04**. 1922. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://www.manray-photo.com/catalog/popup_image.php?plD=1362&image=0&osCsid=a304f274e3302740e5b9e2117fe6426a>. Acessado em: 28 jan. 2018.

_____. **Rayography matches cotton cone**. 1922. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://www.manray-photo.com/catalog/popup_image.php?plD=395&image=0&osCsid=6c779dbf848c539f2fa5f5dc4a6c755a>. Acessado em: 28 jan. 2018.

_____. **Transparency spring fingers**. 1922. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://www.manray-photo.com/catalog/popup_image.php?plD=397&image=0&osCsid=a304f274e3302740e5b9e2117fe6426a>. Acessado em: 28 jan. 2018.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SARTRE, J.-P. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SIGNORINI, R. **A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.