

## A IMAGEM E OS PROCESSOS DE CONSTITUIÇÃO DO OLHAR: INTERFACES ENTRE ARTE, FILOSOFIA E PSICANÁLISE

Santos, Daynna <sup>1</sup>

**RESUMO:** Este texto pretende refletir sobre a questão da imagem com o campo da arte, da filosofia e da psicanálise, levando em consideração a realidade pós-moderna. Para tanto, buscou-se, num primeiro momento, agregar elementos teórico-conceituais acerca do conceito de imagem desde o pensamento grego. As reflexões propostas, norteadas pelos pressupostos teóricos de Merleau Ponty e Didi-Huberman, versam sobre a produção de signos, sentidos e significados a respeito dos processos de constituição do olhar e de suas relações. A interlocução com a psicanálise lacaniana é necessária para se pensar o sujeito e o inconsciente engendrados em sua não-representatividade e implicados *na* e *pela* linguagem. Considera-se, pois, que postos para além da ordem, a concepção de inconsciente e suas manifestações adquirem sentido naquilo que escapa e falha ao sujeito.

**Palavras-chave:** imagem, olhar, sujeito, visível, invisível.

### ***THE IMAGE AND THE PROCESSES OF CONSTITUTION OF THE LOOK: INTERFACES BETWEEN ART, PHILOSOPHY AND PSYCHOANALYSIS***

**ABSTRACT:** *This text intends to reflect on the question of the image with the field of art, philosophy and psychoanalysis, taking into account the postmodern reality. In order to do so, it was sought, at first, to add theoretical-conceptual elements about the concept of image from the Greek thought. The proposed reflections, guided by the theoretical presuppositions of Merleau Ponty and Didi-Huberman, deal with the production of signs, meanings and meanings regarding the processes of constitution of the gaze and its relations. Interlocution with Lacanian psychoanalysis is necessary to think of the subject and the unconscious engendered in their non-representativeness and implicated in and by language. It is considered, therefore, that beyond the order, the conception of the unconscious and its manifestations acquire meaning in what escapes and fails the subject.*

**Keywords:** *image, looking, subject, visible, invisible.*

---

<sup>1</sup> UFG- IFG. <http://lattes.cnpq.br/8057675355586482>. [dayannagyn@hotmail.com](mailto:dayannagyn@hotmail.com)

## INTRODUÇÃO

Essa visão devoradora, para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem em sua casa. (MERLEAU-PONTY, 1961/2013, p.24)

Em concordância com os pressupostos teóricos Merleau-Ponty (1961/2013), adota-se para este estudo a compreensão de que o conceito de imagem não se dá num enquadramento normativo inflexível, pois sua significação se revela de forma complexa e instigante, com contornos plurais. Esse entendimento se justifica pelo fato de a imagem se constituir conforme as especificidades e experiências estabelecidas a partir dos contextos vivenciados pelos sujeitos. Em outros termos, a constituição da imagem é cingida pela heterogeneidade social e cultural que perpassa sua trajetória histórica. Ela é dotada de conteúdos e significados mutáveis visíveis e invisíveis.

Sob esse prisma, este texto tem o propósito de pensar a temática “a imagem e o olhar” em interface com a filosofia, com a arte e com a psicanálise. O tema suscita questões instigadoras, entre as quais se destacam as relações que colocam em cena os impasses sobre o uso da imagem e a constituição do olhar. Isso implica pensar os efeitos engendrados por essa relação. Eis o caminho a ser trilhado para que se possa refletir sobre o fato de a imagem e o olhar conceberem uma estrutura subjetiva, não linear que contempla tramas produtoras de diferentes dimensões.

Com tal propósito, a partir dos estudos de Jean Pierre Vernant (2001) é feita uma breve explanação histórica sobre as origens da simbólica figurativa, levando em consideração a problemática da mimesis e o nascimento da imagem. Na sequência, discute-se o pensamento de Merleau-Ponty sobre olhar e suas implicações de sentido visível e invisível, pressupondo que “nossos olhos de carne já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível” (Merleau-Ponty, 1961/2013, p. 19). Posteriormente, a reflexão gira em torno das elaborações de Didi-Huberman (1998) a respeito da imagem. Para esse estudioso “a imagem se torna capaz de nos olhar” (p.105), e de nos direcionar a outras dimensões, outras estratificações, ao encontro de outras imagens.

Seguindo o percurso da imagem, essa investigação procura estabelecer um diálogo com a psicanálise, sobretudo com Freud (1920) e Lacan (1957-1958/1999), para discutir o jogo do *fort-da* (longe-ausente) em interface com a ideia imagem como alegoria, cunhada por Didi-Huberman (1998). Essa interpretação de imagem institui uma posição mediadora entre o objeto real – ausente temporariamente – e a abstração da ordem simbólica – que também faz esvaecer a imagem. O jogo do *fort-da* se constitui nesse processo de abstração e ausência, criando em ritmo próprio, “uma espacialidade originária já dialética” (p.107). Com base no exposto, o tema em estudo mostra-se complexo e não se esgota apenas nessa investigação. Assim, longe de propor verdades ou respostas definitivas a essa “problematização”, pretende-se pensar a imagem e o olhar a partir de suas incongruências.

### **A imagem e os processos de constituição do olhar: interfaces entre arte, filosofia e psicanálise.**

Não há que escolher entre o que vemos [...] e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole [...]a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso

tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha — um momento que não impõe nem o excesso de sentido [...] nem a ausência cínica de sentido [...]. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Diferentes campos teóricos e práticos, como a filosofia, a teoria do conhecimento e a política dedicam-se ao curso da história à reflexão sobre a imagem, a arte e suas respectivas significações. De modo particular, a imagem e a obra de arte assumiram papel relevante no pensamento platônico acerca do homem e da natureza. Platão (428-348 a.C.) discípulo de Sócrates, ponderando a existência de dois mundos, o físico e o ideal (superior), estabelece uma cisão entre a ideia eterna e imutável e entre a "imagem" dessa mesma ideia. Para o filósofo, a imagem se faz como cópia imperfeita das “coisas”, *mimesis*, compreendida numa relação de semelhança (*per similitudinem*).

Nesse sentido, a *mimesis* está subjugada ao mundo sensível como sua cópia, seu simulacro, não constituindo, assim, um conhecimento verdadeiro. Precisamente, na transição dos séculos V e IV a.C.,

a teoria da *mimesis*, da imitação, esboçada por Xenofonte, e elaborada de forma totalmente sistemática por Platão, marca o momento em que, na cultura grega, a versão que leva da presentificação do invisível à imitação da aparência foi realizada. A categoria da representação figurada apresenta-se então claramente em suas características específicas; ao mesmo tempo, encontra-se claramente em suas características específicas; ao mesmo tempo, encontra-se ligada ao grande fato humano da *mimesis* \_da imitação\_ que garante o seu fundamento. O símbolo por meio do qual uma potência do além, ou seja, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada e presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação de especialista que, por seu caráter de técnica elaborada e de procedimento ilusionista penetra doravante na categoria geral do “fictício” \_o que chamamos de arte. A partir de então, a imagem relaciona-se com o ilusionismo figurativa tanto e mais do que se aparenta ao campo das realidades religiosas. (VERNANT, 2001, p.296/297)

Segundo o exposto por Vernant (2001), nesse contexto, a imagem foi apreendida como signo icônico, conservando certa semelhança (similaridade) e imitação (*mimesis*) com seu referente, acepção clássica que reporta à Grécia Clássica. Nessa perspectiva, a noção de imagem define o visível para os gregos e não o contrário, isso pois, a categoria da representação figurada não é inerente ao espírito humano, mas provém de um esquema mental que em sua constituição conjectura as noções de aparência, imitação, simulacro. Dessa forma, para Vernant (2001), Platão compreende a imagem como expressão das múltiplas formas do parecer e, nesse caso, diretamente vinculada ao mundo sensível, com suas instabilidades, relatividades e incongruências.

Discípulo de Platão e também considerado um dos fundadores da filosofia ocidental, Aristóteles, por sua vez, articula o conceito de *mimesis* à imitação das essências do mundo. No pensamento aristotélico, o ato de imitar não estaria sujeito à pura duplicação de uma imagem referente. Para ratificar essa afirmação, o filósofo grego, à luz da teoria do realismo, salienta que a imagem é a representação mental do objeto real, sendo capturada, pois, pela via dos sentidos. Com esse entendimento de imagem, Aristóteles retoma a concepção platônica de *mimesis*, reinterpreta-a, legando à posteridade, sobretudo após o Renascimento, as “influências que todos conhecemos sobre o desenvolvimento e a orientação da arte ocidental” (VERNANT, 2010, p.63). A arte, sob o prisma mimético, tratava das opiniões e das aparências representadoras do mundo dito real. Pensando

assim, a arte se delinearía como espectro da realidade, ou seja, simulacro incapaz de expressar reconhecimento verdadeiro via plano de realidade.

Todavia, Maurice Merleau-Ponty em seu último escrito *O Olho e o espírito* (1961/2013), influenciado pela obra de Edmund Husserl, dedica-se ao questionamento sobre o modo como o corpo humano sente, vê e se comunica com o mundo exterior. A fim de encontrar respostas à inúmeras indagações sobre o significado tradicional de imagem como cópia, decalque, Merleau-Ponty recorre à fenomenologia da percepção. Por essa via de investigação, o estudioso tece uma crítica à ciência moderna e suas agudezas e chega à compreensão de imagem não como simulacro, mas como produto interior do exterior e vice-versa, isto é, como aquilo que a duplicidade do sentir permite ao ser. Para Merleau-Ponty (1961/2013),

a palavra imagem é mal afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 1961/2013, p.22)

A questão da duplicidade do sentir, tendo como base o trabalho do pintor, implica pensar a indissociabilidade da visão e do visível. Trata-se da ideia de que a percepção da imagem se faz a partir da experiência vivida. Isso abre espaço, portanto, para que Merleau-Ponty, em consonância com o significado de imagem, atribuído pelos estoicos<sup>2</sup>, engendre em sua filosofia uma visibilidade cujo desdobramento incide tanto no invisível quanto no incorpóreo, indo além do visível do palpável.

Sob o prisma da fenomenológica, não há a oposição: mente, como instância da razão, *versus* corpo, como pólo irracional do ser e subalterno à mente. Conhecer (*gnose*) tem também a ver com o corpo, a “*praktognosia*” ou o “*cogito* perceptivo”, mencionados por Merleau-Ponty (1961/2013). A verificação do que emerge visível/invisível e figura como fundo procede da imersão do corpo em um “quadro” e de como foi por ele sensibilizado. Implica, pois, uma *anima*, precisamente porque passa a animar os objetos. É o que ocorre, por exemplo, na pintura. Objetiva e concretamente, há um desenho em tela plana. Quem anima este objeto é quem institui relações – espaciais, sentimentais, lógicas, lúdicas - entre os elementos a partir do que a imagem suscita.

Imbuído desse aparato teórico, Merleau-Ponty conjectura que no movimento do olhar, a relação corpo e alma extrapola a dimensão do visível para se encontrar com os símbolos, com o imaginário, com a história e com outros modos de direcionamento da vida e do conhecimento. O pressuposto disso é que o imaginário não pode ser confundido com algum protótipo de substância pensante. Citando Giacometti, o filósofo Merleau-Ponty argumenta que o imaginário opera como um “terceiro olho”, formado pelo diagrama da vida do sujeito no mundo, sendo efeito de suas experiências particulares. Em suas palavras,

---

<sup>2</sup> Importa salientar que o estoicismo constitui-se como uma escola de filosofia helenística estabelecida em Atenas por Zenão de Cítio no início do século III a.C. Na concepção dos estoicos, o conhecimento parte, com efeito, da imagem (*phantasia*) que é a impressão que um objeto real causa na alma. Logo, a alma é aquilo que rege ou, de várias formas utiliza o organismo físico. Trata-se, pois de um elemento que vivifica o corpo, além de ser responsável pela atividade do conhecimento e pela vontade.

[...] há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais [...] a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta a cor que o quadro espera; e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. Não se pode fazer um inventário limitativo do visível como tampouco dos usos possíveis de uma língua ou somente de seu vocabulário e de suas frases. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo[...] (MERLEAU-PONTY, 1961/2013, p.22/23)

Interessado na existência de uma possível articulação entre arte e filosofia, Merleau-Ponty dedica-se ao mundo da pintura, sobretudo, aos trabalhos Paul Cézanne. Para o estudioso, Cézanne legou à arte e ao pensamento moderno uma importante contribuição: a de expressar na tela aquilo que ele ansiava fazer na filosofia, isto é, não produzir totalidades, “verdades inquestionáveis”, mas sim considerar o desenvolvimento contínuo do mundo. Com o objetivo de pintar a natureza em estado de nascimento, em sua “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível” (Merleau-Ponty, p.28), Cézanne realça uma nova maneira de se olhar para o mundo: como algo inacabado, em contínuo processo de desenvolvimento. O trabalho sobre a montanha de Saint Victoire é exemplo dessa proposição. Ela foi representada por Cézanne, várias vezes, por distintos ângulos, entre desenhos e pinturas. A sua última versão é de 1904-1906.



Fig. 01- Monte Saint-Victoire visto de Lauves, 1904-1906  
Fonte: <http://www.casthalia.com.br>

Segundo Merleau-Ponty (1961/2013), a pintura de Cézanne institui um impasse interpretativo expresso. Ela “se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente que na rocha dura acima de Aix” (p.28). Isso possibilita a visão, em sua majestosa expressão, da mesma realidade que se vê no mundo visível. Cabe destacar que Merleau-Ponty, inicialmente, faz uso da arte para ratificar a tese fenomenológica da natureza primordial. Almejando fazer filosofia como quem faz uma obra de arte, o estudioso emprega a metáfora da pintura para pensar e elaborar as questões acerca da complexidade do mundo da vida.

Com tal pretensão, Merleau-Ponty expõe a relação de Descartes com a pintura. Segundo o filósofo, o pensador cartesiano privilegia a gravura por ela se aproximar mais do desenho e por contemplar as linhas que definem o contorno das coisas, isto é, o que determina propriamente a sua existência. O desenho, conforme Descartes, é uma forma por excelência de representação do objeto desenhado. Essa representação verdadeira das coisas limitar-se-ia à forma de sua extensão. Nesse sentido, a pintura não é “uma; é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse

intelectual e pela evidência” (MERLEAU-PONTY, 1961/2013, p.285). Isso faz com que a cor na pintura seja tomada como elemento decorativo.

Diferentemente de Descartes, Merleau-Ponty compreende a pintura como reconfiguração da interrogação filosófica e do habitar das coisas no mundo. Em suas palavras, “figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em si, um certo vazio constituinte” (MERLEAU-PONTY, 1961/ 2013, p.38). Assim entendida, a pintura seria expressão do sentir e não imitação. Nesse caso, é elemento estranho diante das formas canônicas da razão, expressão muda de sentido, operação reflexiva do próprio corpo, comunicação com o mundo pela via do olhar e da sensibilidade. Constitui-se como enigma da expressão do ser no mundo, sem se identificar quem é o vidente e quem é o visível.

Por conseguinte, Merleau-Ponty (1961/2013), ainda em *O olho e o espírito*, expõe que o olhar não para, pois ele visa detectar o nascimento continuado das coisas, portanto, o enigma da visão incide no fato de corpo ser “ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o 'outro lado' do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1961/2013 p.278, grifo do autor). Trata-se de um olhar sem cisão; ele é perceptivo e alerta, não sabe distinguir quem vê e quem é visto. Com efeito, entende-se que a visão “não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao térmico da qual somente me fecho sobre mim”, pois a visão “é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser” (p.52-53). Nesse caso, a visão engloba todos os outros sentidos e se configura como uma percepção do mundo, compreendida para além de sua dimensão biológica, visual.

Didi-Huberman, filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, Paris, em *O que vemos, o que nos olha* (1998, salienta que o olhar ultrapassa a visibilidade. O olhar esta relacionado com quem olha, pois este é quem vai delinear as formas distintas de se ver a mesma imagem. Sob esse prisma, a encarnação na pintura é uma condição à magnitude do corpo que se faz visível por meio da superfície pictórica. Nesse caso, o olhar convoca o sujeito a ir além dos limites do sentido evidente, isso pois, o ato de ver

[...] não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77, grifo do autor).

Na concepção do autor, quando o sujeito contempla uma obra de arte, seu olhar é cindido por um mecanismo de aproximação e afastamento, ou seja, há algo que o olha naquilo que ele vê. Nesse sentido, ao contemplar um objeto artístico, o sujeito o captura com o olhar, mas nesse mesmo ato de visão abre-se uma outra dimensão na qual esse olhar lhe é devolvido e agora é o objeto que o captura. Nesse processo, a imagem também é capaz de olhar o sujeito.

Esse retorno do olhar sobre o olhante é fonte de inquietação, pois deixa emergir um movimento de reconhecimento e estranhamento, de algo que insurge e de algo que se perde. Nesse sentido, o ato de ver implica o jogo de aparecer e desaparecer, no qual “somos vistos pelo que nos olha” (DIDI HUBERMAN, 1998) incitando assim a relação sujeito-objeto à compreensão de que quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, algo resta.

A fim de exemplificar essa formulação, Didi-Huberman recorre à psicanálise, de modo específico à cena descrita por Freud, em *Além do princípio do Prazer* (1920), acerca do jogo do *fort-da*. Esse jogo é resultado da observação de Freud do comportamento de seu neto, uma criança de um ano e meio, que, ao ser deixado pela mãe, por várias horas, fora capaz de substituir o choro por uma brincadeira. Com a ausência da mãe, a criança se distrai brincando de atirar e puxar de volta um carretel de madeira, preso por um fio na borda de seu berço. No jogo de ausência e presença do objeto, a criança emite dois sons distintos: “o-o-o-ó” para o desaparecimento e “da” (ali) no momento em que o objeto se encontrava novamente em seu campo de visão. Esses sons foram identificados por Freud como Fort (o-o-o-o), significando partida, e da (ali), num gesto de interesse e satisfação, pelo retorno do objeto.

Freud interpretou esse jogo em relação à “grande realização cultural” da criança como uma forma de suportar a saída da mãe sem se opor a isso, ou seja, renunciar à satisfação da sua pulsão. Segundo o autor, a repetição constante do movimento do objeto faz a criança encenar ativamente o desaparecimento e o retorno da mãe. A ludicidade torna uma situação passiva em ativa e demonstra também a presença da pulsão no jogo. Partindo dessa observação, Freud indica que a compulsão à repetição, operada nesse caso, estaria submissa a um processo de controle fantasístico da cena desagradável promovida pela saída da mãe, encobertando, assim, a angústia. Segundo Freud

Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto. (...) Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio de prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente. (FREUD, 1920/2006, p.28)

Conforme o pensamento freudiano, o que está em questão no jogo é a possibilidade de brincar repetidamente com a representação para superar a dor do prejuízo que se funda com a ausência da mãe. É a tentativa “de reexperiência de algo idêntico” (FREUD, 1920/2006, p. 46) num jogo de passagem da passividade à atividade como uma fonte de prazer, apesar das experiências desagradáveis.

Na visão de Lacan (1957-1958/1999), o objeto carretel é análogo a figura da mãe, e a brincadeira demonstra que a criança passou da condição passiva, assujeitada, para uma posição imperativa, ativa num processo de substituição significante, o *fort-da*. De acordo com a compreensão lacaniana, o carretel situa-se no plano da linguagem, sendo, portanto, um objeto de função simbólica, transformado em signo. Com o procedimento da substituição, o acesso ao simbólico leva a criança à posição de sujeito, capaz de realizar a conexão entre a representação e o significante. Nota-se que esse jogo caracteriza a entrada da criança na linguagem pela utilização do par de significante *fort-da*: presença–ausência (perda).

Sob esse prisma, Didi-Huberman (1998), reapropriando-se da cena descrita por Freud, enfatiza o quadro geral em que se coloca a questão: “quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta” (p.80). Para o autor, nesse movimento, algo escapa ao sujeito e algo é reconhecido por ele, trata-se de uma ambiência onde perdura uma presença ausente. Isso não é resultado de uma visibilidade manifesta, pois quando o sujeito olha algo, o que o olha de volta é o que está essencialmente articulado as suas experiências e sensações. Pensando sobre a dialética visual do jogo observa-se que

as imagens da arte sabem de certo modo compacificar esse jogo da criança que se mantinha apenas por um fio, e com isso sabem lhe dar um estatuto de monumento, algo que resta, que se transmite, que se compartilha (mesmo no mal entendido). (DIDI-HUBREMAN, 1998, p.97, grifo do autor)

Destarte, no entendimento de Didi-Huberman a imagem estaria submetida ao desaparecimento ou perda do objeto concreto, para surgir além de sua superfície visível como um resto. Todavia, esse resto apenas comparece para evidenciar que aquilo em que ele consiste é efeito de uma perda. Desse modo, o carretel enquanto objeto visível apenas se constitui imagem visual quando pode desaparecer ritmicamente frente ao olhar da criança, num processo de deslocamento do real para o imaginário. Isso permite considerar que

Talvez esteja aí também o que há de mortal na repetição: [...] a criança do carretel olhando seu jogo como se sofre a ausência repetida – e certo ou tarde fixada, inelutável, definitiva-de uma mãe. Quando uma criança brinca de deixar cair os objetos, não estará fazendo a experiência do abandono em que se projetam, não apenas a ausência que ela teme e da qual ela mesma pode simetricamente ser o objeto, “abandonada” pelos que a cercam, mas também e correlativamente, a inércia em que lhe é indicado que todo objeto caído se “torna um resto assassinado”, uma imagem mortífera? É que nos leva ao segundo paradoxo produzido por tal situação: a própria imagem joga, brinca com a imitação: ela só a utiliza para subvertê-la, só a convoca para lançá-la fora de sua visão. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.86, grifo do autor)

Nessa perspectiva, o objeto visual aproxima-se mais de algo que remete àquilo que não se enxerga do que àquilo que se enxerga, isto é, o sujeito não se vê da mesma forma que é visto por outros. Isso significa considerar que o sujeito é constituído psiquicamente por uma exterioridade que o olha, o une e o afeta, relacionalmente pela via do olhar do outro. Com o nascimento, é instaurado a presença objetual do sujeito no mundo, desde sempre ele é olhado por um outro.

Como exemplo disso, Didi-Huberman (1998) destaca uma passagem de *Ulisses*, romance de James Joyce, em que o personagem olha o mar, mas o que o olha de volta são os olhos de sua mãe morta. Em outras palavras, a forma como ele olha as coisas, e a forma como essas coisas comparecem frente a seu olhar implicam um fato pessoal de sua vida, a perda de sua mãe. Para analisar o que se denominou, a partir de James Joyce, a “modalidade inelutável do visível” (p. 29), Didi-Huberman retoma a cena em que Stephen Dedalus, comovido pela morte da mãe, olha o mar. Caracterizado pelo luto, o ato de olhar para o mar não tem a serenidade da contemplação, como não tem o objeto olhado a passividade de apenas se deixar ver. O mar surge aí como signo de uma cisão. Com o movimento de ir e vir, funda um jogo de aparecimento e desaparecimento, um jogo de perda que ecoará sobre o sujeito que o olha realçando o que nele é vazio e tornando presente o que nele é signo de ausência.

A “modalidade inelutável do visível” que aparece nas coisas vistas e no sujeito que as olha os vazios que a elas e a ele constituem deveria ser, na concepção do teórico francês,

[...] o nosso trabalho visual [...] quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do

que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34, grifos do autor)

Nota-se que ver e perder estão entrelaçados, e sentir não se dá ao espectador pela exatidão de uma representação, mas por ressoar sobre aquilo que não pode ser visto. Nesse modo de experiência, a relação espectador e obra não mais se destinam a um gesto de intérprete por parte do sujeito que torna a obra visível, legível. É preciso algo mais, é preciso viver a experiência do olhar e reconhecer.

A esse respeito Lacan (1959-1960/1997), em seu retorno a Freud, a partir do conceito de *das Ding*, nomeia o objeto *a*, que se constitui como vazio e encarna o lugar de resto e função de causa de desejo. Para o psicanalista, o objeto *a* remete à falta, não sendo especular, nem perceptível na imagem. A falta, segundo Lacan, não existe no real e só seria apreensível através do simbólico. Nessa operação, algo do objeto é cedido e se faz como um modo de perda de gozo, resultando no processo denominado por Lacan de separação, necessária para que o sujeito descubra um espaço entre os significantes, instituindo nesse intervalo o seu desejo.

Na concepção lacaniana, o olhar pode conter em si mesmo o objeto *a*, isso no nível da falta, e pode funcionar assim porque o sujeito se apresenta como o que ele não é, e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. Em suas palavras

[...] esse olho é apenas a metáfora de algo que melhor chamarei o empuxo daquele que vê – algo de anterior ao seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência do olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte (LACAN, 1964/1998, p.75-76).

Nesse sentido, ao refletir sobre a relação do eu com a imagem produzida e percebida e sobre a dimensão do imaginário, Lacan diz

O olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o (LACAN, 1964/ 2008, p.107).

É possível aferir, pois, que para Lacan o olhar escapole em sua relação com o objeto observado. Apesar do esforço empreendido para se capturar a imagem real, ela escapa. O olhar escapa do controle e congrega os elementos perceptivos, mas não necessariamente o expressa racionalmente, ou seja, aquilo que vê não se atém ao que comparece no campo visual. No registro o que se identifica além das aparências engendra-se no campo da imaginação, este elemento não é um atributo contido no próprio registro, ele está sujeito à subjetividade do espectador. Por isso, os objetos podem se constituir de maneiras tão distintas a cada olhar, para cada sujeito. Isso significa

que não basta olhar para ver, não se trata de um movimento privilegiado da visão. Trata-se de compreender que a visualidade revela um campo fundado na perda, pois a visão está sempre perturbada pela imagem. O ato de ver abre um espaçamento tramado por distâncias contraditórias que se experimentam dialeticamente. Assim,

olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante – dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é à distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.243)

Isso implica considerar que tratar a imagem apenas como aparência é subjugá-la ao elemento representado, é desconhecer sua relação com quem a olha. A imagem vai além seu conteúdo visível, ela incide naquilo que os sujeitos veem ao estabelecer relação com elas. Não se trata de buscar a verdade absoluta em torno do que é uma imagem, mas de refletir sobre como elas se articulam, quais efeitos produzem, de que modo bordeiam a falta, e como mantêm relação com seu olhante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Didi-Huberman,

o ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (1998, p.77, grifo do autor)

Com base nesse fragmento, é possível aferir que o ato de ver, isto é, o olhar perpassa a necessidade de o sujeito dialetizar sua postura diante da imagem. Cabe inquietar-se diante dela. O olhar é tomado como instância estruturante do ser, produtor de subjetividades, submetido e constituído por condições reais, imaginárias e simbólicas de vida. Segundo Lacan (1964/2008), o ato de ver afeta a referência de imagem do sujeito, uma vez que o núcleo do Eu é o Outro, pois, é por meio deste que incide a constante atualização da imagem que o sujeito tem sobre si. É nessa relação especular que o sujeito pode, até mesmo, reconhecer-se. Há, pois, uma relação não linear entre o olhante e o olhado, entremeada por diferentes historicidades. Essa relação traz em si uma significativa carga de tensão e contradição, delineada por uma íntima inter-relação e, ao mesmo tempo, por um espaço de embate entre a subjetividade e a objetividade; entre a dimensão individual e a coletiva do sujeito.

Na concepção de Didi-Huberman (1998), considerando a relação entre aquele que olha e o que se vê, ao apreciar uma obra de arte, o olhar do sujeito é cindido por uma estrutura de aproximação e afastamento, uma vez que há algo que o olha naquilo que o vê. Portanto, ao olhar um objeto artístico, o sujeito pode capturá-lo com o olhar, de modo que nesse mesmo ato de visão abre-se outra configuração na qual o olhar é devolvido ao sujeito e com isso é o objeto que o captura. Esse retorno do olhar sobre o olhante é elemento de inquietação, pois com ele surge o reconhecimento e estranhamento, de algo que aparece e algo que se perde. Ao ver, algo escapa, a visualidade baliza um campo constituído na perda, pois a visão é afetada pela imagem.

Nesse sentido, o olhar mobiliza elementos discretos passíveis de oposição. O olhar pode instituir uma atribuição subjetiva a partir do distanciamento do objeto olhado. Ele comparece como sistema articulado que instaura sujeitos, formas de vida, e por isso é de certo modo morada do ser. Esse movimento exige pensar a imagem, sua recepção e produção como um campo de tensões dialéticas. Campo aberto, dinâmico, dialético, oscilante, capaz de inquietar o ver, de permitir reconhecê-lo, ao tornar reflexo de si mesmo na relação com a obra. Entende-se, assim, que não se trata de um ordenamento perceptivo como proposto pelo racionalismo, mas sim da contínua descoberta do próprio ato de ver, olhar e ser olhado. Tal descoberta abarca o corpo, perpassando diferentes estímulos em relação às coisas e ao mundo. Algo incita, indica, bordeia, incide no que significa, no que se produz como sentido no intervalo causado entre o olhante e o olhado. Isso constitui a vitalidade do gesto.

Isso autentica a afirmativa de Merleau-Ponty (1945/2011) em relação aos processos perceptivos, que eles não se explicam unilateralmente pela fisiologia ou pela psicologia, nem pelo somatório de ambos, e sim por seu entrelaçamento que se exprime no sentir, de modo que alguns sujeitos, como cita, podem se comportar como cegos, mesmo sem terem perdido por completo a visão. Ora, “enquanto habito um ‘mundo físico’ [...] minha vida comporta certos ritmos que não têm sua razão de ser naquilo que escolhi ser, mas sua condição no meio banal que me circunda” (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 124). Nesse sentido, o olhar não é um atributo do sujeito, mas também não é um predicado das coisas, um traço do visível em si mesmo. Ele é antes algo não visível, algo que não pode ser enxergado, mas que, entretanto vem do *mundo* das coisas e pode tornar presente o ausente. No discurso de Lacan, é algo *advém do Outro*, tesouro de significantes.

Destarte, as elaborações de Merleau-Ponty sobre a clivagem entre o olhar e a percepção, indicam para Lacan que o olhar não é uma questão de pura percepção, nem mesmo uma questão do campo invisível de visibilidade, mas que, para além, ele deve ser tomado como um *objeto* e mais especificamente como um objeto da pulsão. Isso faz do olhar uma elaboração psíquica particular, orientada por princípios próprios em uma relação de dependência com a linguagem. Reconhecer tal premissa implica considerar que o olhar para Lacan pode conter em si o objeto *a*, aquele localiza uma falta, e atua como causa de desejo.

## REFERÊNCIAS

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*, 1920. In: \_\_\_\_\_. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

VERNANT, J.P. *Entre Mito e Política*, trad. Cristina Murachco, São Paulo: Edusp, 2001.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 1964 / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução M. D. Magno. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_, (1957-1958). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Trad. Vera

Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_, (1959-1960). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.