

# A IMAGEM EM QUESTÃO

ORGANIZAÇÃO: GLÓRIA FERREIRA DE ALMEIDA

**EAV**  
ESCOLA  
DE ARTES  
VISUAIS  
DO PARQUE  
LAGE

## **GOVERNO DO RIO DE JANEIRO**

GOVERNADOR  
Sérgio Cabral

VICE-GOVERNADOR  
Luiz Fernando Pezão

## **SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA**

SECRETÁRIA DE ESTADO  
DE CULTURA  
Adriana Scorzelli Rattes

SUBSECRETARIA  
DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS  
Olga Campista

SUBSECRETÁRIO  
DE PLANEJAMENTO E GESTÃO  
Mário Cunha

SUPERINTENDENTE  
DE ARTES  
Eva Doris Rosental

## **ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE**

DIRETORA  
Claudia Saldanha

COORDENADOR  
ADMINISTRATIVO  
Herbert Hasselmann

COORDENADORA  
DE ENSINO  
Tania Queiroz

COORDENADORA  
DE PROJETOS  
Clarisse Rivera

ASSESSOR  
Vitor Zenezi

ASSESSORA EDITORIAL  
Joanna Fatorelli

COMISSÃO DE ENSINO  
Glória Ferreira  
Luiz Ernesto Moraes  
Maria Tornaghi

COMISSÃO DE PROJETOS  
Daniel Senise  
George Kornis  
Paulo Sergio Duarte

COORDENADORA DO PROGRAMA  
APROFUNDAMENTO 2012  
Anna Bella Geiger

COORDENADORA  
DO PROJETO DE PESQUISA 2012  
Glória Ferreira

PROGRAMA DE CAPACITAÇÃO  
DE MEDIADORES  
Maria Tornaghi  
Cristina de Pádula  
Tania Queiroz

COORDENADORA DAS OFICINAS  
DE ARTE GRÁFICA E DIGITAL  
Tina Velho

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA  
PORTFOLIO  
EDITORA-CHEFE E JORNALISTA  
RESPONSÁVEL  
Marília Martins

MEMBROS DO CONSELHO  
Anna Bella Geiger  
Angela Leite Lopes  
Carlos Alberto Mattos  
Charles Watson  
Flora Sússekind  
Glória Ferreira  
Guilherme Bueno  
Lillian Zaremba

ASSISTENTES  
DE ADMINISTRAÇÃO  
Carmen da Costa Souza  
Sergio Bastos

ASSISTENTES DE ENSINO  
Lucas Leuzinger  
Vanessa Rocha

ESTAGIARIA  
Aline dos Santos

ASSISTENTE DE PROJETOS  
Renan Lima

ESTAGIARIAS  
Lara Hügel  
Sabrina Veloso

ASSESSORA DE IMPRENSA  
Bárbara Chataignier

BIBLIOTECA  
Maria Carmen Lomar  
Olga Alencar

SUPERVISÃO TÉCNICA  
DAS OFICINAS DE IMAGEM GRÁFICA  
Roberto Tavares

MANUTENÇÃO  
Gerson de Araújo Freitas  
Homero Gomes de Moraes  
Iraci Laurindo de Oliveira

## **ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DA ESCOLA DE ARTES VISUAIS (AMEAV)**

PRESIDENTE  
Paulo Albert Weyland Vieira

1º VICE-PRESIDENTE  
Márcio Botner

2º VICE-PRESIDENTE  
Guilherme Gonçalves

CONSELHEIROS  
Ernesto Neto  
Fábio Szwarcwald

CAPTAÇÃO E GESTÃO DE RECURSOS  
Sandra Caleffi

ASSISTENTES ADMINISTRATIVOS  
Guilherme Segal  
Hércules Souza  
Naldo Turl

SECRETARIA  
Ana Carolina Santos  
Natália Soares  
Thais Sousa

# A IMAGEM, A PALAVRA E O REAL

205

TANIA RIVERA

Tentarei nesta conversa realizar uma reflexão sobre a imagem, trazendo a psicanálise para refletir e dialogar com questões muito mais amplas do que o próprio terreno, o que a obriga a se dilatar, no contato com a arte. É um diálogo estendido, portanto, que eu vou tentar realizar.

No discurso leigo, pensa-se frequentemente na contribuição da psicanálise para a questão da imagem privilegiando uma lógica surrealista ou onírica, eventualmente sob o modo de uma interpretação de imagens. A interpretação estaria ligada a se poder dizer algo a respeito de uma imagem que seria sua significação, mas sua significação escondida, não evidente. Não se trataria de uma interpretação signíca, semiótica, mas de um simbolismo do tipo "chapéu é igual a falo", em uma equivalência fixa que é um tanto caricatural, mas não deixa de estar presente nas elaborações do próprio Freud.

De saída, quero dizer que a interpretação psicanalítica diz respeito a um jogo complexo de relações entre realidade e imagem, muito mais do que de uma equivalência entre uma imagem e uma determinada ideia, um conceito ou outra imagem, uma imagem mental. Trata-se, na interpretação psicanalítica, de convocar a relação entre imagem e palavra de um modo que põe vigorosamente em questão a própria linguagem e a relação do sujeito com a linguagem e a representação.

A interpretação psicanalítica tem a ver, sobretudo, com o fato de que a linguagem é plurívoca, multívoca, que a palavra se presta a muitos significados, abre para um campo muito amplo. Então, nesse vasto terreno, parece-me particularmente interessante tratarmos das relações entre palavra e imagem. Em termos culturais, herdamos e costumamos defender uma distinção muito rígida entre o campo da linguagem como palavra, o universo da palavra, e o campo das imagens. Isso apesar de a arte estar sempre, na verdade, realizando passagens entre os dois campos. É digno de nota, nesse sentido, o fato de a literatura até hoje, em relação à arte, guardar uma fronteira que, apesar de permeável, ainda é bastante presente e rígida.

Parece-me que uma contribuição importante do pensamento psicanalítico para a questão da imagem seja no sentido de mostrar que a imagem tem com a palavra uma relação extremamente íntima, que as duas estão no campo da linguagem. Isso relativiza e põe em questão as fronteiras entre elas, sem implicar uma redução da imagem à palavra. Não acredito que se possa fazer da imagem uma linguagem no sentido estrito de um código de equivalências fixas. Não se trata disso em absoluto, mas de pensar a linguagem como uma estrutura muito mais ampla na qual se constroem imagens e palavras.

Vamos levar adiante essa reflexão que pretende quebrar as fronteiras entre palavra e imagem, na companhia do vídeo *Around and about*, de Gary Hill, de 1980. Mas antes disso quero chamar a atenção para outra contribuição importante que a psicanálise traz para a questão da imagem. Na segunda metade do século XX, com Jacques Lacan, em especial, ela se apresenta como uma das disciplinas mais importantes para se pensar a noção de imaginário. Lacan formula um conceito de imaginário, obviamente importantíssimo para pensar a questão da imagem, que se baseia na ideia de que a imagem é estruturante do sujeito. A imagem não é apenas certo tipo de produto representativo, mas é, de forma muito mais fundamental, constitutiva do sujeito, de sua posição no mundo e de sua construção de realidade. Seu conceito de “estádio do espelho”, forjado já no início do seu ensino, trata do momento de encontro da criança com o espelho, ainda muito pequena, ainda *infans*, ou seja, quando ela ainda não domina a fala, entre a idade de seis meses e

um ano e meio. Talvez ela possa ter encontrado o espelho antes disso, mas há um instante em que, pela primeira vez, ela reconhecerá aquela imagem refletida no espelho como sua. Tal reconhecimento no espelho é um momento fundamental para a estruturação do Eu.

A imagem especular, esse reflexo no espelho do corpo daquela criança, daquele bebê, cumpre uma função antecipatória. Ela precipita uma construção corporal e perceptiva, a estruturação da unidade corporal que neurologicamente ainda não estava pronta, até aquele momento. É, portanto, graças à imagem que a criança se apossará de seu corpo com uma unidade distinta do seu meio. Graças à imagem. Lacan baseia-se, nessa reflexão, em alguns dados que vêm da observação do comportamento de bebês diante do espelho realizada por alguns psicólogos e que também se observa, de maneira mais ou menos análoga, em vários animais. Ao encontrar um semelhante ou a própria imagem no espelho tomada por um outro de sua espécie, o animal atinge, em uma súbita precipitação, sua maturação sexual, por exemplo. Há uma pregnância da imagem que é estruturante, portanto. No caso do bebê humano, indiferentemente dos animais, isso não inclui apenas uma relação entre o bebê e o espelho, mas também o olhar de um outro que, como veremos, organiza essa cena.

Como um modelo geral, uma matriz, Lacan evoca a situação do bebê diante do espelho que está sendo sustentado por alguém que cuida dele, digamos a sua mãe. É um bebê ainda muito pequeno, que nem consegue se manter sozinho diante do espelho, ou tomá-lo em mãos de maneira a nele se mirar. Nessa cena-modelo, imaginemos que, no momento em que o bebê olha para o espelho e nele reconhece a sua imagem, ele se volta para a mãe, para procurar em seu olhar a confirmação de que se trata mesmo de sua imagem. Alguém tem aí o papel de uma espécie de garantia da semelhança que estrutura a lógica do funcionamento imagético. É a partir desse reconhecimento, da instalação de tal lógica que só se faz de maneira encarnada, com o próprio corpo, que vai se organizar isso que Lacan chama de imaginário. Este se distingue e relaciona com dois outros registros, que são o simbólico e o real.

O simbólico é o domínio da linguagem, da estruturação simbólica que se organiza a partir de oposições mínimas entre fonemas. Lacan se baseia fundamentalmente em Claude Lévi-Strauss, a esse respeito. Ele está se apoiando no estruturalismo para falar do simbólico como uma estrutura que organiza toda a realidade a partir da linguagem. Mas é numa relação com o imaginário e o real que Lacan concebe a função simbólica.

Em uma representação gráfica, podemos pensar os três registros como três círculos entrelaçados, apresentando interseções entre eles. Estão enodados. Não se trata de dividir, fatiar a realidade humana em domínios estanques e unitários, independentes uns dos outros. Trata-se de fazer da realidade humana e do sujeito certo entrelaçamento entre funcionamentos que apresentam uma especificidade, mas que, de fato, se conjugam para a construção da realidade e do sujeito.

O imaginário é o domínio da imagem que tem no reconhecimento da imagem do bebê no espelho o seu ponto de sustentação. A partir desse ponto de reconhecimento da própria imagem é que o mundo das imagens pode se organizar. É o espelho, portanto, o agenciador ou a lógica própria do universo das imagens para Lacan.

Ao lado e interligado com o simbólico e o imaginário, está o registro do real, que não corresponde à ideia de realidade. O real é, sem dúvida, o registro, dentre os três, mais difícil de definir, de conceitualizar – quanto mais rapidamente, como eu estou tentando fazer aqui. Ele vem de uma ideia que me parece muito importante, fundamental para o pensamento do século XX, e que antes de Lacan, um pensador como Merleau-Ponty formulou da maneira que se segue. O filósofo estava preocupado com a questão do cinema. Num texto de 1949, sobre o que ele chama de “psicologia do cinema”, ele nota que o filme tem uma realidade muito mais cerrada do que a vida real, uma unidade muito menos problemática do que o terreno da própria realidade na qual estamos mergulhados. Merleau-Ponty não usa o termo “real” para falar disso, mas ele diz que, na realidade, em oposição ao filme, nós temos imagens meio borradas, tremidas: há como um excesso de matéria. É interessante que o cinema mostre como a realidade não é tão unificada e tão bem delineada como

imagem. Ou seja, o cinema, ao realizar uma pauta mimética de uma maneira quase perfeita, mostra, na passagem do século XIX para o século XX, em reação, como a nossa realidade não é bem um filme, como o mundo da percepção é muito mais heterogêneo, cheio de excessos, cheio de zonas obscuras, por assim dizer.

Lacan não faz referência explícita a essa ideia de Merleau-Ponty, mas é na mesma direção que ele vai, anos mais tarde, conceber o real como aquilo que resiste à simbolização, resiste a ser unificado, organizado a partir da linguagem. Resta como um resíduo de mundo que não vira imagem e não vira linguagem, mas não deixa de, ao lado do funcionamento do simbólico e do imaginário, compor a realidade do sujeito. Essa concepção toda é bem abstrata, mas ela é importante para nossos propósitos de pensar o imaginário como um domínio muito além de uma mera realização humana que se dá perceptiva e especialmente no visual para compreendê-lo como algo estruturante para o sujeito, como eu dizia, e organizador da realidade.

É a partir do momento em que nós capturamos a lógica do espelho – ou por ela somos capturados, melhor dizendo – que a realidade se organiza imagetivamente. O imaginário diz respeito, então, a essa ilusão de organização da realidade (pois esta não é tão organizada assim, como mostra a ideia de real). É, de fato, de certa organização perceptiva que se trata, e essa organização se dá tendo como fulcro, como sustentáculo, a relação do sujeito com a sua imagem como uma garantia de semelhança e a partir dessa lógica da semelhança uma vez adquirida; é um jogo de semelhanças que será possível, a partir desse enganchamento, que é visual e é corporal. Parece-me importante notar, indo além da concepção do próprio Lacan, que isso é mais do que imagético: trata-se da construção de uma cena. Diante do espelho não se trata apenas daquele reflexo em sua superfície, daquela projeção aprendida como imagem, mas há uma montagem, tridimensional, que inclui o sujeito, e também inclui um outro que é alguém que possa garantir ao sujeito esse funcionamento da semelhança. Nessa cena, então, uma vez que se está nela tomado, a realidade se organiza. Tal organização cênica recebe, na psicanálise, o nome de fantasia.

A fantasia, para a psicanálise, é algo que alguns autores chamam, a partir de Lacan, de uma janela para realidade, uma moldura para o mundo. É necessária

certa construção cênica na qual o sujeito esteja implicado para que a realidade se organize graças à fantasia. Existem, de fato, pessoas que não chegam a ser capturadas por essa imagem e têm o seu desenvolvimento como sujeito profundamente alterado e até mesmo impossibilitado. Existem certos distúrbios muito graves que impedem até que o sujeito se reconheça no espelho e, correlativamente a isso, há uma desorganização, uma impossibilidade de organização da realidade em casos extremamente graves e muito precoces. Mas alguns distúrbios nessa organização também se fazem sentir de forma não tão absoluta e grave em alguns fenômenos clínicos ligados à psicose, ao que a gente chama comumente “loucura”.

Para terminar esse ponto, devo trazer outra indicação lacaniana preciosa: a ideia de que o Eu se constrói numa linha de ficção. Vejam quais são as palavras usadas até aí: espelho, espelhamento, construção da imagem, reconhecimento da imagem. Toda questão da semelhança, da *mimesis* contrair seu gancho inicial, podemos dizer. E é daí que o próprio Eu se constitui, a partir dessa imagem no espelho, numa relação de alienação, portanto. Uma alienação porque, se quando eu me reconheço no espelho, quando ganho essa percepção unitária do meu corpo, o meu corpo já está fora de mim, inscreve-se aí certa distância de mim para mim mesmo. E a nossa relação com o nosso corpo traz isso muito claramente no dia a dia, se vocês quiserem: basta lembrar que a gente diz que *tem* um corpo, não que *é* um corpo. Há nesse ponto – se quisermos, na base da identidade – já certa distância e certa alienação, no sentido de se constituir como *outro para si mesmo*.

O espelho mostra de nós uma imagem parcial. Eu nem precisaria lembrar disso, que é também uma experiência cotidiana, mas às vezes a gente esquece justo das coisas mais simples, por elas serem tão estranhas. Nenhum espelho pode nos mostrar uma imagem total de nós mesmos – e isso já representa uma alteração da imagem real do corpo. Pode ser que daqui a algum tempo se tenha, ao invés de espelhos, aparelhos que construam hologramas. Vai ser bem estranho. Talvez então tenhamos de reformular esse ponto, mas, seja como for, há algo na imagem especular que não se mostra totalmente. Há algo nessa operação de reconhecimento no espelho que fica de fora. Há um resto. E o Eu se constitui aí,

justamente – numa alienação fundamental, portanto. Em consequência disso, o imaginário em geral vai ser tomado como o terreno da ilusão.

Eu insistia há pouco que se trata de uma cena e não propriamente de uma imagem, uma cena com uma organização espacial que contém imagens e que as unifica num todo coerente, e esse funcionamento da coerência, das equivalências, é justamente o funcionamento do imaginário, pautando inclusive a função de significação, na linguagem. A ideia de que uma palavra corresponda exatamente a uma coisa, dá notícias disso. Esse é o terreno das equivalências, das correspondências e de uma organização tendendo a um sentido coerente, homogêneo, organizado. O imaginário é tudo isso, é essa grande organização cênica que a psicanálise concebe como fantasia e que é, nada mais nada menos, que a organização da própria realidade. Portanto, há na psicanálise uma crítica à noção positivista ou empírica da realidade que me parece muito importante trazer para se pensar a questão da imagem. Porque a imagem comumente – para dizer de uma forma bem grosseira – define-se por uma oposição à realidade, uma oposição, uma distinção que, no entanto, permite uma relação de semelhança, seguindo a lógica do espelho. A ideia de reprodução da realidade, de *mimesis*, como desde Aristóteles se concebe, dá notícias desse funcionamento em equivalências, em projeções, em correspondências, à maneira do espelho. Trata-se de uma duplicação por correspondência.

Aristóteles dizia que o homem “se compraz no imitado”, e que é pela imitação que ele aprende as primeiras noções. Seria imitando que o homem aprenderia, começaria a aprender. A partir daí, enfim, poderia se abrir um mundo. O homem precisa da *mimesis* para constituir a própria realidade. E o que é o jogo infantil, o brincar da criança, senão um jogo mimético?

Como vimos, o homem se faz pela *mimesis*, na *mimesis*, capturado por um funcionamento mimético que vai, em um jogo especular, organizar em torno dele um mundo. Isso posto, podemos voltar ao jogo entre imagem e palavra de que falava no início.

Esse é um ponto que corresponde à própria criação da psicanálise, especificamente com a questão do sonho, que é tomado como um dos marcos do

surgimento da psicanálise, pois Freud já tinha uma atuação como terapeuta, digamos, como psicanalista clínico, mas é quando ele se debruça na questão do sonho que vai poder fazer da psicanálise uma teoria do homem em geral, e não uma psicopatologia. A teoria do homem nasce, assim, com a questão do sonho, para a psicanálise. E, curiosamente, o campo do sonho sempre foi o campo da imagem, desde os gregos.

Eu já adiantei que na interpretação de sonhos trata-se muito mais de jogar com a linguagem e ampliar os jogos entre imagem e palavra do que simplesmente fazer corresponder uma imagem do sonho a uma palavra ou frase, uma significação. Freud, quando se põe a interpretar sonhos, inaugura tal jogo, e eu digo *inaugura* porque existe aí um marco na cultura que a psicanálise imprime, mas este já era, na verdade, o jogo da poesia e da arte desde sempre. O psicanalista concebe o sonho como uma linguagem pictórica. Ele vê elementos do sonho como pictogramas, ou seja, como escritas visuais. Ele mixa, então, as duas coisas desde o início - imagem e palavra - para pensar o sonho.

Há uma reflexão sobre a linguagem, portanto, que Freud realiza com a questão do sonho, e da qual tentarei desdobrar os principais pontos, na relação com a imagem. Notemos, antes de mais nada, que o sonho realiza um trabalho: ele parte de pensamentos inconscientes e os transpõe no conteúdo manifesto do sonho. Freud está obviamente lidando, como todo mundo é obrigado a lidar quando fala do sonho, com seu relato. O sonho como tal não é acessível, ele mal é acessível ao próprio sonhador, quanto mais a alguma outra pessoa - o sonho só pode ser comunicado a alguém, só pode ser transmitido, como relato.

O psicanalista parte, pois, da ideia de que há algo que fica fora de cena. Trata-se de pensamentos inconscientes que são transformados em cena. Mas essa *cena*, ela aparece como *relato*. Apesar de *eidolon*, em grego, indicar a imagem do sonho, entre outras coisas, deve-se notar que o sonho não é propriamente imagem, como um filme. Nós geralmente estamos “dentro” do sonho e não diante dele. Nele sentimos, vivenciamos percepções de um modo muito diferente daquele experimentado diante de uma tela de cinema, por exemplo.

No entanto, o sonho tem essa relação interessante com a imagem fílmica, que nos faz, às vezes, dizer “tive um sonho tão real. Parecia um filme!” É muito curioso que nossa medida, nosso critério de realidade seja o filme, mais do que a realidade, e isso comprova o que Merleau-Ponty dizia: de fato, o cinema parece mais real do que a própria realidade. O sonho pode apresentar uma unidade cênica, trazer um arranjo entre imagens e palavras – entre o dizível e o visível, como diz Jacques Rancière – de tal modo organizado, que uma narrativa é construída de modo muito coerente, e nós estamos diante de uma realidade, vamos dizer assim, muito cerrada, que tem um “grão muito cerrado”, para dizer como Merleau-Ponty. Mas ele também pode ser – e provavelmente vocês têm experiências nesse sentido também – algo muito diferente de um filme. Ele pode ser uma apresentação de imagens que talvez nem possa ser chamada “apresentação de imagens”, propriamente. O sonho é um universo de sensações, palavras e imagens que nem sempre chega a constituir uma cena coerente e narrativamente clara.

Dizemos, eventualmente, “tive um sonho tão real, parecia um filme”, quando se trata daquele sonho que constituiu uma cena muito bem feita, num arranjo muito coerente entre o visível e o dizível, construindo uma cena imaginária clara e pregnante.

É importante notar que essa cena bem organizada é sustentada por uma narrativa, e ela constrói uma narrativa. Essa coerência consolida uma narrativa, esse arranjo entre visível e dizível. A relação entre imagem e narrativa me parece muito importante e eu acho que talvez seja até excessivo, problemático falar em imagem sem levá-la em consideração. O que eu estou sugerindo, então, é que se dissolvam algumas fronteiras, para que se possa perceber e recolocar as relações da imagem com a linguagem, com o real, com a realidade, com a narrativa, com a cena e, em um caldeirão onde essas noções se entrecrocaram, se organizam e se desorganizam.

Um trabalho como o vídeo *Around and about*, de Gary Hill, pode nos ajudar a avançar a respeito dessas relações.

O próprio Hill diz que visa questionar o lugar privilegiado que a imagem possui em nossa consciência. Isso não diz respeito apenas a esse trabalho, pois o jogo entre imagem e palavra constitui um dos eixos fundamentais do trabalho do

artista americano, mas esse vídeo o traz de forma bastante forte, mostrando como a imagem, especialmente na montagem fílmica, na estruturação de um vídeo, é uma espécie de linguagem. Ele recorta a imagem de uma maneira que nos faz pensar em sílabas ou palavras, ou ainda em letras.

Há um ritmo que é dado pela imagem num jogo com a palavra, ou talvez a palavra o estabeleça e a imagem de alguma maneira a siga. Seja como for, trata-se de um ritmo que não coincide exatamente, mas que faz um jogo entre eles, um jogo muito interessante, muito bonito.

Há uma cadência, mas a passagem de uma imagem para outra, o corte, nem sempre coincide com a passagem de uma palavra a outra ou de uma frase a outra. Em alguns momentos, sim. Em outros, não. Hill afirma que existe uma espécie de “automação orgânica que ocorreria à medida que a fala empurra as imagens para fora e para dentro, e para fora da tela”.

O próprio texto, que é lido em *off* pelo artista, é uma fala contínua que às vezes parece uma tagarelice, com frases simples, em geral, e reflexões do tipo: “Não estou pronto para ser complexo”. Trata-se de um falatório que não diz muito e não chega a constituir uma narrativa. As imagens não têm com essa fala qualquer tipo de relação de ilustração. As próprias imagens recortam um espaço dado, que elas não nos permitem reconstituir facilmente. Trata-se quase sempre de imagens, *closes* muito acentuados sobre objetos ou pedaços da arquitetura de um espaço. Em momento algum tal espaço é mostrado de uma forma mais ampla que nos permita reconstituir imaginariamente de que cômodo se trata.

A edição do vídeo realiza, assim, uma fragmentação do espaço, em vez de permitir a reconstituição imaginária de sua totalidade graças à tradicional sintaxe fílmica. O uso que Hill faz do espaço da tela, os jogos que ele nela estabelece, por exemplo, na sucessão das imagens apenas em uma pequena parcela da tela, em outros momentos em parcelas maiores, na relação entre as imagens como que uma empurrando a outra etc., realiza uma espécie de metavídeo, mostrando como um vídeo se realiza, acentuando como se trata de certa combinação de elementos mais discretos, menores, assim como faz a linguagem.

Raymond Bellour, grande crítico e teórico de cinema, afirma que Hill, nesse trabalho, busca ver a linguagem na imagem, como na espessura de uma mesma matéria: a linguagem na imagem. Mas eu acho que não há aí uma conjunção entre linguagem e imagem. Há um jogo que mostra muito mais certa analogia de estrutura, mas de forma disjunta, de maneira que não casa bem os dois elementos.

A respeito desse vídeo, o próprio Gary Hill conta que havia tido uma discussão com sua mulher que o fez sair de casa e ir morar em seu ateliê, que era pequeno demais para ele e suas coisas. Ele então faz *Around and about*. O texto do vídeo, que inicialmente não parecia ter um endereçamento preciso, ressoa de fato, uma vez que se conheça essa fala do artista, uma discussão entre namorados. Antes disso, porém, apesar de entendermos vagamente do que se trata (não há nada misterioso ou que pareça incompreensível inicialmente, são frases muito simples), essa curiosa fala não nos permitia unificá-la de modo a localizar do quê exatamente ela trata. Ela apresenta a palavra como uma presença em si um tanto deslocada da narrativa, ainda que situada no terreno da significação.

Não há nenhuma narrativa entre os elementos e tampouco há uma cena. *Around and about* impossibilita que se crie uma cena nesse jogo entre palavra e imagem. Nesse sentido, trata-se de uma espécie de anticinema que se realiza aqui, porque o vídeo nos impede de imaginariamente reconstruir o espaço de que se trata. Ele reduz então a imagem àquilo que ela é, que é não ser um espaço unificado, não ser uma cena nela mesma, e sim constituir fragmentos de mundo. E a linguagem tomada como jogo de palavras, o material verbal de que se trata aí, tampouco nos permite essa narrativa unificada. O vídeo de Hill, em vez de conjugar imagem e palavra numa cena, apresenta uma espécie de desmontagem disso que, sob o domínio do imaginário, normalmente se constitui entre imagem e palavra.

Esse vídeo parece-me uma maneira interessante de pensar uma via para tentar atravessar a brecha que tem esse mundo imaginário tão unificado secretamente, atravessar essa brecha para pensar os agenciamentos, os arranjos possíveis de desmontagem do imaginário. Ele é nisso bastante explícito, mostrando uma espécie de “avesso do imaginário”. Aqui a imagem não está a serviço de uma organização

coerente e unitária, unificadora de uma cena. A imagem se apresenta como tal, ou seja, como fragmentação, como elemento discreto que se assemelha, no fundo, a uma palavra, eventualmente uma sílaba, ou até uma letra, mas a maneira como é feita a edição impede que se construam frases com elas.

Parece-me que boa parte da reflexão, da produção da arte contemporânea tem a ver com essa tentativa de colocar o imaginário pelo avesso. Trata-se de uma maneira de pensar a imagem para além do mero especular e espetacular. Espetacular é o domínio da imagem que se pauta inteiramente pelo especular. E a reflexão psicanalítica permite que se pense o espetacular como apenas uma das faces da questão da imagem. O imaginário costuma esconder outra face, menos explícita, menos presente talvez na cultura, mas extremamente importante, que traz sua heterogeneidade, sua denúncia da ilusão especular, sua tentativa de quebrar essa construção cênica narrativa em prol de outra presença no mundo. Uma presença que a reflexão artística ao longo de todo o século XX buscou trazer sob bandeiras variadas, e que se radicaliza na tentativa de quebrar o suporte representativo e atingir o espaço real, a materialidade do corpo ou do social, etc.

**PERGUNTA:** QUANDO HAL FOSTER FALA DO RETORNO DO REAL E DA MUDANÇA DE CONCEPÇÃO DO REALISMO COMO REPRESENTAÇÃO PARA UM REALISMO DE QUEBRA, DE REPETIÇÃO E DE UM EFEITO DE SUPERFÍCIE, SERIA MAIS OU MENOS NESSE SENTIDO DE ESCAMOTEAR ESSA FANTASIA? ELE CITA ANDY WARHOL, FALA DE SEUS TRABALHOS, DA **POP ART**, DA HIPERSATURAÇÃO E DO HIPER-REALISMO, E OS CLASSIFICA NUMA ESPÉCIE DE REALISMO TRAUMÁTICO, UMA COISA ASSIM. COMO É QUE SERIA ESSA COISA DO TRAUMA, DO REAL NA IMAGEM, NAS ARTES VISUAIS?

**TANIA RIVERA:** Hal Foster segue na direção que eu estou tentando trilhar aqui, usando a expressão “retorno do real” que faz explícita referência ao conceito lacaniano, justamente indo nesse sentido de uma quebra da representação, de uma busca do real traumático. Vou voltar a Freud para falarmos do trauma e chegar

à imagem com essa reflexão. Antes disso, porém, gostaria de examinar mais de perto a expressão usada por Foster.

Se há uma busca do real, uma tentativa de rasgo na tela da representação, de atravessamento dessa tela em prol de algo que corresponde ao real segundo Lacan - esse mundo que é de um excesso de matéria, que é uma matéria bruta, por assim dizer, que é de desorganização narrativa, que é de fragmentação, que tem a ver com o conceito de informe para Bataille, que inclui certa abjeção também -, esse retorno não chega jamais a se completar como tal. Não se trata de, na imagem, conseguir trazer e apresentar o real. O real para Lacan é aquilo "que não cessa de não se inscrever", segundo o bordão sempre por ele repetido. É aquilo justamente que resiste a ser simbolizado. Pensando na série de acidentes de carro de Andy Warhol, podemos concordar que há algo apresentado explicitamente como traumático, por se tratar de acidentes. Além disso, e mais fundamentalmente, na técnica ali usada há algo que rompe com a lógica mimética, ao reproduzir uma imagem que já era uma imagem técnica e, portanto, ao ressaltar esse aspecto de duplicação da própria reprodução, destacando-a da realidade em si (não é a imagem de alguma coisa do mundo, mas a imagem de imagem de imagem de imagem). Hal Foster nota, com muita propriedade, que o que é mais traumático num determinado trabalho de Warhol é a mancha que ele chama de obscena e que está ali justo no rosto ou na cabeça, não sei mais, da enfermeira cujo corpo está lá alongado no chão (em *Ambulance disaster*, acho eu). Foster parece acreditar que o real esteja mostrado ali. Mas o real jamais se mostra como tal, em nenhum desses aspectos, rigorosamente falando.

Então eu acho que, mais do que um retorno do real, trata-se de uma espécie de paixão do real. Essa é uma expressão de Alain Badiou que me parece mais adequada para nomear uma busca que não logra completamente, porém, trazer o real para o campo da imagem. Estamos lidando, parece-me, com arranjos que buscam revirar o imaginário em direção ao real, mas o próprio real mal pode ser aí entrevisto.

As estratégias para romper o imaginário são as mais variadas. Hal Foster não trata disso em termos de cena, contudo sua reflexão segue no mesmo sentido. Eu

prefiro usar a expressão “avesso do imaginário” para acentuar o processo em si e não esse ponto de chegada que seria o real. Trata-se de colocar o imaginário ao avesso, de tentar mostrar o seu avesso e não, de fato, chegar nesse outro registro que seria o do real. Trata-se de imagem sim, mas de uma tentativa de fazer a imagem funcionar, não mais sob a lógica do espelho, mas sob outro modo que a esgarça e a traz para um espaço vivencial ou real. Mas nessa tentativa nada é garantido, pois existem maneiras, as mais diversas, para se construir cenas, então não basta, por exemplo, atualmente ou nas últimas décadas, a presença do corpo para que se tenha uma performance que realize uma quebra, uma inscrição que represente realmente uma ruptura no domínio da representação. Tampouco basta que isso se dê num local qualquer e não no palco do teatro para que essa operação se realize. Não se trata apenas de apelar ao corpo, na sua presença carnal, e com isso, realizar esse arranjo, essa intenção, essa busca. Mas se trata de uma busca que é identificável e importante para se pensar a arte contemporânea.

Não basta, portanto, apresentar desastres de carro, não basta trazer o corpo. Nada é garantido nesse campo. Ao privilegiar o processo, os arranjos, a expressão “avesso do imaginário” aponta para um gesto, aquele de tentar mostrar um campo que não é independente do imaginário, nem consegue dele se emancipar totalmente para chegar ao real. O máximo que essa construção logra fazer é recolocar os termos do imaginário de um modo subversivo. Não se trata de se livrar do imaginário. Isso seria impossível. Continua tratando-se de imagem, mas a imagem adquire um estatuto diferente na medida em que ela se põe ao trabalho para quebrar o imaginário, em vez de se aliar à construção cênica.

Freud nos permite pensar duas vertentes da imagem, que gosto de chamar “imagem muro” e “imagem furo”. A imagem muro seria unitária e coerente, mas encobre algo, como um véu ou uma tela. A outra face da imagem, que chamo de imagem furo, brincando com a assonância das duas expressões, tenta ir além da tela. Não se trata, porém, como a imagem furo, de mostrar o outro lado, escondido, da imagem muro. A primeira refere-se, antes, ao rasgo, ao ato de cortar a tela, sempre a se refazer.

Concordo com Arlindo Machado quando ele afirma que estamos vivendo o “quarto iconoclasmo”. Talvez já tenha saído um pouco de moda esse discurso contra o espetáculo, mas, de todo modo, isso é muito pregnante no Ocidente, e sempre retorna à ideia de que a imagem tem algo de ilusório, enganoso e é melhor confiar nas palavras, colocá-las em primeiro lugar e dar a elas mais importância ou mais valor do que para a imagem. Essa espécie de preconceito contra as imagens, o próprio discurso psicanalítico, tomado de modo equivocado, poderia servir para embasá-lo. O próprio Lacan, nos primeiros tempos de seu ensino, insistia muito que imaginário é o terreno do engodo, e isso tem por consequência, de alguma maneira, a ideia de que seria o caso de se livrar do imaginário em prol da palavra – ela sim, salvadora. Mas quero salientar, quando falo dos dois lados da imagem, o fato de que a própria imagem, a construção de imagens, também pode agenciar uma poderosa crítica do imaginário, uma poderosa denúncia da imagem como ilusão, como o que não permite ver algo, como que unifica o que, na verdade, não seria unificado, etc.

Muito cedo em sua obra, Freud diz uma coisa muito curiosa a respeito da memória: mesmo as memórias mais vívidas, aquelas lembranças de que nos lembramos muito nítida e perceptivamente, podem ser totalmente construídas, imaginadas. Aliás, ele diz que é justamente aquela lembrança mais vívida, e que eventualmente seria a lembrança mais precoce que alguém possui, é ela justamente que seria uma cena imaginária.

Em vez de opor ao imaginário o real como domínio da vivacidade, da apresentação perceptiva, Freud faz o contrário. Ele está situando ali o que há de mais nítido, perceptivamente, como *imagem*. Enquanto ele escrevia o livro *A interpretação dos sonhos* (1899), publica um texto que se chama “Lembranças encobridoras”, no qual afirma que tais lembranças nítidas encobrem outras vivências, das quais não guardamos qualquer recordação. Destas, é impossível lembrar. É no lugar dessa recordação, que não se pode ter como tal, que vem uma lembrança encobridora – por isso ela encobre, ela é a imagem muro de que eu falava, é aquela que impede de ver.

Essa lembrança, essa vivência de que não nos lembramos, é o que se pode apontar como mais próximo do real. Não se trata de uma memória esquecida, recalçada, que está dentro de um baú chamado inconsciente e um dia, em minha análise, eu posso recuperar. Não. É impossível recuperá-la. Trata-se de uma espécie de furo, de buraco no seio da representação.

A nossa memória é feita de traços, diz Freud. Traços mnêmicos, traços de memória. O nosso aparelho psíquico é como um bloco de notas. Anos mais tarde, ele evocará um brinquedo: o chamado “bloco mágico”. Trata-se de uma superfície plástica na qual se pode escrever com algum objeto pontiagudo, mas há um dispositivo que apaga tal inscrição, tornando a superfície novamente virgem. Isso se dá graças ao fato de que o bloco compõe-se de várias camadas, e o traço feito pelo objeto pontiagudo marca a mais profunda delas, que é de cera, e é visível nas mais superficiais (de papel e plástico) graças ao contato mantido entre elas. Quando um dispositivo descola as camadas superficiais daquela de cera, o traçado torna-se invisível. Ele permanece, porém, gravado na camada mais profunda, de forma indelével.

Essa inscrição, que pode ser um desenho, eventualmente, é um ordenamento de traços sobre uma dada superfície e, portanto, podemos chamá-la de escrita. Essa escrita é, para Freud, o modo de funcionamento do aparelho psíquico. Ele recebe impressões, percepções como traços e vai mostrar essas escritas, trazê-las à consciência, ou não. Podemos pensar que alguns traços ficam mantidos ali, mas, talvez, graças a uma condição de luz adequada, por exemplo, possam se tornar visíveis. Mas existem traços que jamais poderão se revelar. Será necessário reescrevê-los, só uma nova escrita poderá torná-los de alguma maneira presentes. Em outras palavras, existem vivências que são totalmente inacessíveis à memória, à recordação. Curioso, são essas vivências justo as mais importantes, aquelas que estabelecem uma espécie de furo no funcionamento psíquico, em torno do qual todo o funcionamento representativo vai ficar girando. Esse buraco é o que chamamos de trauma.

Trata-se de algo que não pode se apresentar como cena, que resiste a ser encenado. É algo que desorganiza a representação, que desencena. Ele pode che-

gar a impedir o aparelho psíquico de funcionar. Como se o bloco de notas ficasse destituído do instrumento pontiagudo. É algo que não deixa de ser uma cena, mas que Freud, de forma surpreendente, chama de *outra cena*. Essa é a expressão usada bem precocemente por ele para nomear o inconsciente.

Ele caracteriza o inconsciente como cena, mas uma cena *outra*: não se trata daquele mundo da cena que chegava a seu auge, no final do século XIX, na Paris em que Freud faz um estágio, e que assistia ao nascimento da chamada sociedade do espetáculo. Os jornais já traziam fotografias e dispositivos como os dioramas, e os panoramas atraíam multidões. Mostravam-se defuntos nos necrotérios e a multidão ia vê-los. É nesse momento que, ao falar da *outra cena*, Freud marca um campo que tem a ver com a imagem, mas ao mesmo tempo dela se destaca. O trauma tem a ver com esse funcionamento que não é do imaginário e que impede a simbolização. Ele é isso, como diz Lacan do real, é “isso que não cessa de não se inscrever”, porque ele não só não se inscreve e fica como encapsulado, mas se manifesta de alguma maneira, e essa maneira não tende à representação, a ela resiste, mas nos faz mesmo assim tentar alcançá-la.

Esse furo, esse trauma, Freud mostra seu funcionamento no sonho.

Eu já disse que o sonho é imagem pictórica, é pictograma. Freud diz também que o sonho, ele faz rébus. Vocês sabem o que são rébus? São charadas. Por exemplo, para dizer “soldado”, eu vou desenhar um solzinho e um dado ao lado. Isso é um rébus. Para Freud, o sonho é rébus. Ele constrói rébus. Ele tem, portanto, de ser lido. Por mais que ele tenha a ver com o domínio das imagens, apesar de ele ter de se transpor em relato, o sonho tem de ser lido, e a interpretação tem a ver com isso, com esse caráter literal no sentido de o sonho ser um trabalho com a linguagem, mas um trabalho que não explora apenas a dimensão da significação e, eventualmente, o fato de a linguagem permitir que a significação seja múltipla, que o campo semântico se abra, que as palavras tenham múltiplos sentidos, possam ser tomadas de forma múltipla, mas também o fato de as palavras poderem ser tomadas materialmente.

Em outro momento, em 1905, em um livro muito interessante sobre a piada, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud diz que “as palavras são como

um material plástico; pode-se fazer qualquer coisa com elas". A palavra é coisa, matéria. A coisa talvez possa ser palavra, também. Nesse meio do caminho, a linguagem age de uma maneira que não tem a ver só com a dimensão da significação. Não se trata bem de signos que possam ser lidos, de forma inequívoca. Trata-se de uma leitura que tem a ver com as resistências da linguagem à significação, com o que Roland Barthes chama de "significância", em um texto famoso no qual fala de alguns fotogramas de Eisenstein. Do semiólogo que acreditava poder ler imagens como quem lê um texto, Barthes passa aí a uma concepção que dá mostras de uma importante influência da psicanálise.

A respeito de um fotograma, ele nota que o interessante não era poder ler essa imagem, mas perceber como essa imagem resiste a qualquer significação. Em vez de estar a serviço da significação, ela estaria a serviço da *significância*, diz ele. E a significância teria a ver com certa emoção. Essa imagem provoca uma emoção que eu não sei ler, que eu não consigo transformar em um discurso, que eu não consigo fazer equivaler a palavras. A ideia de uma imagem ligada ao campo da significância não quer dizer simplesmente que a imagem não tenha nada a ver com a linguagem e não possa ser trazida para o campo do sentido, mas significa que a imagem é um terreno, um campo no qual a linguagem, muitas vezes, se dedica muito mais a construir significância do que significação. Talvez haja muito mais resistência ao sentido nas imagens do que obediência ao sentido e construção de sentido.

A noção de significância se aproxima, portanto, da concepção freudiana do sonho. Há elementos que resistem, e Freud fala disso principalmente no sonho que ele toma como sonho-modelo, que é um sonho dele próprio. Ele estava, no sonho, recebendo pessoas na casa onde está passando o verão com a família, e encontra uma ex-paciente, que ele chama de Irma. Irma não parece nada bem. Freud fica muito preocupado, porque tratou dela durante alguns meses, achando que era um caso de neurose, não de uma doença orgânica. De repente, vem-lhe a dúvida: será que eu deixei de notar uma doença importante? Ele leva Irma para uma janela e lhe pede para abrir a boca, para examiná-la. A moça abre a boca e o que Freud vê ali é uma coisa terrível: são crostas acinzentadas e umas estruturas que parecem

os ossos turbinados do nariz. Lacan, ao comentar esse sonho, pergunta-se como o pai da psicanálise não acordou ao ver um troço desses. Não acordou porque ele era um “durão”, diz ele. Freud continuou dormindo e sonhando, e quando ele interpreta esse sonho, a respeito desse ponto ele diz várias coisas importantes, como veremos a seguir.

O fato de Irma abrir a boca no sonho o faz notar que a questão é que ela não teria “aberto a boca como deveria” em sua análise. Ela não teria falado tudo. Então Freud sonha que Irma está “abrindo a boca”, literalmente. O sonho toma as palavras como coisas, às vezes, ou constrói imagens a partir de palavras. O fato de Irma abrir a boca deve ser lido metaforicamente e o sonho, de fato, é um trabalho que se faz como a poesia, como a literatura: por metáforas e metonímias. Ou, como diz Freud, através da “condensação”, que corresponde à metáfora, como nota Lacan. E através do deslocamento, que corresponderia à metonímia.

O sonho é, portanto, uma questão de retórica, de figuras de linguagem. Irma é a apresentação, por condensação, de mais de uma figura de mulher, para Freud. Ela é sua paciente, mas é também sua mulher esposa e ainda sua filha. Ele diz, nesse ponto, que não tem mais vontade de associar, de dizer o que lhe vem à cabeça, e afirma que todo sonho tem um ponto em que ele mergulha no desconhecido. É uma espécie de umbigo, um umbigo do sonho. Todo sonho teria um ponto – aquele de resistência à interpretação – um ponto em que ele se torna insondável, impossível de significar. É curioso que ele use esse termo, “umbigo do sonho” – porque assim ele dá ao sonho um corpo.

Tal furo, tal umbigo, também é o ponto de onde brotam todas as imagens do sonho. É dali que o sonho brota “como um cogumelo do seu micélio”, diz Freud. Esse é justamente o ponto em que aparece a imagem furo, em oposição à imagem muro.

E como Freud não lembra – já que ele é um durão – chega uma hora em que, de repente, apaga-se essa cena da Irma, da festa, e ele vê diante dos seus olhos, como impressa em grandes letras, “a fórmula da trimetilamina”. Então ele lembra.

Trimetilamina é uma substância química, e Freud se surpreende por se lembrar de sua fórmula, que era uma coisa dos tempos de estudante de medicina. É como

se no ponto em que o sonho chega a se mostrar na vertigem do seu umbigo, em torno do qual gira toda construção de imagens, mas que não pode se representar como tal, quando o sonho se agencia de modo a mostrar esse umbigo, o que vem no lugar da imagem, é letra, é fórmula química. É letra.

A letra é quase um desenho e, no entanto, ela é o elemento de formação das palavras. A letra é aquele domínio em que imagem e palavra quase se tocam, apesar de não estarem presentes, nem uma nem outra, propriamente. Trata-se de uma espécie de ponto zero de um e de outro. Aliás, se pensarmos, não nas nossas letras ocidentais do alfabeto, mas sim em letras como os ideogramas, devemos notar que eles nasceram como desenhos. O ideograma correspondente a cavalo, em chinês, tinha originalmente a forma aproximada de um cavalo. Aos poucos, os ideogramas foram se distanciando desse valor icônico, mas não deixam de ter essa filiação.

A letra é, assim, uma espécie de ponto que permite uma articulação entre palavra e imagem e eu acho que talvez se possa pensar que no vídeo de Gary Hill que vimos há uma apresentação da letra: tanto a imagem videográfica como letra, como a fala como letra, nesse ponto comum no jogo entre imagem e a fala.

**PERGUNTA:** VOCÊ FALA DO IMAGINÁRIO COMO ESSENCIALMENTE CÊNICO, O QUE ME LEVOU PARA A QUESTÃO DA TOPOLOGIA, PORQUE EU ACHO QUE LACAN SE APROPRIA DESSA TOPOLOGIA E ENTÃO GOSTARIA QUE VOCÊ FALASSE UM POUCO MAIS SOBRE ISSO.

**TR:** Lacan faz um uso da topologia que é importantíssimo. É muito interessante a sua pergunta, porque com a ideia de avesso do imaginário, eu estou brincando com a fita de Moebius, com a ideia da subversão que, para Lacan, a topologia realiza. A figura topológica da fita de Moebius, vocês a conhecem, sem dúvida, pelo *Caminhando* da Lygia Clark. Essa fita unilateral, assim como outras figuras topológicas, subverte as nossas coordenadas, os nossos preconceitos espaciais. São figuras que desnorteiam, pois negam a ideia de que no mundo tudo tem um fora e um dentro, um direito e um avesso. A topologia mostra que é possível construir

uma coisa que não tem fora nem dentro, nem avesso e direito. Lacan se interessa pela fita de Moebius em primeiro lugar, essa é a primeira figura topológica com a qual ele trabalha. Depois, ele vai trabalhar com outras como a garrafa de Klein e o toro, mas o interessante de notar aqui é ele se interessar pela fita de Moebius quase ao mesmo tempo em que Lygia Clark.

Difícilmente Lygia teria tido, nessa época, notícias do que Lacan desenvolvia em seu Seminário em Paris; seja como for, ela tem outras referências como Max Bill, cuja *Unidade Tripartida*, que ganhou o prêmio da Primeira Bienal de São Paulo, já trazia a fita de Moebius. É curioso que Lygia e outros artistas brasileiros se interessem por essa subversão ao mesmo tempo em que a psicanálise a ela se dedica. Há um diálogo num campo mais amplo e, de fato, se trata aí de uma subversão do sujeito. Lacan busca explorar o que ele chama de subversão do sujeito, e isso corresponderia para ele a certa operação a se fazer na fita. O sujeito é, para ele, algo que é meio fora/dentro. Há uma dependência constitutiva do outro, há uma alienação também – o mais íntimo está fora, o mais íntimo é êxtimo, diz Lacan.

Além disso, o psicanalista vai usar a fita de Moebius de modo muito parecido com o que Lygia faz em *Caminhando*, só que ele corta a fita de Moebius em todo o seu eixo longitudinal. Ele começa o corte e chega ao fim da fita no mesmo ponto e com isso, curiosamente – topologia é uma coisa muito louca – a fita se torna bilateral. Ela deixa de ser uma fita de Moebius, ela tem fora e dentro, tem dois lados. Sua superfície não é mais unilateral. Lacan vai dizer que esse corte produz o “eu”. O “eu” se faz graças a um corte no campo do sujeito. O “eu” se produz distinguindo dentro e fora, um pouco talvez na cena do espelho, ali, nessa tridimensionalidade, nesse espaço que eu estava acentuava há pouco.

Já Lygia busca um corte que seria virtualmente infinito, fazendo-o, no *Caminhando*, em uma ligeira espiral, de modo a não reencontrar o ponto de partida da tesoura. Conformam-se então estruturas muito próximas dos trepantes que virão em seguida. Com o corte de Lygia, a fita não deixa de ser moebiana, apesar de se desdobrar em uma trajetória infinita entre dentro e fora, sem chegar a distingui-los.

Na arte como na psicanálise, essas operações topológicas têm a ver com o espaço. Lacan foi contemporâneo e próximo dos surrealistas, mas não acompanhou tão proximamente a arte contemporânea que nascia mais ou menos naquele momento. É muito curioso que ele esteja, porém, pensando o sujeito do inconsciente em uma reflexão que é intrinsecamente espacial.

**PERGUNTA:** VOCÊ FALA DA QUESTÃO DA IMAGEM E DA LINGUAGEM COM UM DESEJO DE CHEGAR, QUASE, A LEVANTAR ESSA FRONTEIRA. MAS HAVERIA A POSSIBILIDADE DE REALMENTE LEVANTÁ-LA? POIS MESMO NA NARRATIVA DO SONHO QUE SE DÁ COMO RELATO, O RELATO É UMA COISA E A IMAGEM QUE SE TEVE É OUTRA. NÃO HÁ, A MEU VER, A POSSIBILIDADE DE SUSPENDER TAL FRONTEIRA. ISSO NÃO QUER DIZER QUE HAJA INTERDIÇÕES DE UTILIZAR ISSO OU AQUILO, NÃO É ISSO QUE ESTOU AFIRMANDO, MAS ACHO QUE A PRÓPRIA NARRAÇÃO NÃO SE RESOLVE NA IMAGEM, NEM NA LINGUAGEM. A NARRAÇÃO NÃO É LINGUAGEM, SIMPLEMENTE. A NARRAÇÃO SE PODE FAZER POR IMAGEM TAMBÉM.

**TR:** Penso que a questão é essa, justamente. A questão é que a imagem está dentro do campo da linguagem, mesmo que ela não se reduza à significação. Não estou aderindo à ideia de que a imagem realize um código, que ela possa ser lida como outra coisa que não ela mesma, ou se organize como linguagem, sou totalmente contra qualquer pressuposto semiológico. O que estou tentando pensar é o contrário: na própria linguagem há um campo de resistência à significação.

A poesia explora o fato de a própria linguagem não se reduzir a um código passível de leitura unívoca. E a linguagem pode ser entendida de forma tão ampla quanto o simbólico: ela inclui imagem e palavra, em um terreno muito expandido que não corresponde apenas à palavra em si.

Há vários filósofos e linguistas que pensam a linguagem de modo ampliado. Desde Saussure, devemos distinguir língua e linguagem. Língua é esse universo no qual se inscreve uma palavra, e que permite que eu diga uma coisa e vocês entendam, ou entendam mais ou menos, e a gente vá se comunicando. Isso é

língua. Linguagem é um campo muito mais vasto onde nós nos movemos, nos entendemos e desentendemos, fazemos e acontecemos. Tanto a placa de trânsito quanto o haicai são linguagem. Eu acho que a teoria da arte, assim como todo um campo de glosa, de crítica da arte, tende a desconsiderar isso que, no entanto, é um dado fundamental que atravessou todo o século XX.

Nesse campo da linguagem, não estou simplesmente afirmando que não haja distinção entre imagem e palavra. Estou propondo que palavra e imagem estejam sempre em jogo. Não é pelo fato de se ter um quadro, uma pintura, que não há linguagem ali, mas isso – não quer dizer que se possa transformar esse quadro num discurso, em palavras. A partir da invenção do cinema, agenciam-se ao longo do século XX encontros e desencontros entre imagem e palavra. O modo como um Gary Hill, como vimos, trabalha muito bem no sentido de mostrar as disjunções, a diferença entre narrativa e linguagem. A imagem constrói narrativas o tempo todo no vídeo, no cinema, mais tradicionalmente em um arranjo bem composto com a palavra, mas as imagens também podem compor narrativas sem fazer uso da palavra, é claro. E a palavra tampouco precisa da imagem para compor suas narrativas.

Nesse sentido, existe uma zona de atrito entre literatura e arte que me parece muito importante para a arte contemporânea e que, na verdade, já está em jogo desde Mallarmé, na literatura. Em seu célebre poema “Um lance de dados”, ao fazer do ordenamento das palavras no papel um importante elemento do poema, ele mistura leitura e visualidade de modo marcante. Inaugura-se aí um jogo entre a letra e o branco da folha de papel que retoma o que na primeira é desenho, é imagem.

Uma distinção muito nítida, pouco problemática entre palavra e imagem, impede de pensar algumas questões que são interessantes e inescapáveis para arte contemporânea.

**PERGUNTA:** EU NÃO VEJO COMO SEPARAÇÃO NÍTIDA. É EVIDENTE QUE AS RELAÇÕES SÃO AS MAIS IMBRICADAS POSSÍVEIS, MAS ISSO NÃO QUER DIZER QUE SE POSSA SUSPENDER A DIFERENÇA.

**TR:** Também acho que não pode ser suspensa, mas pode ser colocada em jogo. Isso que é interessante.

**PERGUNTA:** POR EXEMPLO, A PALAVRA CONTINUA SENDO A PALAVRA. VOCÊ A LÊ, ENQUANTO QUE A IMAGEM, VOCÊ A VÊ, E AMBAS NÃO SE JUNTAM NECESSARIAMENTE NESSA PERCEPÇÃO. VOCÊ VAI LER, VOCÊ VAI TER UMA COMPREENSÃO TEXTUAL DAQUILO, E VOCÊ VAI VER, VOCÊ COMPLEMENTA ESSAS DUAS FONTES, MAS ELAS NÃO SÃO ÚNICAS NA SUA PERCEPÇÃO, EU ACHO.

**PERGUNTA:** VOCÊ DISSE QUE NO SONHO DE FREUD, A ÚLTIMA COISA QUE ELE VIU FOI UMA FÓRMULA. EM MINHA CONCEPÇÃO, NESSE PONTO, A PALAVRA, SEM QUERER, EM UM CONTEXTO PSICOLÓGICO, POR CAUSA DO SONHO, ELA ACABA SE TORNANDO A IMAGEM OU TENDO UM DIÁLOGO MAIS PRÓXIMO COM A IMAGEM. A IMAGEM DE REPENTE APARECE NA PALAVRA. A FORMA COMO ELA SURGE NO SONHO É ESSA: ELA SIMPLEMENTE SURGE, ELA NÃO É CONSTRUÍDA.

**TR:** Podemos pensar na caligrafia oriental, que é pintura e é escrita, inscrição de ideogramas. O importante aí não é distinguir se se trata de palavra ou de imagem. O que está em jogo ali fundamentalmente, e Mario Pedrosa nota bem isso, é o gesto. É o gesto do pintor, do poeta, do pintor-poeta.

**PERGUNTA:** QUERO FAZER UMA PERGUNTA TALVEZ UM POUCO INGÊNUA, DE QUEM NÃO CONHECE LACAN, A RESPEITO DO ESTÁDIO DO ESPELHO, ESSE MOMENTO DE FORMAÇÃO DE SUJEITO QUE DEPENDE DE UMA EXPERIÊNCIA ESSENCIALMENTE VISUAL, O RECONHECIMENTO DA CRIANÇA DE SUA IMAGEM REFLETIDA NO ESPELHO. QUAL SERIA UMA ALTERNATIVA A ESSE MOMENTO, A ESSA EXPERIÊNCIA, QUANDO SE TRATA DE UMA CRIANÇA CEGA? PARA ELAS ESSA EXPERIÊNCIA NÃO SERIA POSSÍVEL?

**TR:** Essa é uma pergunta muito importante. Já tive outras formas de responder a ela, mas hoje, pelo modo como eu tentei trazer elementos aqui provocada por

esse convite, por nosso diálogo, eu diria que o cego não vê a imagem, mas isso não impede que ele construa a cena. A cena se constrói, para aquele que não vê, um pouco como o *Estudo para espaço*, de Cildo Meireles. A proposição *estudo para área* nos convida a nos colocarmos em um lugar e a constituir o espaço circundante através da percepção dos sons que se ouvem, “dos mais próximos aos mais distantes”. Ouvindo, pode-se constituir uma área, um espaço no qual se ocupa um lugar, uma cena.

**PERGUNTA:** O CEGO NÃO TEM LEMBRANÇA, NÃO TEM VOCABULÁRIO.

**TR:** Mas ele constrói cenas. Isso é impressionante. O deficiente visual constrói cenas de modo diferente dos videntes. Um vidente não consegue nem imaginar esse modo, justamente. Já o cego não vê, mas ele imagina. Estou dizendo “imaginar”, não no sentido de ele imaginar pela semelhança visual com a coisa, como nós fazemos. Ele imagina de um modo que é mais cinestésico, tátil, háptico, auditivo, que não é visual, mas é também uma forma de imaginação.

Aliás, no sonho não temos imagens acústicas, imagens perceptuais? O sonho nem sempre é prioritariamente visual. Muitas vezes, temos sonhos formados de sensações mais vagas, não visuais. A gente tende a tentar traduzi-los, talvez filtrá-los de um modo mais visual do que eles realmente são.

**PERGUNTA:** EU DEI AULA DE CERÂMICA HÁ UM BOM TEMPO PARA CEGOS NO INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT E LÁ HÁ PESSOAS QUE PERDERAM A VISÃO MUITO JOVENS. UMA DELAS PERDEU COM TREZE ANOS, E AOS QUARENTA E POUCOS ANOS FAZIA COISAS MUITO PRÓXIMAS DO REAL. O QUE ELA DEVIA TER DE MEMÓRIA EFETIVA, PORÉM, ERA MUITO POUCO. ELA JÁ ERA GRANDINHA, É VERDADE, MAS HAVIA OUTROS COM HISTÓRIAS DIFERENTES. HAVIA UMA PESSOA QUE JÁ TOCOU UM CACHORRO E FEZ UM CACHORRO QUE NÃO TINHA A FORMA DO ANIMAL, PORQUE QUANDO VOCÊ TOCA, VOCÊ NUNCA TOCA O TODO. A PESSOA DEVE IR CONSTRUINDO, COM AQUELAS PARTES, UMA FORMA ÚNICA EM SUA CABEÇA.

**PERGUNTA:** O CINESTÉSICO E O NÃO VISUAL TALVEZ SEJAM MAIS IMPORTANTES, AGUÇADOS E DESENVOLVIDOS DO QUE A VISÃO, NESSE SENTIDO. PODE-SE CONSTRUIR UMA IMAGEM A PARTIR DA CINESTESIA.

**TR:** Ou seja, pode-se construir *espaço* sem imagem.