

# Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte

*Tania Rivera*

“É evidente”, nota Leonardo da Vinci em seu *Tratado de pintura*, “que a vista é a operação mais veloz de todas quantas há, pois em um só ponto, percebe infinitas formas; mas na compreensão, é mister que primeiro tome em consideração uma coisa e logo outra”.<sup>1</sup> Um só ponto pode conformar uma variedade de imagens que se sucedem, o olhar é a passagem de formas em seqüência, uma após a outra, o olho é movimento: *kiné*, o olhar é cinema.

Parece-me que o cinema, hoje, apresenta algo modelar, paradigmático do funcionamento da imagem em relação ao sujeito. E isso de uma maneira que mostra uma insuspeitada aproximação entre o cinema e a psicanálise em torno da configuração atual do sujeito.

Cinema e psicanálise são, de fato, rigorosamente contemporâneos. Enquanto os irmãos Lumière faziam suas primeiras apresentações públicas do cinematógrafo, Freud publicava com Breuer seus *Estudos sobre a histeria*. Porém, apesar de salpicar sua obra com analogias entre aparelhos óticos e o aparelho psíquico, Freud jamais se interessou pela sétima arte. O fundamental é que psicanálise e cinema

---

1. Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Buenos Aires: Quadrata, 2004. p. 24.

# Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte

Tania Rivera

“É evidente”, nota Leonardo da Vinci em seu *Tratado de pintura*, “que a vista é a operação mais veloz de todas quantas há, pois em um só ponto, percebe infinitas formas; mas na compreensão, é mister que primeiro tome em consideração uma coisa e logo outra”.<sup>1</sup> Um só ponto pode conformar uma variedade de imagens que se sucedem, o olhar é a passagem de formas em seqüência, uma após a outra, o olho é movimento: *kiné*, o olhar é cinema.

Parece-me que o cinema, hoje, apresenta algo modelar, paradigmático do funcionamento da imagem em relação ao sujeito. E isso de uma maneira que mostra uma insuspeitada aproximação entre o cinema e a psicanálise em torno da configuração atual do sujeito.

Cinema e psicanálise são, de fato, rigorosamente contemporâneos. Enquanto os irmãos Lumière faziam suas primeiras apresentações públicas do cinematógrafo, Freud publicava com Breuer seus *Estudos sobre a histeria*. Porém, apesar de salpicar sua obra com analogias entre aparelhos óticos e o aparelho psíquico, Freud jamais se interessou pela sétima arte. O fundamental é que psicanálise e cinema

---

1. Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Buenos Aires: Quadrata, 2004. p. 24.

surtem em um contexto histórico-cultural de radical crítica à mimesis — oriunda da criação da fotografia algumas décadas mais cedo — à qual corresponde uma aguda problematização do sujeito. Lou Andreas-Salomé notava, em texto de 1913, que “a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação” e que “o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica”.<sup>2</sup> O cinema, ao lado da psicanálise, sem dúvida contribuiu para a construção do olhar e do sujeito ao longo de todo o século XX e do século que se inicia.

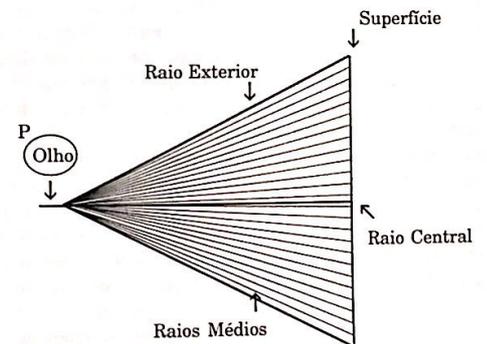
Partirei, para chegar a uma tentativa de compreensão desta configuração cinemática do olhar e do sujeito, de uma questão banal: o que é uma imagem? Esta questão é sem dúvida antiga, mas coloca-se de forma gritante na atualidade. Talvez ela se coloque, aliás, privilegiadamente na contemporaneidade — é na virada do século XIX para o século XX que ela toma a dianteira, a partir do surgimento da arte moderna no contexto da problematização do sujeito de que a psicanálise, principalmente, torna-se o arauto. A imagem tomada como questão é correlata de um sujeito-problema, um sujeito que se desconhece de forma radical, como a noção de inconsciente vem marcar definitivamente. Mas devemos retroceder na história e trazer alguns elementos marcantes para que se possa recolocar hoje a relação entre sujeito e imagem.

### A perspectiva e seu sujeito

Em *De pictura*, texto fundador da pintura ocidental e o primeiro a sistematizar por escrito a técnica nascente da

2. Apud Baudry, J.-L. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. *Communications*, v. 23, p. 57, 1975.

perspectiva, Leon Battista Alberti considera que um feixe de raios convergentes liga a superfície vista ao olho. O grande pensador, arquiteto e pintor renascentista deixa de lado a questão de onde partem tais raios: de fato, em sua abordagem isso não faz diferença, pois o fundamental é que aí olho e superfície vista se relacionam de forma unívoca e mecânica. Alberti trata a visão, como nota Sylvie Deswarte, em sua introdução à edição francesa da obra, como uma pequena máquina ou instrumento desmontável que se deixa analisar segundo os princípios da geometria.<sup>3</sup> Os raios da visão são divididos em três tipos: os externos, os médios e o raio central. Este último corresponde diretamente ao ponto a ser marcado no quadro como ponto de partida para o traçado da perspectiva e equivale ao ponto em que se situa o olho do pintor (Esquema 1).



Esquema 1  
Modificado a partir de Alberti, 1992 (1435), p. 241

3. Alberti, Leon Batista (1435). *De la peinture. De pictura*. Paris: Macula/Dédale, 1992. p. 17.

Desde o clássico ensaio de Erwin Panofsky, publicado em 1927, repete-se incansavelmente que a *perspectiva artificialis* não corresponde à percepção “natural”, mas a uma cuidadosa montagem que simplifica a questão do olhar e é capaz de gerar a ilusão de tridimensionalidade em um espaço concebido como plano e geométrico. Panofsky sustenta que a organização do espaço em obras da Antigüidade Clássica seguia outros parâmetros, oriundos de uma concepção do campo visual como não plano, mas esférico. As colunas gregas, dessa forma, deviam apresentar certa curvatura para parecerem ao olho como absolutamente retas. Muitas obras da Antigüidade Clássica parecem, segundo esse autor, seguir um esboço de perspectiva angular, o que determinava, na projeção sobre o plano, a marcação de diversos pontos de fuga em um mesmo eixo vertical, em uma construção semelhante a uma espinha de peixe. O espaço aí não era unitário, mas organizava-se em grupos de elementos, era heterogêneo e apresentava relações não lineares entre seus elementos.

Posteriormente, na Idade Média, prevalecia a organização do quadro como superfície plana a ser preenchida, sem que relações dinâmicas fossem consideradas entre os diversos elementos, mas efetuando-se entre eles uma espécie de unificação plana pela cor ou pela luz, através da alternância rítmica entre cor e ouro ou entre claro e escuro. A linha unificava corpos e espaço em uma mesma superfície. Tal construção espacial correspondia então ao neoplatonismo pagão e cristão em sua metafísica da luz. O espaço se transformou aí em um “fluido homogêneo” e homogeneizador, mas não mensurável e, portanto, carente de dimensões.<sup>4</sup> Influenciado por Ernst Cassirer, Panofsky nota que a perspectiva é, neste conjunto mais amplo de possibilidades históricas de organização do espaço, uma “forma simbólica”, ou seja, uma das formas pelas quais, nas palavras

4. Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973. p. 31.

de Cassirer, “um conteúdo espiritual particular une-se a um signo sensível concreto e se identifica intimamente com ele”.<sup>5</sup> A perspectiva renascentista é, portanto, arbitrária, “simbólica”: apesar de se apoiar em uma empiria da visão, ela conforma o espaço de acordo com a concepção da relação entre o sujeito que olha e o objeto olhado vigente em determinado contexto histórico-cultural.

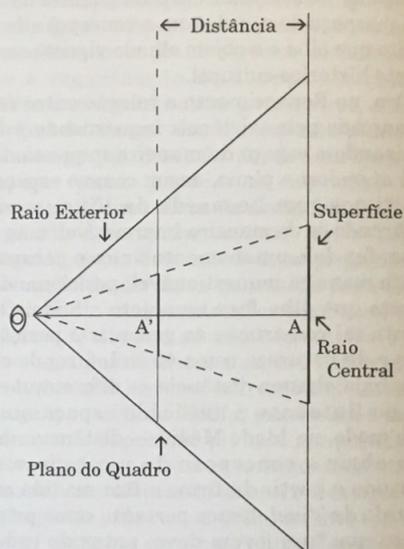
Ora, no Renascimento a relação entre sujeito e objeto está marcada pela existência inquestionável do raio central organizando o espaço de maneira inquestionável e fixa. O olho é aí *imóvel* e plano, assim como o espaço. Ou melhor, como vimos com Leonardo da Vinci, a vista é veloz, desdobrando-se de maneira imprevisível, mas a pintura fixa o olhar, faz dele um momento único e garantido que se dá a ver de maneira inquestionável, posicionando firmemente o sujeito que olha face ao objeto olhado. O raio central sustenta tal construção ao garantir a posição do eu como centro e da natureza como visível, fazendo com que entre ambos haja alguma distância — diferentemente do que se dava no flutuante e unificado espaço que prevalecia, grosso modo, na Idade Média — distância na qual pode-se então abrir a concepção de um espaço sistemático, construído a partir da firme e fixa medida entre eles. Em Leonardo da Vinci, temos portanto como primeira lição de pintura que “um jovem deve, antes de tudo, aprender a perspectiva para a justa medida das coisas”.<sup>6</sup> As coisas seriam ajustadas ao homem, graças à suprema justeza científica, geométrica, que talvez refletisse ainda a justeza divina.

Seja como for, o raio central confirmava como correlativas a posição do olho e da superfície vista, graças à existência entre elas de uma relação direta e especular. Não é à toa que Alberti tinha o hábito de dizer a seus amigos que o inventor da pintura havia sido Narciso ao se

5. Apud Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, p. 23.

6. Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*, p. 23.

mirar no espelho d'água: "Seria a pintura outra coisa senão a arte de abraçar assim a superfície de uma fonte?"<sup>7</sup>

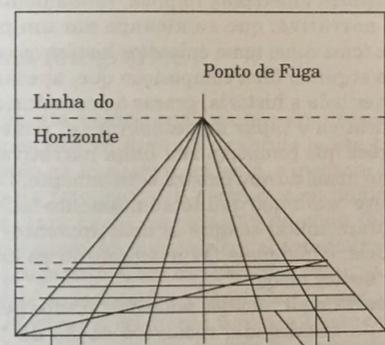


**Esquema 2**  
Modificado de Alberti, 1992 (1435)

Olho e superfície se abraçam. É possível, portanto, localizar um plano intermediário absolutamente fiel à correlação entre eles, marcando a simetria em que se

7. Alberti, Leon Battista (1435). *De la peinture. De pictura*, p. 135. É minha a tradução deste e dos demais trechos de Alberti, bem como dos outros autores aqui citados.

encontram: temos aí a "janela" ou "véu" sobre o qual se podem retraçar os raios que organizam o espaço do olhar de forma extremamente precisa e naturalista. Aparentemente natural, tal espaço é resultado de uma codificação extrema e de um recorte no campo do olhar (é necessário inclusive, para bem traçar as linhas de perspectiva no véu, que se feche um olho). O olho é uma peça de maquinaria ou um espelho que nenhum questionamento do sujeito vem embaçar, e entre ele e a natureza há uma janela que, podemos dizer, é um espelho onde ambos se refletem sem conflito, em um encontro bem-aventurado na imagem.



**Esquema 3**  
Perspectiva Renascentista

A natureza especular da relação do sujeito com a imagem que está implícita na sistematização perspectiva é confirmada pela advertência que Leonardo, preocupado com detalhes técnicos, faz de passagem: "O pintor que tenha as mãos grosseiras as fará do mesmo modo quando tiver a ocasião, e lhe acontecerá o mesmo com relação a

qualquer outro membro, se um longo e reflexivo estudo não o dirigir”.<sup>8</sup>

Os raios se expandem, como vimos, em um triângulo ou uma pirâmide, tendo como base a superfície e como cume o olho. A intersecção da pirâmide conforma a janela, que pode ser tornada concreta por meio de um vidro transparente ou de um tecido de trama aberta e semi-transparente, e que é para Alberti uma janela para a *História*: obra maior do pintor, esta não corresponde exatamente à nossa acepção do termo, mas a uma “invenção” — seu tema, que implica uma narrativa ou descrição de natureza literária — e uma “composição”, agenciamento das formas, cores e luz.<sup>9</sup> A *História* albertiana implica, fundamentalmente, uma certa narrativa, que se alcança em um programa realista que toma como tema episódios históricos ou míticos e os mostra segundo uma composição que, apesar de fixa, deve fazer ver toda a história, graças à prevalência de uma ação significativa e capaz de desdobrar-se, remetendo às diversas ações que compõem sua linha narrativa. Ela *faz ver*, portanto, mais do que mostra estritamente. Diz Alberti que se deve “examinar muito atentamente todas as coisas na natureza, imitar sempre as mais aparentes e pintar, de preferência, o que mais faz imaginar nosso espírito do que faz ver nossos olhos”.<sup>10</sup>

Jacques Aumont, um dos mais destacados pensadores do cinema na atualidade, recorre à noção de “instante prenante” de Lessing para assinalar a importância, na pintura, da escolha de um momento único e altamente significativo do episódio que se quer representar. Um momento fixado como cena carrega em si toda uma narrativa, e nela pode desdobrar-se. Cena e narrativa podem ser codificadas e simbolizadas ao extremo, como por

8. Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*, p. 36.

9. Alberti, Leon Batista (1435). *De la peinture. De pictura*, p. 115, 153.

10. *Ibid.*, p. 177.

exemplo nas Anunciações renascentistas, que seguem estritamente o texto bíblico e um simbolismo rigoroso. Ou podem se referir de forma menos direta a um texto conhecido, apresentando alguma liberdade na escolha dos elementos que compõem o quadro, como costuma acontecer na pintura da época em que Lessing escreve seu *Laocoonte*, na segunda metade do século XVIII. Aumont chega a afirmar que a história da pintura, ao longo de uns quatro ou cinco séculos, poderia ser esquematicamente “escrita como a passagem, vacilante, porém mais ou menos ininterrupta, do máximo de pregnância na representação ao máximo de instantâneo e acidental”.<sup>11</sup>

### O trauma fotográfico

Um acontecimento vem, na terceira década do século XIX, romper esse *continuum* de forma quase traumática, introduzindo na imagem o acidente, o instante qualquer: a invenção da fotografia. É certo que os daguerreótipos implicam uma certa composição da cena, na pose dos retratos por exemplo, que pode ser aproximada da lógica do instante prenante. Com as evoluções técnicas que levam rapidamente ao instantâneo fotográfico, porém, a fotografia se põe a mostrar o momento único, a buscar um recorte extremo do tempo, uma paralisação da seqüência que, como já vimos com Leonardo, compõe o olhar de forma mais ou menos descontínua. Diversos fotógrafos, em geral homens da ciência da época, põem-se então a inventar dispositivos que permitam uma análise da imagem comparável àquela realizada por Alberti e outros sábios renascentistas. Muybridge e Marey decompõem com seus instrumentos o movimento em mínimos instantes, chegando à verdade

11. Aumont, Jacques. *O olho interminável*. Cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 83.

sobre o cavalgar dos cavalos, por exemplo. Marey, fisiologista, dirá em sua obra *O movimento*: “Seria o feio apenas o desconhecido, e a verdade, capaz de ferir nossos olhos quando a vemos pela primeira vez?”.<sup>12</sup> Outro inventor-fotógrafo movido pelas mesmas preocupações, Albert Londe, trará seu foco para um tipo particular de movimento: a cena histérica, a serviço de Charcot na Salpêtrière. Ele faz aí, nos anos 1880, diversas fotos de histéricos, por vezes em seqüências de instantâneos, na mesma época em que Freud, vindo de Viena para um estágio, se põe a ver a histeria pelos olhos de Charcot. (Ver Imagens 1, 2 e 3)

A nova técnica, oriunda da *camara obscura* também usada para a construção renascentista da perspectiva, apresenta-se como um instrumento de revelação, no campo do visual, de uma realidade invisível, como o instante exato em que o cavalo tira todas as suas patas do chão. A



Imagem 1  
*Mlle Mabillon, attaque hystérique*, Albert Londe (1882)

12. Apud Frizot, M. *Etienne-Jules Marey*. Paris: Centre National de la Photographie, 1984 (Photo Poche). p. 7-8.



Imagem 2  
*Sommeil hystérique*, Albert Londe (1883)

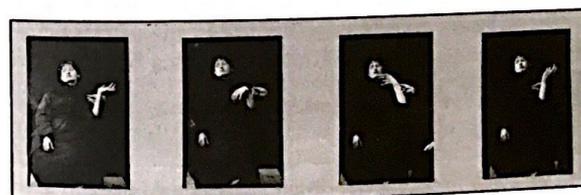


Imagem 3  
*Mlle Bairet, electrostimulation*, Albert Londe (1885)

fotografia serve também, no mesmo sentido, para perscrutar o patológico, seja ele uma má-formação dos ossos ou os movimentos de uma hemiplegia histórica. O acidente, o fora-da-norma, o patológico invadem a imagem. A psicanálise, em seguida, tomará partido justamente do acidente e do patológico: lapso, ato falho, histeria e sonho, voltando sobre eles suas lentes analíticas. É neste sentido que Walter Benjamin, em sua célebre “Pequena história da fotografia”, de 1931, traça uma analogia entre a analítica da imagem inaugurada pela fotografia e a análise do sujeito que se desconhece, dividido pelo inconsciente e assujeitado ao desejo: “só a fotografia”, diz ele, “revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.<sup>13</sup>

A imagem fotográfica revela então uma realidade invisível, e ao mesmo tempo carrega consigo o espectro do que não registrou naquele único lapso de tempo. O instantâneo reenvia ao que o antecedeu e ao que se deu no momento seguinte, mas ao fazê-lo ele não sintetiza uma narrativa unívoca que o antecede e nele estava condensada, como o instante prenhe o fazia. Antes, ele recorta tempo e espaço de maneira a formar uma imagem que deles se destaca, e destaca-se de maneira “reveladora” por se sobressair do complexo *continuum* em que se dá a visão. “Ao fixar o instante”, nota Aumont, “a fotografia o faz escapar à percepção normal, ‘ecológica’, fundada sobre o escoamento e o movimento — e, também não esqueçamos (...) as transformações do espaço no ‘aplainamento’ que ele sofre — a ponto de se ter sustentado recentemente que, em seu conjunto, a foto era uma gigantesca operação de aniquilamento do real”.<sup>14</sup>

13. Benjamin, Walter (1931). Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94.

14. Aumont, Jacques. *O olho interminável*. Cinema e pintura, p.90.

Paradoxalmente, ao realizar o sonho renascentista de chegar ao máximo de objetividade possível — não esqueçamos que a lente chama-se aqui, justamente, *objetiva* — o surgimento da fotografia põe em questão a própria realidade. A distância segura entre imagem e mundo sobre a qual se sustentava a perspectiva se anula, janela e realidade confundem-se repentinamente. Além disso, ao incluir inelutavelmente a passagem do tempo, fixando-o em um instante qualquer, a imagem fotográfica carrega consigo uma instabilidade que faz vacilar os dois termos componentes da organização albertiana: olho e superfície. A fotografia opera na história da representação um verdadeiro trauma (ela fere nosso olhar, nas palavras de Marey). Sujeito e “natureza” não se encontram mais pacificamente na imagem, mas nela se estranham de forma radical. Tal estranhamento participa de um momento histórico-cultural que dá origem, de um lado, à psicanálise e, de outro, ao modernismo. Enquanto Charcot volta seus olhos para a histeria chamando a atenção para seu aspecto “visual”, um Manet deixa ver no traçado de mastros de barcos a própria textura de sua tela (*Le Port de Bordeaux*, 1871). Enquanto Freud publica seus primeiros escritos psicanalíticos, Cézanne afirma que “a natureza está no interior” e desbanca a organização perspectiva da pintura em prol de um aparecimento das coisas um tanto fragmentado.<sup>15</sup>

A *Outra Cena*, como Freud denomina o inconsciente, não é organizada de acordo com a ilusão tridimensional da perspectiva, mas aparece graças a uma certa *convulsão* (para aludir à crise histórica) que desestabiliza a posição do sujeito e do objeto. Na passagem do século XIX para o século XX, a imagem deixa de ser janela aberta sobre a natureza, *história* de um mundo organizado, para tornar-se opaca, prenhe de revelações de um mundo que escapa

15. Apud Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964. p. 22.

como os cavalos de Muybridge, deixando o solo em um instante de vôo improvável. A imagem torna-se aí problemática e sem garantias, ou melhor, para tentar corrigir o esquematismo a que sou obrigada aqui, acentua-se algo de imprevisível que talvez sempre tenha assombrado a imagem. Imprevisível no sentido literal: algo não se deixa *pré-ver*, o olhar abre para uma incerteza que as diversas “formas simbólicas” de Cassirer de maneiras diversas tentavam, ao longo dos séculos, enformar (dar forma e informar). O arranjo atual, porém, acentua tal imprevisibilidade do olhar, assumindo a opacidade e a oscilação do ponto mediano entre o sujeito, de um lado, e a “coisa”, o referente, de outro.

A distância segura entre sujeito e objeto, que permitia no esquema albertiano que deles se tirasse uma “justa medida”, torna-se, como vimos, radicalmente problemática. O sujeito, na medida em que se desconhece, em que é marcado pelo inconsciente, não ocupa mais um ponto fixo e central, mas torna-se objeto de conhecimento (e desconhecimento). O campo do olhar torna-se então lugar de encontro e desencontro entre sujeito e objeto. Se, para Freud como para Lacan em seu “estádio do espelho”, um encontro especular dá origem a uma imagem do eu alienada e totalizante que inaugura o imaginário como terreno do engano e do mascaramento do sujeito do inconsciente, a arte vem lembrar que a imagem também pode puxar o tapete do eu e confrontá-lo com sua própria divisão. Como dizia Maurice Blanchot, “o Homem é desfeito segundo sua imagem”.<sup>16</sup>

### Opacidade da imagem, oscilação do sujeito

Sua imagem é enganadora, suas memórias são enigmáticas e podem até nem terem sido vividas. Em 1899, pou-

16. Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. p. 350.

cos anos após aquelas primeiras apresentações públicas do cinematógrafo, Freud faz da lembrança mais imagética, mais vívida perceptualmente, um véu. A lembrança torna-se encobridora. Isso que aparece com muita acuidade perceptiva encobre outra coisa extremamente importante e efetivamente vivida: traumática. O trauma não se apresenta na memória, ele é recalado, é ponto cego que desloca sua carga de vivência fundamental para um elemento qualquer que se dá a ver de forma excessiva, extremamente imagética. Assim, Freud<sup>17</sup> recorda-se em detalhes de um cena inócua da viagem de trem que fez por ocasião do nascimento de sua irmã, mas é incapaz de lembrar-se de qualquer cena diretamente ligada a esse nascimento. Uma imagem remete a outras em uma sucessão semelhante à das paisagens que miramos através da janela de um trem (é curioso notar que alguns teóricos põem o surgimento do trem na origem do cinema). Além disso, uma imagem pode esconder outra imagem perdida, que só através de um fluxo associativo se pode recuperar como fantasia. Cada imagem é uma seqüência a ser explorada, em busca de outra coisa que não está lá, exatamente como faz Freud com sua lembrança encobridora.

O principal exemplo evocado por Freud é dele próprio, apesar de ser apresentado como de outrem. Trata-se de uma cena essencialmente cinematográfica em que o menino brinca no campo com duas outras crianças. Ele une-se ao outro garoto para retirar da menina um ramo de flores de um amarelo extremamente vívido. Ao tecer um fio de associações sobre este elemento, Freud chega ao termo *deflorar* como a uma chave para a compreensão desta imagem. Haveria aí uma fantasia sexual latente. A menina corre em direção a uma camponesa ou babá, de quem as crianças receberão em seguida um pão cujo sabor é

17. Freud, Sigmund (1899). Lembranças encobridoras. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. III, p. 269-87.

lembrado por Freud como extraordinário. O pão será ligado, nas associações de Freud, ao significante *ganha-pão*, que leva a uma série de fantasias a respeito da origem de Freud e de suas possibilidades de ganhar a vida.

A lembrança encobridora é uma espécie de fotografia do infantil. Em seus elementos de superacuidade perceptiva, ela estranhamente aponta para um engodo, indicando uma verdade que lhe seria inerente e, no entanto, velada, obrigando a uma busca através da imagem. “Grosso modo”, escreve Freud, “parece-me que alguma coisa não está muito certa nessa cena. O amarelo das flores é um elemento desproporcionalmente destacado na situação como um todo, e o gosto saboroso do pão me parece exagerado, de maneira quase alucinatória”.<sup>18</sup> A lembrança encobridora traz em imagem o essencial do infantil, mas de modo estranho e cristalizado em um *momento qualquer* de uma seqüência fantasmática. A lembrança encobridora é, nesse sentido, o oposto de um instante pregnante, ela é imagem potencialmente em movimento, implicando uma definitiva “incerteza do visível”, para usar a expressão de Philippe Dubois. “Diante de uma imagem qualquer”, nota Dubois, “(e, aliás, não somente diante: mas também dentro, ao lado, atrás, em cima etc.), não se pode hoje considerá-la um ‘dado’ estabelecido, fixo, como algo transparente. Não se pode mais contemplá-la ‘inocentemente’, como uma coisa ‘pura’”.<sup>19</sup> O que faz inegavelmente imagem é justamente o que mais esconde, fura a imagem, põe em jogo seu próprio estatuto de imagem, coloca-se ao lado da narrativa, em vez de refleti-la. Imagem e sujeito são tomados por uma certa *imprevisibilidade* — impossível pré-ver o que virá, eles estão tomados em uma seqüência latente, inelutável, porém imprevista.

18. Ibid., p. 278.

19. Dubois, Philippe. *Movimentos improváveis*. O efeito cinema na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p. 5.

Terá algum dia a imagem sido tão “pura”, e o sujeito tão “inocente”, nas palavras de Dubois? Creio que não. Ambos, imagem e sujeito, encontravam-se porém em posição simétrica e fixa em um universo mais ou menos bem estabelecido: a *História* albertiana. Entre imagem e sujeito a psicanálise, com a lembrança e sua tensão em relação à fantasia, constrói um novo arranjo, que acentua o hiato entre ambos e a vacilação, a alternância em que estão tomados por uma mesma incerteza. É Lacan que disso fará uma fórmula, a fórmula da fantasia: S barrado punção de a.

### § ◇ a

A fantasia é uma nova janela de Alberti: ela vela o real, cria imagens e emoldura a realidade. Mas nela o sujeito perde seu lugar estável e fixado na perspectiva renascentista. S é barrado: o eu, como diz Freud em sua frase lapidar, não é mais “senhor nem mesmo em sua própria casa”.<sup>20</sup> A este sujeito barrado, desconstruído e claudicante corresponde um mundo ele mesmo mutável, pois a imagem não pode representá-lo tal e qual, ou melhor, denuncia-se a realidade como imagem — o seu referente, o termo na realidade que se trataria de retratar, torna-se problemático, ou até mesmo inalcançável.

É do sujeito do desejo que estamos tratando, e a fantasia faz do desejo, através de uma frase, imagem. A fantasia é, também, uma cicatriz, ela se aproxima da lembrança encobridora como fotografia do infantil, cicatriz do complexo de Édipo. Digamos que a fantasia é esse campo que tem em um de seus pólos extremos a lembrança encobridora, e

20. Freud, Sigmund (1916-1917). Conferências introdutórias sobre psicanálise. Conferência XVIII. Fixação em traumas – O inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. XVI, p. 336.

no outro a frase que comanda aí toda a criação imagética (“Uma criança é batida”, no exemplo de Freud de 1919)<sup>21</sup> e desdobra uma série de alterações na posição do sujeito (ele é batido ou bate, vê alguém ser batido etc.).

O objeto *a* é o objeto caído que faz par com o sujeito dividido, mas de forma disjunta: ele é, nas palavras de Lacan, “solidário” da fenda no sujeito.<sup>22</sup> O objeto primordial da pulsão (a Coisa, *das Ding*) é inexoravelmente perdido, e a partir daí a insatisfação pulsional dá origem ao desejo, desejo errante incitado por um objeto qualquer, o objeto *a* já decaído de sua posição inicial. O objeto *a* é o que “não se tem mais” (“*ce qu'on a plus*”).<sup>23</sup> Objeto marcado pela perda, objeto qualquer subtraído do corpo e que faz jogo entre sujeito e outro.

O objeto *a* ressoa e se encarna como resto dessa operação fundamental, humanizante, que a psicanálise chama de castração. Esse objeto é ruína, é a grande contribuição de Lacan ao “século do objeto”, segundo Gérard Wajcman, que tem nos *ready-mades* de Duchamp um marco, e no holocausto seu ápice como supressão de qualquer possibilidade de representação.<sup>24</sup> A representação fica, diante de tal objeto, confrontada ao desafio de representar a própria perda, a subtração ao olhar. Como sugerem os versos de André du Bouchet: “Preservar para perder em bloco. Fica o bloco. Bloco perdido./Bloco, um dia, a seus próprios olhos subtraído”.<sup>25</sup>

21. Freud, Sigmund (1919). Uma criança é espancada. Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. XVII, p. 223-53.
22. Lacan, Jacques (1969). La logique du fantasme. *Compte rendu du séminaire 1966-1967*. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001. p. 324.
23. Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*. Paris: Seuil, 2004. p. 139.
24. Wajcman, Gérard. L'art, la psychanalyse, le siècle. In: *Lacan. L'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000.
25. Du Bouchet, André. *L'AJour*. Paris: Gallimard, 1998. p. 9.

Freud chama de parcial este objeto, privilegiando o oral e o anal por indicarem tão bem sua ligação aos orifícios do corpo por onde se recebe ou dá algo ao outro: leite, fezes. Pedaco de corpo que se perde. Lacan torce um pouco esse objeto ao propor que ele seria ligado fundamentalmente ao olhar e à voz, sublinhando ao mesmo tempo sua imaterialidade e sua importância no campo da percepção. “Esses outros objetos, nomeadamente o olhar e a voz (...), fazem corpo com esta divisão do sujeito e presentificam no próprio campo do percebido a parte suprimida como propriamente libidinal”.<sup>26</sup>

O essencial no objeto *a*, o que ele tem de irredutível, é para Lacan<sup>27</sup> da ordem da imagem. Mas esse objeto corta de forma radical a reciprocidade em espelho entre sujeito e objeto que víamos no esquema albertiano. “O objeto *a*”, diz Lacan comentando *Hamlet*, “é o objeto que sustém a relação do sujeito com o que ele não é”.<sup>28</sup> E a “punção”, o símbolo matemático que articula sujeito e *a*, vem precisamente indicar “todas as relações possíveis, menos a igualdade”.<sup>29</sup> No campo do olhar, isso leva a uma acentuação da tela como véu, implicando uma perda da certeza do que se vê (em Alberti) em prol de uma incerteza constitutiva do olhar. “O olho é feito para não ver”, diz Lacan.<sup>30</sup> Há algo de potencialmente traumático no olhar, pois o real último, não humanizado, seria terrível, e a tela da fantasia se pinta para fazer anteparo a isso — porém, algo pode ameaçar por entre as malhas desse véu. Punção também é o ato de punzir, é o instrumento cortante,

26. Lacan, Jacques (1969). La logique du fantasme. *Compte Rendu du Séminaire 1966-1967*. In: *Autres Écrits*, p. 219.
27. Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*, p. 190.
28. Lacan, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989. p. 112.
29. Lacan, Jacques apud Baudry, F. Fantasia. In: *Dicionário Enciclopédico de psicanálise*. O legado de Freud e Lacan. p. 196.
30. Lacan, Jacques (1961). Maurice Merleau-Ponty. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 183.

pontiagudo, para furar ou gravar. O que se olha esconde outra coisa capaz de ferir, e o deslizamento de um a outro obriga o olho a se mover também, a deixar seu ponto de vista fixo e até a furar-se os olhos, como Édipo. Furando, a punção grava algo, traça uma escrita.

O objeto *a* localiza o que há de mais próprio ao sujeito como aquilo que se perde, fica no *exterior*. Lacan cunha para falar disso o neologismo *extimidade*, em contraponto com “intimidade”, sublinhando a radical importância da relação com o outro na constituição do sujeito, sua constituição como dividido, como outro para si mesmo, ou seja, como ser marcado pelo inconsciente. O sujeito está tomado na fantasia, o olhar parte de fora e o torna objeto. É profundamente influenciado por Merleau-Ponty que Lacan vai revisitar o triângulo que vimos com Alberti, para duplicá-lo mostrando que o sujeito-olho não está em posição autônoma em relação ao que ele vê, ao mundo, mas está tomado no campo do olhar, assujeitado por ele: no que *vemos*, insidiosamente somos também olhados. “No campo escópico”, diz Lacan, “o olhar está fora, eu sou olhado, ou seja, eu sou quadro”.<sup>31</sup> O olho que comandava com retidão o estabelecimento do ponto de fuga encontra-se subitamente deslocado, tornando-se não mais do que o reflexo de sua posição inicial — e com isso subverte-se inelutavelmente o sujeito: o olhar tira-lhe o tapete. Somos, diante da imagem, um tanto cegos, como nos aponta de forma aguda a *Mulher Cega*, de Paul Strand, 1917 (cf. Imagem 4).

Nosso esquema 1, albertiano, desdobra-se e vira literalmente do avesso na figura proposta por Lacan em seu *Seminário XI*.

Entre o que vemos e o que nos olha Lacan sublinha a cisão, o hiato: entre um e outro não há continuidade numa mesma “carne do mundo”, como diz Merleau-Ponty, mas

31. Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973. p. 98.

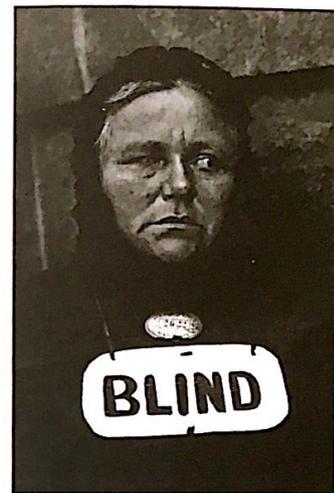
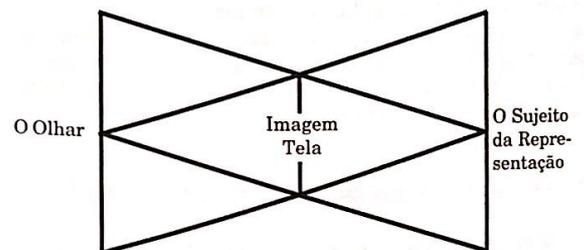


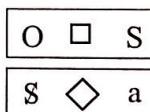
Imagem 4  
*Femme aveugle*, Paul Strand (1917)



Esquema 4  
Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 97.

um instante de oscilação perturbadora em que o sujeito é tomado, como em uma fotografia inesperada, em má posição. “É pelo olhar que eu entro na luz e é do olhar que recebo seu efeito. Daí resulta que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se incarna e pelo qual (...) sou *fotografado*”.<sup>32</sup>

Em vez do encontro entre olho e superfície do mundo que vimos em Alberti, oscila-se na imagem, de acordo com a fórmula da fantasia, entre desaparecimento do sujeito e queda do objeto. No objeto *a* o sujeito pode tentar fugir à sua própria divisão, nele tentando sustentar-se ainda um segundo antes da queda, mas ele será tomado aí por uma vertigem. A vertigem da imagem: no olhar, o sujeito não se confirma como ponto fixo que vê algo, mas se dá a ver como dividido.



Da “fórmula” da perspectiva, que arriscamos grafar com Alberti, ao matema laciano da fantasia, há uma espécie de rotação, um quarto de giro que se realiza entre imagem e sujeito, modificando de forma definitiva esses elementos. Sujeito e mundo oscilam, o quadro-janela gira, sofre uma inclinação um tanto vertiginosa, que é marca do trauma. Na imagem, o sujeito vacila e se sustenta precariamente em *a*, prestes a cair.

### A vertigem da imagem: *Um corpo que cai*

Para seguir adiante nessas elaborações, quero evocar um filme, uma grande obra que, acredito e espero, está já

32. Ibid.

inscrita em nosso imaginário: *Vertigo, um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock. Scottie (James Stewart) é um detetive aposentado que sofre de vertigens desde que se viu, em uma perseguição, pendurado na beirada de um edifício, levando à queda fatal o colega que tentou socorrê-lo. Aposentado, ele é contratado por um conhecido para que siga sua esposa, que estaria se comportando de forma bizarra, apresentando ausências e esquecimentos. O marido, Elster, acredita que a bisavó da moça a estaria possuindo de forma sobrenatural e teme que ela cometa suicídio, como sua ancestral. Scottie mostra-se cético em relação a tal possibilidade sobrenatural, mas termina por concordar em observar e seguir Madeleine (Kim Novak). De saída, a imagem apresenta-se no roteiro como problemática; o que o detetive vê necessita de interpretação, ele busca pistas para reconstruir outra história, outra seqüência, latente, que diz respeito a Carlota Valdez, a bisavó de Madeleine.

De início, como nota Ismail Xavier em um texto brilhante,<sup>33</sup> Scottie toma a posição de um grande olho imparcial que quase coincide com a câmera, com o olho da câmera. Ele vê Madeleine completamente, sem ser visto, sua visão parece capaz de abarcar todo o campo da “realidade”. Ele não é, porém, imparcial e objetivo, capaz de ter um contato sem falhas com uma realidade inequívoca. Pelo contrário, ele cai na armadilha da imagem, ele será levado a ver apenas o que Madeleine (ou melhor, uma sócia de Madeleine, chamada Judy) e Elster querem, em uma fantástica simulação, que ele veja. De observador senhor da cena e capaz de perscrutá-la, ele se torna personagem involuntário, testemunha de um crime perfeito. Tanto menos observador imparcial, diga-se de passagem, na medida em que se apaixona perdidamente pela misteriosa mulher de quem tenta desvelar o segredo.

33. Xavier, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 31-57.

Vertigem significa, segundo o *Aurélio*, um “Estado mórbido em que o indivíduo tem a impressão de que tudo gira em torno dele (vertigem objetiva), ou de que ele próprio está girando (vertigem subjetiva). Desfalecimento. Desvario, loucura. Tentação súbita”.<sup>34</sup> Todas essas conotações serão vivenciadas por Scottie nesse filme. Ele encontra-se de saída jogado entre duas realidades, ambas construídas ficcionalmente, é claro, a de Madeleine e a de Carlota, entre uma e outra havendo vazamentos, colagens, elementos que se contaminam e impedem uma apreensão única da imagem. Ele encontra-se entre dois espelhos, como em um corredor espelhado, para usar a imagem de Madeleine em um momento de aparente “ausência”, em um bosque de árvores imemoriais, quando ela diz a Scottie encontrar-se em um corredor espelhado, no fundo do qual não há senão escuridão. Na montagem de fragmentos de cenas que os espelhos oferecem, o olhador (detetive) é chacoalhado, destituído de seu privilegiado ponto de vista e obrigado a movimentar-se diante dessas cenas sempre parciais e enigmáticas — e de grande beleza, cada quadro tendo sido cuidadosamente desenhado pelo diretor.

Mais fundamentalmente, algo ameaça Scottie. O corredor talvez gire, subitamente, sobre seu eixo, de maneira a transformar-se em torre, em abismo, no fundo do qual, como já dissera Madeleine-Judy, espreita uma terrível escuridão. A todo momento Scottie pode cair nesse abismo, e ele cai, em pesadelo, da mesma torre que Madeleine. O mais terrível é que quase caímos com ele, somos tomados de vertigem, chamados também a cair, a mergulhar nessa escuridão que a imagem vem cobrir. Desaparecemos e reaparecemos na imagem. Não chegamos a cair, contudo: temos apenas vertigens. O público de 1958, ano de lançamento do filme, talvez tenha ficado um pouco tonto com ele — isso explicaria o curioso fato de ele ter sido, naquele

34. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

momento, um fracasso de público e de crítica. Isso, antes de todos nós cairmos de amores por essa obra, hoje considerada um clássico. Nessa vertigem, agarramos com ímpeto as belas e misteriosas cenas (encobridoras) que Hitchcock nos oferece, à beira do abismo, secretamente movimentados por outras cenas, apenas esboçadas, roçadas, por assim dizer, oriundas de um passado esquecido, ancestral, que quase compartilhamos com Madeleine.

A rotação vertiginosa é o mote de toda a obra (ver Imagens 5, 6 e 7 nas páginas 215 e 216 deste livro), a começar por sua abertura, feita por Saul Bass, que trata em *close-up* um rosto feminino imóvel e afilto para centrar-se em seu olho que se tingi de vermelho. Esse olho vê algo, subitamente, como nos mostra um movimento sutil, porém poderoso de abertura; ele vê algo angustiante, que não vemos, ao mesmo tempo em que se projeta de sua pupila o termo *Vertigo*. A ele se segue uma espiral crescente, girando em nossa direção, que ressurgirá sob formas diversas, sempre girando, durante toda a apresentação dos títulos.

Nessa obra apresenta-se ao sujeito algo que resta de sua constituição subjetiva, esse algo que cai em sua relação com o Outro. O sujeito é então posto em suspensão, em vertigem diante da possibilidade de sua própria queda, da materialização da “libra de carne” — como diz Lacan referindo-se ao *Mercador de Veneza*, de Shakespeare — que ele deve perder. “Algo torna-se objeto no desejo”, afirma Lacan, “quando toma o lugar do que fica, pela sua natureza, mascarado para o sujeito, isto é, o seu próprio sacrifício, a libra de carne empenhada na sua relação com o significante”.<sup>35</sup> A vertigem é um fascínio angustiante que faz o sujeito aproximar-se e ao mesmo tempo distanciar-se disso que cai, como magistralmente mostra Hitchcock no procedimento, inventado por ele, que consiste em um travelling aproximando a imagem, central no filme, da escada em espiral, ao mesmo tempo em que as lentes da

35. Lacan, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*, p. 91.

câmera a empurram violentamente em um *zoom* para trás (tal estratégia é usada nos momentos em que a câmera mostra o ponto de vista de Scottie na vertigem). Nessa vertigem, a imagem puxa nossos olhos para frente, como para arrancá-los de suas órbitas. O olhar encarna, aí, uma perda premente dos próprios olhos.

Trata-se, em *Vertigo*, não da imagem da queda, *mas da imagem como queda*. *Um corpo que cai* agencia a imagem em torno de um objeto valioso, enigmático e essencialmente subtraído ao olhar, prestes a cair, e com isso arma-nos uma armadilha, nos tomando, com Scottie, na vertigem de nossa própria queda. Após a queda de Madeleine, o ex-detetive vê em pesadelo seu próprio corpo caindo da torre, e cai em um profundo imobilismo. Algum tempo depois, ao reencontrar Madeleine em Judy, não sem estranhamento, ele ficará obcecado por recuperar o objeto perdido, fazendo de Judy novamente Madeleine. Nesse instante em que as duas mulheres são novamente uma só, em que a simulação encontra a “realidade”, o cenário gira, pondo-nos em vertigem em torno do casal que se beija graças a mais um truque técnico do grande diretor, mostrando elementos da cena “atual” e de uma anterior, aquela de Judy, seguida daquela de Madeleine “possuída” por Carlota um momento antes de sua queda.

Não chegamos a cair, mas giramos, obrigados a tomar diversos pontos de vista, de maneira quase nauseante. Partindo do ponto de vista que organiza a perspectiva, de um certo “ângulo da fantasia” mais ou menos rígido, somos levados pelo filme a algum movimento. O tratamento dado pela arte à imagem (e ao sujeito) convida-nos a sair da posição de senhores da visão, levando-nos a pequenos e imprevisíveis — mas por vezes vertiginosos — desvios no ângulo em que nos situamos na estrutura da fantasia. A arte, assim como a psicanálise, pode esboçar uma movimentação do sujeito na fantasia, pode engatar uma pequena “travessia da fantasia” — para empregar a expressão que caracteriza para Lacan um fim de análise —, convidando o sujeito a momentos fugazes de vertigem.

# Sobre Arte e Psicanálise

**Organizadores:**

**Tania Rivera e Vladimir Safatle**



© by Editora Escuta para a edição em língua portuguesa  
1ª edição: abril de 2006

EDITORES

Manoel Tosta Berlinck  
Maria Cristina Rios Magalhães

CAPA

Evandro Salles com escultura de Nelson Felix

PRODUÇÃO EDITORIAL

Araide Sanches

Sobre arte e psicanálise / orgs. Tania Rivera e  
Vladimir Safatle. – São Paulo : Escuta, 2006.

224 p. ; 14x21 cm

ISBN 85-7137-249-7

1. Psicanálise e arte. I. Rivera, Tania. II. Safatle  
Vladimir

CDD-701.15

Editora Escuta Ltda.

Rua Dr. Homem de Mello, 446

05007-001 São Paulo, SP

Telefax: (11) 3865-8950 • 3675-1190 • 3672-8345

e-mail: [escuta@uol.com.br](mailto:escuta@uol.com.br)

[www.editoraescuta.com.br](http://www.editoraescuta.com.br)