

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

**A CRIAÇÃO DE LIMIARES PARA O DESPERTAR DA
ALIENAÇÃO SOCIAL/SUBJETIVA:
A IMAGEM E A LINGUAGEM NA PRODUÇÃO DE NOVOS
SENTIDOS**

DANIELA FRANTZ

Porto Alegre, março de 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

**A CRIAÇÃO DE LIMIARES PARA O DESPERTAR DA
ALIENAÇÃO SOCIAL/SUBJETIVA:
A IMAGEM E A LINGUAGEM NA PRODUÇÃO DE NOVOS
SENTIDOS**

DANIELA FRANTZ

Dissertação submetida como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e
Institucional

Orientador: Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre, março de 2003

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Edson, meu orientador, a experiência de percorrer o caminho apaixonante da interlocução entre psicanálise e arte. Caminho que possibilitou, no processo de reflexão e escrita desta dissertação, momentos agradáveis em meio à angústia usual.

Agradeço à minha família pelo apoio e confiança, em especial ao meu pai, que me conduziu nos momentos difíceis com seus preciosos conselhos.

Agradeço aos meus amigos a amizade. Na troca solidária dos percalços e vitórias, tornaram a escrita menos solitária.

*Mas como podemos esperar salvar-nos
naquilo que há de mais frágil?*
(Italo Calvino)

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
INTRODUÇÃO.....	08
1. A ALIENAÇÃO SUBJETIVA E OS DISPOSITIVOS PARA DESPERTAR.....	14
1.1 A alienação do sujeito na dialética do desejo.....	16
1.2 A montagem analítica e a teoria da exposição em Walter Benjamin como dispositivos para o despertar da alienação e para a formação de novos sentidos.....	30
2. A CONFIGURAÇÃO DO DESPERTAR.....	52
2.1. Evidência e enigma na tensão temporal da imagem.....	55
2.2. O despertar entre o sonho e a vigília: sua função política.....	65
2.3. A experiência e o despertar da singularidade.....	73
3. O DESPERTAR DO OLHAR NA IMAGEM DIALÉTICA.....	83
3.1. A dialética do olhar.....	84
3.2. Quando resistimos ao despertar.....	100
3.3. As imagens dialéticas de Evgen Bavcar.....	115

CONCLUSÃO.....	133
OBRAS CONSULTADAS.....	141
ANEXOS.....	146

RESUMO

A linguagem e a imagem, dependendo da forma como são compreendidas e trabalhadas, podem permitir a criação de novos sentidos sobre elas mesmas, sobre o sujeito, sobre a cultura. Nesta dissertação propomos que a linguagem e a imagem se associam às tensões temporais e culturais formando imagens dialéticas e imagens alegóricas que possibilitam ao sujeito despertar de sua condição narcísica e alienada. As imagens dialéticas e alegóricas são constituídas privilegiadamente através da exposição da história, proposta por Walter Benjamin, pelo dispositivo psicanalítico e pela produção artística, que neste trabalho, percebemos a partir das fotografias de Evgen Bavcar.

O despertar produzido por essas imagens constitui-se em uma experiência em que irrompe o sujeito do desejo, inconsciente, fazendo com que o sujeito tenha que dar conta desse lugar desejante. Portanto, apresenta-se sob a forma de um choque que desequilibra sua construção identitária, mas que justamente em função disso, abre a possibilidade para novos sentidos identificatórios. Trata-se de uma experiência que compreende em si mesma os paradoxos do pensamento, as contradições do homem e as cisões que o constituem.

INTRODUÇÃO

Poder olhar o mundo de outra forma, com outros olhos, para construí-lo de maneira diferente. Talvez este desejo tenha sido o grande mote para a produção intelectual de Walter Benjamin. Ao menos foi esta a transmissão que receptamos através de nossos canais miméticos. Se, porventura, estivermos enganados, ainda temos a dizer que tem sido a partir deste desejo que nos apropriamos de alguns traços das formulações benjaminianas para dialogar com a psicanálise. Querendo despertar um outro olhar, buscamos incorporá-las em nossas divagações.

Sendo assim, nesta dissertação propomos um diálogo entre a psicanálise – embasada em Sigmund Freud e Jacques Lacan – e a filosofia de Walter Benjamin, a partir do trabalho de perscruta (e escuta) da história do sujeito, seja ela ficcional, real, coletiva ou singular, ao qual os dois se dedicam. Os métodos de abordagem das duas disciplinas são diferentes, no entanto, consideramos que o “objeto” abordado é o mesmo, uma vez que a história de um homem apresenta, em menor escala, a história dos homens (ao menos a que lhe é contemporânea). Apesar de a noção de sujeito, para a psicanálise, estar referida ao inconsciente, esse sujeito só é produzido dentro do discurso social em que o indivíduo está inserido. Portanto, o sujeito do inconsciente é construído nos e a partir dos laços sociais/históricos

estabelecidos, de forma que se torna impossível separar o indivíduo da sociedade ou propor que a singularidade se revele fora do âmbito social, se ela mesma constitui-se sob os auspícios da linguagem – característica fundamental do laço social.

Os métodos de abordagem são diferentes, porém, convergem em vários aspectos, como veremos no primeiro capítulo “A alienação subjetiva e os dispositivos para despertar”. Para Benjamin, por exemplo, a história é marcada por rupturas, descontinuidades, por perdas inelutáveis, pelos fatos que aconteceram e pelos que não chegaram a se concretizar, a não ser enquanto sonho coletivo. Por isso, um de seus objetivos é romper a linearidade do pensamento que se dedica à relatar a história sob um ponto de vista hegemônico e evolucionista. Se a história traz consigo as marcas das rupturas e das perdas é preciso dar visibilidade a elas. Por sua vez, é preciso produzir rupturas no discurso linear e hegemônico. Desse modo, o primeiro paralelo que fazemos com a psicanálise refere-se ao fato de o psicanalista – que, acreditamos, concorda com a concepção de Benjamin sobre a história -, no trabalho interpretativo, provoca rupturas no discurso narcísico do analisando.

O discurso linear, hegemônico e narcísico configura-se extremamente alienado na medida em que se afirma a partir de uma imagem idealizada da sociedade, onde, em última instância, os indivíduos evoluiriam até uma felicidade completa. Contra essa alienação o trabalho do psicanalista e do historiador atuam. Dela precisamos despertar. Neste sentido, no primeiro capítulo, desenvolvemos o conceito de alienação a partir da psicanálise, para em seguida, associar os dispositivos psicanalíticos e historiográficos, uma vez que seus métodos de intervenção social propiciam momentos fugazes que possibilitam o despertar da alienação.

O que chamamos de método refere-se à proposta de Benjamin em sua teoria da exposição historiográfica. A partir dela, caracterizamos o dispositivo psicanalítico como uma montagem analítica. O método de montagem leva em consideração os desvios do discurso, as falhas, as descontinuidades, como recém vimos em relação à história. Em função disso, não podemos constituir uma verdade

histórica a não ser a partir dos fragmentos que a constituem. Esses fragmentos são como cacos de um vaso quebrado. É preciso colá-los, como num mosaico, para perceber sua figura. No entanto, não devemos esconder as rachaduras. São justamente elas que mostram as marcas da passagem do tempo e que, numa análise, permitem ao sujeito compor novos sentidos à sua ficção.

Os momentos fugazes que possibilitam o despertar apresentam-se ao sujeito proporcionalmente aos efeitos das rupturas no discurso alienante. Se a psicanálise propõe a intervenção no discurso através do silêncio, da pontuação, da escansão e da interpretação, com Benjamin podemos compreendê-la a partir da construção de imagens alegóricas e imagens dialéticas, componentes da forma de reflexão proposta a partir do método de montagem. Alegoria significa etimologicamente “outro dizer”. Uma imagem alegórica, neste sentido, proporciona que outro discurso seja enunciado, seja porque ela mostra a distância entre o significante e o significado, a arbitrariedade dos sentidos convencionados, seja porque mostra o objeto ou o pensamento em ruína ao apresentá-los desinvestidos de seu valor imaginário, narcísica e alienadamente construídos. Já uma imagem dialética pode ser produzida por imagens alegóricas e pode, pelo seu efeito, produzir imagens alegóricas. Essa “dialética” não busca chegar a uma síntese, ao contrário, tensiona a tese e a antítese suspendendo a distância convencional entre elas. Dessa forma, a tensão apresenta numa imagem paralisada o passado e o presente, o sujeito e o Outro, desfazendo, por instantes, suas fronteiras. Assim, entendemos que um significante pode ser caracterizado como imagem dialética quando, por exemplo, apresenta em si próprio aquilo que o sujeito deseja e teme.

A imagem fulgurante que produz o despertar está carregada de uma força desestabilizadora que destitui a imagem idealizada e descentra o eu pela emergência do saber inconsciente, através do confronto com o enigma do desejo, da irrupção da memória involuntária e do despertar do olhar, como veremos ao longo do desenvolvimento do texto. Ao descentrar o eu, revela uma outra verdade ao sujeito, como por exemplo, de que ele diz mais do que prevê, consequência do fato de que não controla tudo o que lhe diz respeito e, da mesma forma, que o seu olhar não se restringe ao que os olhos podem ver, ou, que o sujeito pode olhar mais do que supõe ver.

Uma imagem dessa forma compreendida critica as convenções em que nos alienamos. Por isso, as imagens dialéticas e alegóricas têm a função de desmitificar nossas formas de viver, como veremos no segundo capítulo “A configuração do despertar”. Desmobilizar os mitos e as idealizações compreende o trabalho da psicanálise. Ao possibilitar ao sujeito um outro dizer e a construção de novos sentidos, permite um reposicionamento discursivo com efeitos subjetivos que redimensionam a forma como esse sujeito irá incluir-se na sociedade. Se o despertar configura-se uma experiência, como veremos nesse mesmo capítulo, esperamos que o sujeito possa, a partir dessa experiência, não apenas ressituar sua posição discursiva, como responsabilizar-se pelo seu lugar enquanto produtor da história. Neste sentido, consideramos que o despertar pode também levar o sujeito à engajar-se na sociedade de uma forma mais ética consigo mesmo e, conseqüentemente, com seus semelhantes.

No entanto, o despertar não é uma experiência tranqüila. Como vimos, desestabiliza nossas certezas narcísicas. Significa ir ao encontro do enigma do desejo e confrontar-se com o real da castração. Em função disso, produz muita resistência, como teremos a oportunidade de conferir através do exemplo da arte minimalista, no terceiro capítulo, “O despertar do olhar na imagem dialética”. Além disso, despertar da alienação produz resistências ao nos mobilizar a acordar, mesmo que apenas por alguns instantes, do sonho coletivo que vivenciamos em nossa sociedade capitalista e individualista. Dessa forma, o despertar se apresenta ao sujeito sob a forma de um choque que o captura a partir do corpo, através dos objetos pulsionais.

O olhar, entendido como objeto pulsional, se presta muito bem para entendermos a ambigüidade da experiência do despertar. Junto à isso, entendemos que o olhar está sempre referido a uma imagem, seja do pensamento, seja de uma obra de arte. Em função disso, no terceiro capítulo, trazemos o trabalho de Evgen Bavcar. Acreditamos que a sua produção artística dá visibilidade ao que propomos. Podemos talvez dizer que Bavcar faz parte de nossa “pesquisa de campo”. Consideramos que suas fotografias podem revelar-se imagens dialéticas e auráticas, na medida em que pressupõem, por um lado, a

existência de um enigma e, por outro, o tempo da contemplação – forma de reflexão proposta por Benjamin. Além disso, muitas fotografias de Bavcar são sobreposições de imagens, produzindo um efeito visual que, no nosso entender, expõem a noção de montagem. Em imagens fotográficas, Bavcar expõe a montagem das imagens do pensamento descontínuo, embaralhado e estranho ao sujeito que, no entanto, o convoca intensamente podendo configurar-se em uma experiência de despertar.

1. A ALIENAÇÃO SUBJETIVA E OS DISPOSITIVOS PARA DESPERTAR

Um dos efeitos esperados numa análise é o de que o sujeito possa reposicionar-se em relação à sua própria alienação a partir do reconhecimento do enigma do desejo no enfrentamento da castração. Usando a linguagem benjaminiana, diríamos que, no processo de análise, o sujeito pode, em alguns momentos, despertar do sono embalado pelo *continuum* histórico. Karl Marx acreditava que, em se mudando as relações sociais e de produção, o homem poderia deixar de ser alienado em relação ao trabalho, àquilo que produz, a si mesmo e aos outros. Walter Benjamin considerava esta possibilidade. Nesse sentido, o despertar deveria desembocar em uma revolução social. No entendimento da psicanálise, no entanto, o sujeito é alienado a si mesmo em tamanha radicalidade que ele não se constitui enquanto tal senão numa posição de estranhamento em relação ao que reconhece como a própria identidade. Esta condição alienada do sujeito não se desfaz mudando as relações sociais e de produção. Entretanto, ela pode mudar, porque o sujeito é social.

A partir disso, entendemos que a alienação opera-se em via dupla. Refere-se tanto a uma *posição* subjetiva (faz parte da constituição do sujeito, de acordo com o pensamento psicanalítico) quanto social (dada pelo lugar que o sujeito ocupa em relação ao poder coercitivo e disciplinador que embasa as relações humanas e pela forma como estão estabelecidas as relações econômicas entre os

homens) que pode nos manter “presos” a ideais sociais perversos e individualistas. Desta forma, o despertar que o processo analítico pode provocar refere-se à possibilidade de o sujeito reposicionar-se subjetivamente e frente ao modo como se insere socialmente. Então, o próprio movimento de despertar, talvez, já se configure numa revolução.

No presente capítulo procuraremos mostrar, no item “A alienação do sujeito na dialética do desejo”, os traços subjetivos que compõem a alienação subjetiva, a partir da teorização psicanalítica. Partir deste viés nos parece pertinente para compreendermos as implicações que um despertar possui, do ponto de vista da psicanálise. No item “A montagem analítica e a teoria da exposição em Walter Benjamin como dispositivos para o despertar da alienação e para a formação de novos sentidos”, pretendemos associar o método de exposição da história, proposto por Walter Benjamin, ao dispositivo psicanalítico tendo como objetivo mostrar que tanto um quanto outro, através do trabalho de exposição e de escuta, procuram nos convocar a um outro olhar sobre nós mesmos, as histórias que contamos ou escutamos, os objetos que nos rodeiam, em suma, um outro olhar sobre a sociedade em que vivemos, na medida em que podemos nos posicionar singularmente nela. Esse outro olhar seria fruto do(s) despertar(es).

A teoria da exposição de Walter Benjamin pretende desconstruir a alienação do pensamento linear frente ao processo histórico. Sendo assim, entendemos que a exposição pode constituir-se em um instrumento auxiliar na compreensão dos efeitos da análise no trabalho de deslocamento do sujeito em relação à sua alienação frente ao desejo do Outro.

1.1 A alienação do sujeito na dialética do desejo

O sujeito, como o entendemos desde Sigmund Freud, dividido entre um eu que responde pela consciência e um sujeito do inconsciente que responde ao que escapa ao racional, mas que o interpela constantemente, é efeito do processo de civilização da humanidade. A civilidade, como sabemos, requer a atribuição de códigos morais e regras para o bem-estar que possibilitem a convivência dos homens em sociedade. Essas regras de convivência foram, gradativamente, impondo o controle dos impulsos, das sensibilidades, dos corpos, das vontades, reprimindo-os. Em nome do bem comum, muitas vezes, cedemos aquilo que nos é singular, respondendo às demandas culturalmente produzidas. No processo histórico que construímos, já não diferenciamos mais o que, de fato, nos diz respeito em nossa singularidade e o que é produto das coerções sociais discursivas. Porém, sabemos que o que diz respeito ao singular são, exatamente, as construções sociais e culturais. O problema se apresenta quando o sujeito, ao ceder de seu lugar de desejo, sua singularidade, abre mão de seu lugar de enunciação e se orienta apenas a partir dos ditames impostos pelas coerções sociais. Ao não reconhecer a sobredeterminação inconsciente sobre os atos, pelo longo processo de repressões e recalques, o homem foi alienando-se de si mesmo.

A experiência psicanalítica mostrou o ponto crucial da alienação subjetiva referindo-a ao desejo do sujeito. Na psicanálise entendemos que a alienação é fundamental na constituição subjetiva, pois ela caracteriza a relação do sujeito com o Outro¹, isto é, a relação do sujeito com tudo o que lhe diz respeito, com tudo o que o rodeia, ainda que ignore. A alienação é fundamental, mesmo que a condição de alienado implique uma certa pregnância imaginária narcísica ao sujeito. Inicia muito antes de um bebê nascer, naquilo que os pais ou os ideais culturais elaboram sobre crianças. O processo de alienação é intrínseco ao das sucessivas identificações da criança com o Outro. Pensemos no bebê: é a partir da relação com o semelhante, por exemplo, a mãe, que as primeiras identificações são estabelecidas. A

¹ O Outro é o lugar dos significantes, aos quais o sujeito está submetido em sua condição de ser falante. O Outro é a instância que devolve ao sujeito a mensagem que ele mesmo emitiu. É um Outro de si mesmo, no entanto, se confunde com os semelhantes e, mesmo, com os códigos sociais. Mas, diferentemente do código, em se tratando de significante, não corresponde um signo ao seu significado, isto é, se o Outro é o lugar dos significantes é também o lugar da fala inconsciente, em que uma palavra (significante) não condiz necessariamente com seu significado usual.

mãe ou quem faz sua função é o “primeiro” Outro da criança. A construção imaginária do eu (da identidade de cada um, por assim dizer) e, portanto, da sua imagem corporal, caracteriza-se, primeiramente, pelo fato de a criança perceber seu eu ligado a uma imagem idealizada que funde a imagem de si à imagem corporal materna, uma vez que a criança ainda não tem noção dos seus limites corporais. Esse corpo é uma idealização, em que os corpos da mãe e da criança formam uma única imagem, numa construção especular. Esta imagem é “sentida” como uma totalidade, em que a criança está colocada na posição de ser o objeto fálico² (aquilo que faltaria à mãe para que esta se sentisse completa) da demanda materna. Essa relação pressupõe que a mãe invista libidinalmente seu filho, que ela o coloque no lugar de objeto de desejo. Sendo assim, a criança se reconhecendo na imagem do Outro, constrói o seu desejo a partir do desejo desse Outro materno, instaurando aí a relação alienada do sujeito em relação ao seu desejo, isto é, ela *deseja como Outro*. Se o desejo da mãe é de que a criança seja seu falo, a criança responderá a esta demanda; é a condição de sua sobrevivência. Ela é aquilo que a mãe deseja e, portanto, para ser, deseja o desejo materno. A identificação imaginária compõe a primeira forma de narcisismo (a imagem de um eu ideal): dual e alienada, em que nos colocamos no lugar de objeto que responderia ao desejo do Outro; lugar em que estamos completamente subjugados ao Outro enquanto imagem corporal.

Por um lado, colocar o bebê como equivalente fálico propicia a realização fantasmática materna. De outro lado, propicia que o bebê seja introduzido na rede simbólica a partir da própria falência do falo. A construção identificatória simbólica inicia-se na relação dual (de suposta completude) a partir de sua própria condição de falibilidade (isto é, a imagem corporal idealizada já não se sustenta) quando, por exemplo, a mãe não decifra o motivo do choro da criança. Revela-se também pelo fato de que o desejo da mãe está referido ao pai, ao trabalho, etc, e não apenas ao bebê. Lembremos que se a mãe faz as vezes de Outro, ela, por sua vez, também

² Partimos da idéia de que todas as pessoas alucinaram, na primeira infância, serem completas na medida em que um objeto fálico as completava. No entanto, isto nunca se deu, a incompletude é a marca do humano e, portanto, o objeto está desde sempre perdido. Sendo assim, o falo representa a completude,

tem seu desejo referido ao Outro dela mesma. A partir do momento em que a identificação imaginária não se sustenta sozinha, a fala, a introdução de significantes, se torna imprescindível. Trata-se da entrada de um terceiro elemento na relação dual, referido à lei paterna que obriga a criança (e a mãe) à renúncia tanto a ser quanto a ter o falo, instaurando assim, a castração simbólica, em outros termos, instaurando uma falta ao ser. Falta necessária para que o desejo se instale. A falta refere-se tanto ao vazio inerente ao discurso que compõe a imagem identificatória quanto à imagem comportada pelo que não se especulariza na relação especular entre um e outro, ou seja, a hiância entre a imagem do eu e a do eu idealizado. Ela modifica a percepção do sujeito em relação a sua imagem corporal e à imagem corporal do semelhante, e mesmo dos objetos em geral, instaurando aí uma diferenciação entre o eu e o Outro que condiciona a relação alienada do sujeito em relação ao seu desejo.

A partir da perda do lugar fálico o sujeito poderá identificar-se com outras imagens, com outros ideais, pelo resto de sua vida, pois a identificação (imaginária e simbólica) do sujeito estará referida, a partir de agora, a um significante. A identificação ao significante, a partir da Lei do Nome-do-Pai³, instaura o corte radical entre o eu e o sujeito do inconsciente em função da proibição da relação dual e incestuosa; é o primeiro recalque, ou seja, a fundação do inconsciente. Será através da articulação do significante que o desejo se inscreverá na linguagem: o desejo instaurado como falta. O recalque primário é o que rompe a submissão absoluta do sujeito ao Outro, no entanto, coloca-o na posição de assujeitamento ao desejo do Outro. Mas este já não é mais absoluto, pois também está barrado ao gozo pela interdição paterna. Sendo assim, um sujeito não é causa de si, ele precisa que um “Outro seja para o sujeito o lugar de sua causa significante” (Lacan, 1998, p.855). E, ao mesmo tempo, precisa perceber que este Outro também não está preenchido em sua falta. Portanto, a criança continua subjugada ao Outro, no entanto, a partir de agora este Outro não se reduz à

mas ao mesmo tempo, aponta que se trata de uma ilusão, isto é, ele aparece como falta. O falo é aquilo que não é especularizável. Trata-se sempre de um vazio na imagem.

³ O Nome-do-Pai é uma função que tem efeito simbólico e inscreve o desejo no registro da dívida simbólica, uma vez que regula a relação do sujeito com o desejo frente aos significantes que constituem a lei. Assim o sujeito assume seu desejo de acordo com a lei paterna (que proíbe o incesto através da castração simbólica) e as leis da linguagem. (Chemama, 1995)

mãe – suporte do falo imaginário –, mas comporta o lugar dos significantes. Isto é, o sujeito desejan- te está alienado na e pela linguagem.

A alienação ao significante é relativa à identificação do sujeito ao traço unário, significante de uma ausência que precede a instalação da cadeia discursiva. Qualquer enunciação do sujeito implica uma inscrição mínima num traço. Esse traço é a base para a inserção do sujeito na linguagem e a invenção dos significantes. O *einzigster Zug* constitui a mínima relação entre o eu e seu objeto, um processo irreversível em que o sujeito está subjugado ao Outro no processo de singularização. Relação de identificação que se dá num só-depois, atualizando a perda de um objeto amado (por exemplo, o seio materno) pela conservação de um resto deste objeto com o qual acaba por se identificar: o traço unário do Outro. Este traço unário é o significante de uma ausência apagada. “Trata-se portanto de uma marca, que passando obrigatoriamente por esse ponto de apagamento, sublinha a diferença a cada reiteração” (Kaufmann, 1996, p. 561). Sendo um traço que representa uma ausência, o significante, ao nomear algo, traz consigo a dimensão da ausência e da presença em si próprio e ao mesmo tempo.

Disto temos que em relação à alienação há sempre uma *perda*, seja do objeto amado, seja de sua imagem narcísica, seja o próprio sujeito. Isto acontece porque na operação do significante – de representar um sujeito para outro significante – o sujeito se produz como efeito discursivo que atualiza/opera, na repetição do traço, a perda do objeto amado. Assim, o sujeito aparece como resto, como a própria perda. Em outras palavras, a identificação do sujeito com o traço unário, pretende preencher o vazio deixado pela falta de um significante original. É um processo metafórico que organiza retroativamente a frustração do sujeito por uma perda até aí irreconhecida (a do lugar de objeto de gozo ao Outro) permitindo fazer *ex-sistir* o sujeito enquanto sujeito do significante ou sujeito do inconsciente.

O significante que aponta a relação do sujeito com o desejo, no movimento de alienação e separação ao desejo do Outro, como veremos a seguir, é um pensamento que *ex-siste* ao sujeito. Isto é,

trata-se de um pensamento que *ex-siste* ao sujeito na medida em que mostra a tensão entre o eu e o sujeito do inconsciente no processo de enunciação discursiva. “Não se trata de saber se falo de mim de conformidade com aquilo que sou, mas se, quando falo de mim, sou idêntico àquele de quem falo” (Lacan, 1998, p.520). De acordo com Jacques Lacan, é preciso acreditar de que exatamente no ponto em que o sujeito se perde enquanto sentido, é ali mesmo que ele se encontra. “Penso onde sou, logo sou onde não penso. [...]. O que cumpre dizer é: eu não sou lá onde sou juguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar” (p.521).

Em relação ao desejo existir na linguagem Contardo Calligaris (1986) escreve: “se na linguagem encontramos desejo, não é unicamente porque todo enunciado (e, portanto, todo o querer) está separado de sua significação, mas, de forma mais radical, porque um enunciado só é *um* materialmente com sua separação da cadeia indefinida que o faz existir” (p. 23). Ou seja, se um enunciado pode produzir desejo é porque ele contém uma divisão em si mesmo, entre o enunciado e sua significação, divisão esta que implica o fato de que “lá onde isso fala, isso não sabe o que diz. E um silogismo poderá ser feito: ora, se isso fala, isso quer; logo: lá onde isso quer, isso não sabe o que isso quer” (p. 22). Sendo assim, temos que o sujeito é efeito e não causa do enunciado do seu desejo, porque aí está alienado. A constante repetição da relação alienação-separação do sujeito ao Outro, ao impedir a cristalização imediata da significação, mantém, dialeticamente, a dimensão de irreconhecibilidade do significante e o seu (re)conhecimento.

Será nessa articulação ao significante que o desejo se inscreverá na linguagem, instaurado a partir de uma falta relativa ao sujeito e ao Outro que desembocam na dialética da alienação-separação na relação do sujeito com o desejo do Outro; essa dialética estabelece o nó entre o reconhecimento do desejo e o desejo de ser reconhecido. A divisão do sujeito (*Spaltung*) convoca um segundo momento ao da *alienação* ao significante, o da *separação*, em que o sujeito descobre nos intervalos da cadeia significante – ocupado pela metonímia – isto que o surpreende: o encontro com o desejo do Outro. De acordo com Lacan (1998), “é sob a incidência em que o sujeito experimenta, nesse intervalo [entre um

significante e outro significante, lugar da metonímia] uma Outra coisa a motivá-lo que não os efeitos de sentido com que um discurso o solicita, que ele depara efetivamente com o desejo do Outro, antes mesmo que possa sequer chamá-lo de desejo, e muito menos imaginar seu objeto” (p. 858). A separação, dessa forma, não é um momento em que o sujeito percebe o seu desejo e o desejo do Outro; o que ele percebe é justamente que o seu desejo é o do Outro.

A alienação envolve o *saber* do Outro sobre o desejo. É o que vemos quando a mãe em relação ao seu filho responde na posição de “eu sei o que você quer – sou eu ou eu tenho” e nesta posição também lhe antecipa um futuro (“eu sei o que é melhor para você”), construindo também, portanto, a posição de que “há alguém que sabe sobre mim”. Podemos observar esta posição em vários momentos da vida de uma criança, como por exemplo, na seguinte mensagem de um ano de aniversário. Ao lado da foto do bebê Luiz Augusto, que está segurando uma bolinha de futebol, lemos: “Um aninho estou fazendo. Fraldinhas estou deixando. Menininhas que se cuidem. Homenzinho estou ficando. Assinado: Luiz Augusto”. Fica evidente, neste escrito, a construção da alienação ao desejo do Outro – este Outro referido aos pais e, ao mesmo tempo, à condição alienada destes em relação ao que se espera de um menino, imputada pela sociedade. Apontamos o fato de que quem assina a carta de intenções é a própria criança, isto é, está em seu nome, portanto, o que se lê na mensagem supostamente seria o desejo da criança. Por esse discurso o menino será reconhecido e, nele, o próprio menino se reconhecerá. A partir deste lugar (que o menino tem no desejo e no discurso do Outro) ele enunciará a sua fala.

Já a separação implica o *desejo* do Outro, na medida em que coloca o desejo sob a forma de questão (“o que queres de mim?”) apontando a falta de significante no Outro, demonstrando que o desejo do Outro é sempre um enigma. Dessa forma, a falta no Outro positiva-se pelo que aparece na alienação como vazio de sujeito (Kaufmann, 1996, p. 24). Ou seja, na medida em que o sujeito está suspenso na relação alienada ao Outro, ele surge apenas no momento de eclipse com o objeto, que consiste num momento em que o sujeito desaparece, se perde naquilo que poderia dar-lhe um possível sentido em

relação ao seu desejo. Sendo assim, a enunciação do sujeito ao mesmo tempo em que revela o desejo inconsciente, revela sua perda.

“O que ele coloca aí é sua própria falta, sob a forma da falta que produziria no Outro por seu próprio desaparecimento. Desaparecimento que, se assim podemos dizer, ele tem nas mãos, da parte de si mesmo que lhe cabe por sua alienação primária. Mas o que ele assim preenche não é a falha que ele encontra no Outro, e sim, antes, a da perda constitutiva de uma de suas partes, e pela qual ele se acha constituído em duas partes. Nisso reside a torção através da qual a separação representa o retorno da alienação. É por ele operar *com* sua própria perda, a qual o reconduz ao começo. Sem dúvida, o que “ele pode me perder” é seu recurso contra a opacidade do que ele encontra no lugar do Outro como desejo, mas restitui o sujeito à opacidade do ser que lhe coube por seu advento de sujeito, tal como ele se produziu inicialmente pela intimação do outro” (Lacan, 1998, p. 858).

No “O Seminário 11”⁴, Lacan explica como a alienação ocorre a partir da dialética do advento do sujeito enquanto ser na relação com o Outro. Trata-se de uma relação circular, mas sem reciprocidade, uma vez que não há um Outro demandando do sujeito a sua causa de ser. A idéia de que um Outro demande algo ao sujeito é exatamente o engodo ao qual o sujeito se aliena. Nessa relação circular, mas dissimétrica, a alienação reúne o que há de comum entre sujeito e Outro. Entretanto, o que há em comum é a falta de ser e de sentido, “de forma que o sujeito não pode afirmar-se a não ser como resultante dessa conjugação, na medida em que, se o ser está do lado do sujeito, o sentido fica do lado do Outro” (Costa, 1998, p. 54). Porém, o ser precisa do sentido para afirmar-se enquanto tal. Sendo assim, o sujeito só pode se assumir como ser enquanto busca o sentido no Outro. “Inversamente, se a afirmação do sujeito se suporta do lado do sentido, teríamos um sentido amputado da encarnação do ser” (ibidem). Dessa forma, este processo se caracteriza por uma escolha forçada, em que optando por um ou por outro movimento, há sempre uma perda.

⁴ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. RJ : Jorge Zahar Editor, 1990.

“Se fazemos então a hipótese – e isto só é ficção em parte – de uma escolha inaugural entre si mesmo e desejo no Outro, tratar-se-á de uma escolha forçada. Pois só haverá aí ‘si mesmo’ com a condição de ‘fazer com’ este desejo. Lacan propõe o exemplo de ‘a bolsa ou a vida’ – se escolho a bolsa perco as duas – o que ilustra perfeitamente o caráter alienante implícito na escolha. Resta a destacar que escolher o Outro é escolher desejo: ou seja, o lugar onde se produz um efeito de divisão ao qual supomos um Sujeito” (Calligaris, 1986, p.25)

“Escolher” o desejo indeterminado deste Outro é apostar que deste desejo algo lhe diz respeito. É a partir daí que surge a questão “o que queres de mim?”. A esta pergunta responde-se pelo viés da alienação: ou apaga-se a si mesmo na esperança de destruir este desejo, ou recalca o objeto e transforma este suposto desejo em uma tarefa a ser realizada, ou seja, procura preencher este desejo para também apagá-lo. Para poder preencher o desejo, no entanto, é preciso atribuir-lhe uma determinação. Esta determinação é imaginária e responde-se a ela preenchendo este desejo imaginado com a falta de um corpo (os objetos *a*, causa de desejo)⁵. Já “escolher” apagar-se a si mesmo pode desencadear o autismo que pretende apagar também qualquer falha ou desejo no Outro. Tanto uma escolha quanto outra carregam um valor de morte. Na “escolha pela alienação (isso que me diz respeito) já impõe[-se] uma conclusão (do ‘eu não sou nada sem isso’[sem o desejo do Outro] ao ‘eu não sou nada por causa disso’) que inaugura a atitude sacrificial própria do fantasma” (Calligaris, 1986, p. 26). Diante de um desejo indeterminado, *a posteriori*, “quando o lugar de onde isso deseja já tomou o corpo de um Outro, de um monstro que escolhemos para servir [o sujeito responderá]: ‘o que ele queria, era a minha perda’” (ibidem). Sendo assim, “a relação primeira de um corpo com a linguagem que o faz viver se efetua sob o modo do sacrifício: apagar-se para apagar o desejo, ou oferecer-se à imagem do sujeito atribuído a este para apagá-lo preenchendo-o” (p. 28).

Diante disso, compreendemos que o desejo não existe para ser realizado. Isto seria impossível. Este só se realizaria se houvesse a possibilidade de unir o corpo e a linguagem, o corpo e sua

representação imaginária, o eu e a imagem ideal. Essa união seria a própria realização incestuosa. A idéia de que um desejo pudesse vir a se realizar é imaginária, uma vez que o vislumbre do desejo, ao colocar em causa a falta no Outro, detona o processo de preenchimento desta falta, novamente, preenchendo o desejo para apagá-lo, na incessante repetição que move a alienação. No entanto, a dialética do desejo, nesse processo de alienação e separação do sujeito em relação ao desejo do Outro, é o que fundamenta a forma como o sujeito se posiciona frente aos seus semelhantes, de que lugar ele fala, como se posiciona frente aos discursos e as relações de poder, em suma, a maneira como o sujeito habita o mundo.

A partir disso a psicanálise nos mostra que

“o desejo não é propriedade privada do sujeito; é próprio da condição humana. Se há algo que aparentemente o enobrece é o próprio fato do recalque que o mantém inacessível, misterioso. O que a psicanálise revela é o desejo em sua banalidade; a dimensão da singularidade está antes nas soluções de compromisso encontradas no sintoma do que, propriamente, no desejo” (Kehl, 2002, p.132).

Dessa forma, *a singularidade do sujeito não está em seu desejo, mas na relação do sujeito com o enigma que o desejo produz*. Enigma referido ao fato de que o desejo não tem objeto, pois ele é desejo de desejo, como vimos. Enfrentá-lo, ou ao menos, dar-se conta que o desejo responde por um enigma é muito difícil. Significa perder de uma forma ou outra. No entanto, se economizamos esta experiência, nos mantemos presos ao gozo de estarmos na posição fálica de objeto ao serviço do Outro e repetimos sempre os mesmos padrões narcisistas. Neste sentido, um processo de análise pode mostrar ao sujeito que esse Outro a quem ele buscava responder a demanda, na verdade, não demanda nada dele, nem espera nada dele, já que o Outro é o Outro do sujeito mesmo. Este desamparo, o sujeito deve enfrentar para assumir em seu nome o desejo remetido ao Outro, responsabilizando-se pelo seu inconsciente, pelos seus conflitos psíquicos e pelos seus atos. Despertando para o fato de que não há uma demanda maciça

⁵ Sobre os objetos *a*, objetos pulsionais, teremos oportunidade de falar mais detalhadamente no terceiro capítulo, a partir do olhar.

ao sujeito à qual ele deva se subjugar, já que essa demanda é superegóica. Podendo despertar para esta condição que nos constitui, podemos reorientar a repetição sintomática no sentido de não repetir mais o mesmo, e sim, a diferença. Isso se torna possível porque, ao conseguir, em determinados momentos, sair do lugar de gozo para o Outro, o sujeito sai também da posição narcísica que o mantém preso à alienação.

É impossível a constituição subjetiva e social do homem fora da alienação, como vimos. O que podemos fazer é possibilitar que os momentos de separação, essa irrupção fugaz em que o sujeito se coloca em questão quanto ao seu lugar frente ao desejo do Outro e, portanto, frente ao seu próprio enunciado, tenha o valor de um despertar. Isto é, que no momento mesmo em que se vislumbra algo do desejo aí possa revelar-se uma novidade: a apropriação da singularidade pelo reconhecimento de um discurso que diz do sujeito mais do que ele previa.

A partir deste encaminhamento, consideramos a interlocução com os escritos de Walter Benjamin bastante elucidativa na medida em que seu pensamento nos permite estabelecer, em última instância, uma relação com a proposta psicanalítica de “cura”. A cura em psicanálise não é um progresso ou uma meta a ser alcançada. Não se trata de curar a “doença dos nervos” das pessoas, mas de propor ao sujeito que se analisa o confronto de si consigo mesmo, em relação ao desejo, como vimos, na intenção de que o sujeito possa viver socialmente de uma forma menos narcisista. Sendo assim, a “cura”, os psicanalistas podem nomeá-la como sendo a possibilidade de o sujeito se responsabilizar por seu desejo, reconhecendo que aí há um enigma insolúvel, podendo responder eticamente pelos seus conflitos psíquicos. Em outras palavras, a “cura” seria o efeito do despertar do sujeito em relação à sua própria ficção e também em relação à sua alienação histórica e social, assim como os efeitos dos despertares benjaminianos, causados pela emergência de imagens dialéticas.

“A cura em psicanálise consiste [...] na possibilidade de o sujeito identificar-se com seu sintoma, adquirindo certa mobilidade criativa em relação a ele. O sintoma não deixa de representar, para o sujeito, algo da particularidade do desejo que lhe escapa; a aposta na cura analítica permite

que ele faça disso, que a ele sempre retorna e dele sempre escapa, alguma *outra coisa* além da banalidade da repetição sintomática. Se o sintoma é metáfora, uma análise deve permitir ao sujeito ampliar a cadeia metafórica que representa o objeto perdido do desejo” (Kehl, 2002, p. 37)

Acreditamos que o método da exposição da história de Walter Benjamin nos auxilia na ampliação dessa cadeia metafórica que representa e coloca em causa o objeto perdido do desejo.

1.2 A montagem analítica e a teoria da exposição em Walter Benjamin como dispositivos para o despertar da alienação e para a formação de novos sentidos

Walter Benjamin buscava, entre outras coisas, uma forma diferenciada de hermenêutica, em que a interpretação da realidade se calcasse em imagens que pudessem suscitar concretamente questões conceituais (Buck-Morss⁶, 1995). Nessa perspectiva, Benjamin teorizava a partir de cenas do cotidiano; a sua própria infância, a forma como os sujeitos se relacionavam com os objetos (as mercadorias), como se comportavam, como decoravam suas casas; o lugar da técnica e da arte na sociedade; além de tudo aquilo que estava à margem da sociedade: o *flâneur*, a prostituta, a astrologia, etc., enfim, prestava atenção ao profano, ao mundano, aos dejetos, aos restos. Michel Maffesoli (1996), inspirando-se em Benjamin para analisar a contemporaneidade, explica que

“pode-se imaginar que cada fragmento é em si significativo e contém o mundo em sua totalidade. É esta a lição essencial da forma. É isto que faz da frívola aparência um elemento de escolha para compreender um conjunto social. Pois suas diversas modulações, por aglomeração, por sedimentação, vão, num certo momento, determinar o ambiente da época. Insistindo nessa expressão, trata-se de ressaltar que ela é feita de sensações, sentimentos, emoções coletivas” (p.141).

Para Benjamin, estas imagens *mostram* a história ao invés de representá-la⁷. Nas anotações do *Passagen-Werk* escreveu:

“Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtrar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os inventariar, mas, antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os” (apud Seligmann-Silva, 1999, p. 225).

O método de montagem estava embasado na teoria da exposição para cuja elaboração Benjamin embasou-se nos Românticos. Esta teoria romântica apresenta-se sob a forma de uma reflexão filosófica em que a exposição é ela mesma um objeto de reflexão. Isto significa que ela mesma constrói aquilo que expõe e, portanto, está em constante devir. Contra a onipotência da consciência, Benjamin propõe um método de pesquisa historiográfica e reflexão filosófica que leve em consideração os desvios da discursividade.

“Esta declaração de método significa a renúncia à discursividade linear da intenção particular em proveito de um pensamento *umständlich*, ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta a seu objeto, mas por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto. A estrutura temporal deste método do desvio deve ser ressaltada: o pensamento pára, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego. É o exato contrário de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir” (Gagnebin, 1999, p. 87).

A reflexão, por sua vez, é motivada pela tensão entre dois pólos extremos, numa dinâmica de oscilação entre os mesmos, fazendo com que haja uma constante retomada e reelaboração dos conceitos. Os pólos extremos são como oxímoros reunindo palavras aparentemente contraditórias, tais como “fragmento-sistema, arte-ciência, ideal-real, aparência-verdade, fato-teoria, síntese-análise, infinito-

⁶ Todas as citações referentes à Susan Buck-Morss (1995) foram traduzidas pela autora desta dissertação.

⁷ A teoria da exposição, que será explicitada neste item, além de fazer uma crítica às noções clássicas de interpretação e verdade, constitui também uma crítica ao representacionismo do historicismo clássico.

finito, eterno-momentâneo, natureza-arte” (Seligmann-Silva, 1999, p.46). Para este autor, “estes oxímoros são tentativas de expor, simultaneamente e, sem dúvida, paradoxalmente, a modificação no tempo” (p.59). Esses pólos, no entanto, não alcançam uma unificação. Não é esta a intenção. A reflexão assim proposta quer provocar tensões.

A reflexão caracterizada pela tensão dos extremos comporta uma construção cognitiva a partir de paradoxos. Será esta que dará origem à noção de dialética utilizada por Benjamin na sua concepção de imagens dialéticas⁸. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (1999), “a ‘dialética’ em Benjamin não possui nada em comum com a dialética hegeliana; ela não tem o todo como ponto de partida, e ela recusa-se a dar o passo na direção da positividade de uma ‘superação’, ‘*Aufhebung*’, permanecendo no espaço suspenso, da *imagem* que expõe” (p. 149). Nesse caso, a tese e sua antítese convivem na tensão, sem desembocar numa síntese. A síntese seria a superação dos paradoxos do pensamento negando as disparidades constitutivas na apreensão dos sentidos. Benjamin procura justamente o contrário, ele quer desnudar as cristalizações imaginárias, acentuando as contradições do pensamento.

Acreditamos que a dialética assim concebida é bastante apropriada à psicanálise. Ao colocar o inconsciente como ponto inelutável ao pensamento, a psicanálise elaborou todo o seu leque conceitual dialeticamente. Lacan utilizou a dialética hegeliana para mostrar a relação do sujeito com o desejo, mas a subverteu para alcançar seus propósitos, como vimos no item anterior.

Uma dialética que não visa à superação, dispensa, por sua vez, a noção de progresso ou de evolução. Sendo assim, a exposição (*Darstellung*) da história compreende uma crítica à noção de progresso. Supõe a história como sendo um movimento paradoxal, contínuo e descontínuo, contrapondo-se à perspectiva dominante de que o movimento histórico seria apenas linear e contínuo. A descontinuidade invalida a idéia da relação direta entre causa e efeito e, sendo assim, o passado não determina o futuro. Dessa maneira, a exposição se dá

na forma de “saltos, interrupções e cortes e não por uma cadeia dedutiva ou indutiva” (Seligmann-Silva, 1999, p. 53). A história é marcada por rupturas e por todos os fatos que não aconteceram enquanto estava sendo escrita, isto é, ela é fragmentada e multifacetada. No texto “Teses sobre a filosofia da história” Benjamin escreveu:

“A concepção de progresso do gênero humano ao longo da história é algo inseparável da concepção de que esta transcorra num tempo homogêneo e vazio. A crítica à concepção desse processo precisa constituir o fundamento da crítica à própria concepção de progresso” [Tese XIII]. “A história é objeto de uma construção. Que tem lugar não no tempo vazio e homogêneo, mas no repleto de atualidade” [Tese XIV]” (apud Kothe, 1991, p.161).

A quebra do *continuum* da história é a quebra do *continuum* do pensamento dominante. Walter Benjamin quer arrancar os fenômenos da continuidade cronológica e da causalidade histórica, inserindo-os numa outra ordem de acontecimentos, revelados no “tempo do agora” (*Jetztzeit*). Esse conceito caracteriza-se por ser

“ao mesmo tempo surgimento (*Ursprung*) do passado no presente e “evento do instante, daquilo que começa a ser... que deve, pelo seu começo, nascer a si, advir a si, sem partir de lugar nenhum. O instante imobiliza esse desenvolvimento temporal infinito que se esvazia e se esgota e que chamamos – rapidamente demais – de história; Benjamin lhe opõe a exigência do presente, que ela seja o exercício árduo da paciência ou o risco da decisão. Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir, a estes “signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa” como as luvas ou o regalo que uma mulher desconhecida, que nos visitou em nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente. A intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranqüila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação” (Gagnebin, 1999, p. 97).

⁸ O conceito de imagem dialética continuará sendo exposto nos capítulos seguintes.

O tempo do agora se dá num momento de suspensão das categorias temporais, interrompendo a continuidade histórica⁹. Conforme Jeanne Marie Gagnebin, essa interrupção se revela uma resistência à engrenagem política e social, já que desacelera o movimento de produção capitalista.

Se o progresso não existe e o futuro não pode ser predito a partir de formulações dedutivas e assépticas (que não se ocupam do mundano, por exemplo), existe, para o sujeito, a possibilidade de surpreender-se com os acontecimentos históricos, com a forma como ele se insere nestes e como os compreende. Isto é, surpreende-se enquanto produto e produtor da história. Se o sujeito intérprete da história a interpreta a partir desta posição (produto e produtor), encontra-se numa *dialética de distância e proximidade em relação às imagens a interpretar*. Isto significa que a “verdade” dos fatos passa a ser percebida do ponto de vista do observador que não é imparcial em relação àquilo que observa, já que ele mesmo é sujeito e objeto da reflexão. Por sua vez, aquilo que é observado está longe de ser uma narração lógica e cronológica dos supostos “grandes fatos históricos” percebidos pelo historicismo tradicional. Ao invés disso, como dissemos há pouco, Benjamin se interessou pelas particularidades da vida cotidiana. Esta, no seu desenrolar aparentemente corriqueiro, é a expressão, no entanto, os efeitos do processo histórico e cultural característico do modo de produção vigente. Benjamin referia-se aos efeitos do industrialismo da sociedade capitalista predominante na Europa do início do século XX.

Junto a isso, a valorização da imagem na teoria da exposição indica a descrença de Benjamin em relação ao pensamento positivista, que busca a totalidade do pensamento. Para ele, a produção de imagens no cotidiano das pessoas é o que melhor expressa a verdade histórica. A vantagem que ela nos traz é o fato de não se referir ao absoluto; em termos psicanalíticos podemos dizer que há nela sempre algo não especularizável, isto é, algo que não dá sustentação narcísica ao sujeito que a produz e/ou observa. Esta mesma vantagem pode ter o discurso, como temos visto em relação ao significante. De

⁹ As tensões temporais do tempo do agora serão aprofundadas no capítulo seguinte.

acordo com Seligmann-Silva (1999), “a *imagem* dialética representa uma das vias principais através da qual Benjamin tenta resgatar a dignidade epistemológica da *imagem* e, logo, da imaginação” (p.148).

Uma vez que não há totalidade nas coisas, na história, no pensamento, na racionalidade, uma vez que a própria linguagem comporta uma fratura, o mundo se apresenta sob a forma de cacos. Os cacos são os restos de uma percepção do mundo que se quebrou. Sendo assim, a exposição apresenta os fatos históricos a partir desses cacos, desses traços produzidos pela humanidade em seu movimento de vida. Esses cacos podem se apresentar sob a forma de imagens ou de palavras. Desses fragmentos podemos montar um “mosaico”¹⁰ que exponha a história na sua face mais vívida e intensa. Por isso mesmo, o mosaico deve ser entendido como um sistema aberto, em constante mudança. Não devemos esquecer que este mosaico é a própria construção do pensamento filosófico, com seu método de desvio, em que “incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre minuciosamente à próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de contemplação” (Benjamin, 1986, p. 50).

A leitura de um mosaico, por exemplo, implica o movimento de distância e proximidade, de ida e volta, de paciência, de tomada de fôlego. Por isso mesmo precisa de um tempo de contemplação, com o qual podemos desviar-nos da intencionalidade do discurso linear. Benjamin propõe uma atenção distraída, muito parecida com a atenção flutuante proposta por Freud na escuta de seus pacientes. Na contemplação, então, num primeiro momento, a percepção unifica os elementos dispersos numa imagem que possibilita uma leitura. Essa leitura constitui uma verdade histórica. Mas, para expô-la é preciso desviar-se das deduções e contemplar o mosaico para perceber os pedaços que o constituíram, valorizando os fragmentos e as rupturas. Para Benjamin (1986), a contemplação “não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade” (p.

¹⁰ O mosaico é uma analogia usada por Benjamin relativa ao método de contemplação na teoria da exposição historiográfica.

50). Dessa forma, o pensamento¹¹ se oferece à contemplação. Ao tirar as imagens da linearidade histórica, que reflete a linearidade do pensamento dominante, produz-se um outro olhar sobre elas, transformando a montagem num artifício de fazer ver uma outra verdade.

Por ser uma montagem, ou mesmo uma colagem de objetos (ou seus usos), uma colagem de imagens, de imagens de pensamento, há uma suspensão dessas imagens de seu *continuum* histórico. A *suspensão das imagens* faz com que elas tomem outra dimensão, na medida em que são retiradas de seu lugar aparentemente definido e supostamente definitivo no percurso da história. Por que estão deslocadas de seu “habitat natural” provocam novas interpretações sobre elas. O mosaico é uma metáfora como a da constelação, em que a interligação de vários fragmentos ou fenômenos históricos propicia um novo sentido a ser lido e um “novo objeto histórico, até aí insuspeitado” (Gagnebin, 1999, p. 15).

A psicanálise configura um limiar que propicia a formação de imagens dialéticas e despertares. O discurso apresentado pelo sujeito em análise pode ser compreendido como uma espécie de montagem. O analisando conta a sua história em análise, mas não a conta do ponto de vista cronológico e sim na forma de saltos e interrupções; é isto que caracteriza a associação livre. São fragmentos históricos que vão sendo costurados e associados, na tensão temporal entre passado, presente e futuro, entre lembranças, memórias, sonhos e ideais, montando um quebra-cabeça, uma figura que mostra ao sujeito algo próprio que lhe parece estranho e não reconhecido. Numa análise o sujeito surpreende-se consigo mesmo e com a história que constrói sobre si. Essa história é reconstruída ou ressignificada através das intervenções do analista, num movimento de aproximação e distância do sujeito em relação ao seu desejo.

¹¹ Conforme Benjamin: “enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as idéias se oferecem à contemplação” (1986, p.52). Não entraremos nos pormenores demasiado filosóficos sobre o que vem a ser a idéia e o conceito. Neste sentido, talvez seja pertinente ressaltar o fato de que quando recorremos a Walter Benjamin para fazer uma interlocução com a psicanálise, por mais que procuremos ser fiéis ao seu pensamento, a fidelidade se restringe ao entendimento que construímos para a circunstância deste diálogo.

O analista no seu trabalho não é imparcial. Ele também opera nesse movimento de proximidade e distância em relação àquilo que escuta. A distância imprime à escuta um caráter de surpresa, pois o analista mantém a escuta dos fragmentos históricos e dos significantes, abstando-se de montar uma história linear, contínua e verossímil sobre o analisando. Da mesma forma, o analista abstém-se de responder ao analisando do lugar de mestria, daquele que deteria o saber sobre o mal que aflige o analisando. Mas mantém-se próximo, na medida em que possibilita o laço transferencial, valoriza as formações inconscientes e reconhece ali um sujeito desejante.

Em Walter Benjamin, o conceito de verdade é paradoxal porque coloca lado a lado o ideal e o histórico (Seligmann-Silva, 1999). Isto é, a “verdade” é uma criação humana que não está protegida de seus enganos. A verdade é histórica e, portanto, ela é construída a partir das possibilidades de leitura que podemos fazer do mundo em determinado momento, com os signos que possuímos. Essa leitura da história provoca uma postura interpretativa diferente da hermenêutica clássica. Enquanto esta produz um sentido unívoco a partir da interpretação, sentido considerado, equivocadamente, como sendo sinônimo da “verdade”, Benjamin buscou desenvolver uma estratégia alternativa mais apropriada à dialética das imagens, uma vez que esta implica a abertura de sentido ao que estava previamente estabelecido. Se esta interpretação abre o sentido ao invés de fechá-lo, isto significa que a “verdade” não se reduz a um conceito universal. No entanto, não poderíamos supor que existem tantas verdades quantos forem os intérpretes já que a interpretação que uma imagem dialética pode produzir não está sujeita ao relativismo. O(s) sentido(s) despertado(s) está(ão) sobredeterminado(s) pelo espaço/tempo da história concretamente vivida pelas pessoas através da sua ontogênese, desde seu passado mais longínquo ao mais próximo, desde a sua infância ao momento anterior ao despertar provocado pela imagem dialética (Buck-Morss, 1995). Sendo assim, podemos dizer que uma hermenêutica embasada num processo de exposição implica que uma situação dada ou criada, através das imagens dialéticas, revela, a partir dos fatos, uma “verdade”. Porém, esta verdade se reconhece apenas *a posteriori*, pelo efeito de verdade que pode causar no sujeito. Concepção que se aproxima à da psicanálise.

A interpretação em psicanálise só será assim nomeada a partir de seu efeito. No que diz respeito ao desejo, por exemplo, uma interpretação psicanalítica mostrará a ambivalência do sujeito em relação ao desejo: o que ele quer e o que ele teme estão designados pelo mesmo significante. Nessa ambivalência surge a verdade do sujeito. Dessa forma, a interpretação mostra as verdades que o sujeito ignora, porém, não pela via de impor um sentido. Então, “não é o efeito de sentido que opera na interpretação, mas a articulação, no sintoma, dos significantes (sem nenhum sentido) aprisionados nele” (Lacan, 1998, p. 856). Sendo assim, *o efeito de verdade de uma interpretação é a própria instauração do enigma*. Por sua vez, o enigma do desejo revelado a partir do ato interpretativo coloca o sentido do discurso do analisando em suspenso.

“Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos, sem dúvida, sonhar com palavras transparentes e imediatas, como uma prosa “liberada” como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras “verdadeiras”, que nos atormentam, se nos esquivam” (Gagnebin, 1999, p. 95).

É em função dessas palavras que nos escapam que existe a possibilidade de surgir algo novo, imprevisível. Trata-se sempre de que através de uma perda a novidade pode aparecer. Essa perda, essa morte impregnada na própria palavra, revela que a transmissão de uma experiência de verdade não se restringe ao que as palavras podem comunicar. Por isso, a verdade não se restringe àquilo que podemos dizer, mas naquilo que escapa à narração, por exemplo, nos silêncios, “ali onde a voz se cala e retoma fôlego” (Gagnebin, 1999, p.100). Esses pontos revelam o que está sendo negado ou mesmo recalçado pelo historiador/narrador. Sendo assim, a tarefa do historiador e a do psicanalista, na função de intérprete é a de produzir “rupturas eficazes” (p.104). No caso do psicanalista, uma ruptura eficaz pode ser o seu silêncio. Como sabemos, o silêncio (também o do analisando) pode ser muito *significante*.

A resignificação da história ou da fantasmática do sujeito é feita através de vários momentos de suspensão. As intervenções do analista, como a interpretação, a pontuação, a escansão e o silêncio, por exemplo, implicam uma suspensão no discurso. O discurso é paralisado pela intervenção do analista em determinados instantes considerados pertinentes por este na intenção, digamos assim, de fazer o analisando escutar a si mesmo. É um trabalho de escuta sobre o significante e não sobre o sentido. No entanto, o efeito poderá ser sobre o sentido já que estas suspensões no discurso pretendem como efeito uma outra suspensão: trata-se de suspender a imagem narcísica cristalizada, para que uma outra imagem, uma outra montagem fantasmática possa ser produzida. O trabalho de escuta sobre o significante suspende-o da cadeia discursiva linear que o sujeito profere sintomaticamente. Nesse ponto de suspensão o sujeito desejante pode aparecer, na medida em que ele mesmo é um efeito de linguagem. Este ponto refere-se ao que na dialética da alienação-separação ao Outro, opera a separação e o sujeito do desejo irrompe no discurso pelo questionamento sobre seu desejo enquanto desejo do Outro, isto é, irrompe no momento de dúvida sobre a demanda do Outro e sobre si mesmo.

São os significantes, estabelecidos na forma de uma cadeia discursiva, a partir da identificação do sujeito ao traço unário e da sua alienação ao significante, que compõem a fala do sujeito. Pensamos que os cacos da história, que são seus restos, funcionam como a identificação ao traço unário: na medida em que se perde o ideal que a história representava e ela apresenta apenas os seus cacos ou que se destrói a imaginarização que sobre os objetos se fazia e eles aparecem cruamente ao espectador, como caveiras, sem máscaras ou ainda quando o lugar de gozo do sujeito frente a eles fenece, conservamos desta perda um traço ao qual nos identificamos e por onde continuamos a contar nossas histórias. Essas histórias podem ser contadas no sentido de procurar restabelecer aquilo que foi perdido, caindo numa repetição inócua e/ou podem surpreender o sujeito nessas hiências que temos mostrado no decorrer do texto. Sendo assim, falamos e desejamos porque há uma falta intrínseca ao ser e à linguagem. E falamos sob o risco de nos perdermos a nós mesmos. Como diz Gagnebin (1999),

“o desejo de tudo salvar [...] não pode se deixar levar pelo encadeamento das palavras e das frases, mas deve construir um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição. Acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, também é renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (p. 99).

Enquanto inconsciente, a elaboração de significantes é ilimitada e infinita. O significante se *inventa* em análise ao produzir palavras que não constam no dicionário, através das formações do inconsciente, e pelo fato de instaurarem, no *après coup*, no discurso do enunciador, um efeito de *déjà là*. Como explica Roland Chemama (2000), é a interpretação que faz surgir significantes. “Os significantes que surgem no tratamento como primordiais são verdadeiramente produzidos como tais no tratamento, isto é, eles não são separáveis do ato analítico, mesmo que *a posteriori* apareçam como se sempre tivessem estado ali”(p. 40). Ao dizermos que o “significante se inventa” apontamos para o fato de que os significantes não surgem a partir de uma racionalidade, mas por uma lógica inconsciente referida ao desejo.

Se o caráter de invenção dos significantes e o reconhecimento deles em análise ocorrem a partir da identificação do sujeito ao traço unário, isso permite que uma contagem¹² seja possível. Essa contagem diz respeito à série de significantes que formam uma cadeia discursiva e à inclusão do sujeito no coletivo através da linguagem. Por isso, toda a trama inconsciente se constrói pelas contingências que associam o “inconscientizado” e o discurso social, a partir de um ponto de amarração mínimo que inscreve simbolicamente o sujeito do inconsciente num corpo real e imaginarizado. Dessa forma, a montagem do “mosaico” a partir dos fragmentos discursivos do sujeito terá sempre a imbricação dos registros do real, do imaginário e do simbólico.

¹² Contagem referida ao contar um significante mais os outros que o seguem e também contar no sentido de falar, já que um significante mais os outros são os componentes da fala.

Apesar de haver uma valorização da imagem na exposição, a produção imagética é dada na linguagem. Não há imagem sem pensamento e pensamento que não esteja, de alguma forma, capturado pela linguagem. Por isso, a escritura da história, do sujeito, pode ser concebida como um corpo imagético, enlaçando imaginário e simbólico. Acreditamos, de fato, que é muito difícil pensar imagem e discurso separadamente. Toda imagem contém um discurso em potência que pode ser formulado ou não. Uma imagem acoplada a um discurso *a priori* reduz a possibilidade de abertura de sentido sobre a mesma. Já uma imagem que produz um discurso sobre si mesma está sujeita a produzi-lo dentro de uma contingência muito maior. Sendo assim, podemos entendê-la como sendo uma imagem polissêmica.

A polissemia da imagem é uma característica fundamental das imagens dialéticas e alegóricas, que aos poucos vamos apresentando no texto. A imagem polissêmica, permitindo a abertura de sentidos e o jogo de visibilidade e invisibilidade da imagem, assim como a relação intrínseca entre palavra e imagem, é também característica fundamental das imagens produzidas por Evgen Bavcar, como veremos no terceiro capítulo. Além disso, associamos as produções artísticas de Evgen com a montagem de mosaicos. Sendo fotógrafo e filósofo, temos em sua produção um exemplo bastante interessante que pode nos mostrar, entre outras coisas, a sobreposição de imagens de pensamento em fotografia como um processo de reflexão filosófica sensível ao despertar.

Se toda imagem contém um discurso em potência, todo o discurso, por sua vez, está referido a uma imagem. Mesmo quando um significante, por exemplo, nos convoca um vazio de imagem, ainda assim, ele é contornado por uma série de significações que tentam dar conta deste vazio. Quanto maior for a visibilidade da imagem ou do discurso, maior será a invisibilidade que produzem. Isto porque a visibilidade não é sinônima de clareza ou mesmo de verdade. Ela apresenta aos nossos olhos aquilo que podemos ler em determinado instante, como no tempo do agora.

Sendo assim, *uma imagem dialética manifesta-se na linguagem*. E, portanto, a montagem não se restringe a imagens. Uma montagem pode ser a de uma cadeia significante, em que o dito e o não dito nela contidos, mostre, suscite imagens de pensamento. Nessa montagem associativa o analista fará o corte. Como vimos, a montagem produz um sentido. Por mais que se associe livremente, há sempre uma lógica os associando, a do saber inconsciente. O analista propõe que a contemplação do mosaico mostre suas rachaduras. O corte quebra o sentido da associação, produzindo a possibilidade de outros sentidos ali aparecerem.

O corte ou a cesura são inerentes à linguagem. A cesura paradoxalmente funda a linguagem e a entrega ao aniquilamento (Gagnebin, 1999). É por este ato que existe a possibilidade de aparecer uma história ou outras histórias e, portanto, outras verdades.

“A cesura é definida por Hölderlin como uma “interrupção anti-rítmica” (*gegenrhythmische Unterbrechung*) que resiste ao fluxo das representações para deixar aparecer “a representação mesma”, isto é, não só o encadeamento das imagens, mas também o próprio trabalho do pensamento imaginativo. Ao interromper o desenrolar da frase, a cesura marca o lugar conjunto da cessação e do surgimento da linguagem: lugar angustiante onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, se apagasse na noite do impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como ao retomar-se a respiração para aventurar-se num novo caminho, em direção a novas palavras, à prova de um novo verso” (Gagnebin, 1999, p.103).

A cesura é própria da linguagem poética. O poeta é aquele que consegue se deixar levar pelo desconhecido das palavras, por isso, conforme Mário Fleig (2002), Lacan reconhece que “a operação poética, [...], ensina ao psicanalista sobre a interpretação psicanalítica. E ainda mais, a verdade tem a estrutura do dizer poético” (p. 72).

“A especificidade da operação poética, que Lacan toma como indicador do que se passa na operação analítica, é o giro do discurso, ou seja, daquele que faz laço social ao induzir uma aparência de plenitude para a inscrição do impossível dessa aparência. [...] O buraco na consistência da aparência [do discurso científico ou da fala cotidiana], efeito de corte no fascínio de um ideal de gozo, faz uma borda na qual, diz Lacan, “a escrita, a letra são no real, e o significante, no simbólico” (p. 71).

O real refere-se ao impossível do discurso. O poeta, bem como o psicanalista e o historiador, seria aquele que faz aparecer este real ao violentar o uso corrente da língua (Fleig, 2002). Benjamin utiliza o termo “sem-expressão” (que podemos associar ao conceito de real para a psicanálise) para dizer daquilo que é impossível de ser dito (Seligmann-Silva, 1999), mas que justamente, indica o lugar de uma verdade despossuída da idéia de totalidade e universalidade, naquilo que funda e aniquila a linguagem, assim como a poesia.

O sentido de uma frase se produz pela seqüência das palavras - o sujeito, o verbo e as outras palavras que compõem o predicado - e das imagens. Por isso a intervenção abrupta nesta linearidade revela o imprevisível, coloca em cena aquelas palavras ou imagens que haviam sido denegadas, esquecidas ou abandonadas no momento da “escolha” das palavras a serem ditas. É isso que a poesia faz, inverte os significados das palavras e das imagens que fazemos delas, mostrando o avesso de sua forma. Por isto, a interpretação psicanalítica e benjaminiana buscam reconhecer a produção singular na potencialização da função de equívoco do sentido, da imagem e da palavra. Essa potencialização do equívoco, por sua vez, possibilita a construção imaginativa, revelando o processo interminável do pensamento que vai e volta e retorna ainda mais uma vez, dobrando-se sobre si mesmo.

Conforme Lacan, o significante sempre se antecipa ao sentido. Mas pelo fato de ele não estar preso a um significado ou a uma significação, ele desliza constantemente entre o senso e o não-senso. Talvez este seja um modo de entender Lacan (1998) quando diz que “é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento. Impõe-se, portanto, a noção de deslizamento incessante do significado sob o significante”(p.506). Sendo assim, não há cadeia significante que não seja polifônica e, também podemos dizer, não há cadeia significante que não seja polissêmica.

“O que essa estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que esta língua existe, de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz. Função mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível) do sujeito: a saber, a de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade”(p.508).

Nas interrupções, nos equívocos, nos lapsos, nas ambigüidades do discurso, na polissemia e polifonia das palavras e imagens encontra-se a verdade do desejo, uma vez que são os furos do sentido que revelam os pontos de amarração do seu discurso. A verdade do sujeito refere-se ao fato de sua divisão subjetiva, de sua alienação, diz respeito à castração do sujeito, dos quais o desejo é fruto. É algo que escapa ao conhecimento, referindo-se a um momento de despertar do sujeito em relação ao seu ser. Neste sentido, a verdade é a própria assunção do sujeito do inconsciente, provocando um desequilíbrio na imagem narcísica. Mas somente será reconhecida enquanto tal pelo seu efeito de verdade, isto é, efeito de destruir as certezas arraigadas ao sujeito. Podemos dizer que a verdade desestrutura o saber enquanto conhecimento ou razão, para fazer surgir o saber insabido, aquilo que fala sobre o sujeito sem que ele saiba, porque deste saber insabido, inconsciente, ele não pode se apossar. Apenas vislumbra-o pelo desconcerto que provoca. Percebemos, então, que há uma cisão entre conhecimento e verdade. A verdade não é obtida através do conhecimento. Para Benjamin (1986), inclusive, a contemplação acontece somente quando a verdade pode se esquivar do saber. Podemos dizer que enquanto o

saber/conhecimento é um controle psíquico superegóico, uma defesa contra o enigma do desejo, a verdade confronta o sujeito com o enigma do desejo.

O “mosaico” pode ser entendido como a construção de uma alegoria. Na alegoria o significante e seu significado são arbitrários. De acordo com Gagnebin (1999),

“a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allogorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último” (p. 38).

Talvez devemos ressaltar que no caso de uma análise pessoal, o psicanalista terá a função de provocar a separação entre significante e significado, desestabilizando os sentidos previamente estabelecidos. Como vimos, a interpretação tem a função de instaurar enigma, criar rupturas onde havia uma certeza enraizada, ao invés de propor um sentido (mesmo que um novo) fixo ao analisando. Neste caso, a alegoria é construída entre o analista e o analisando, pois somente o analisando pode dizer *outra coisa* de si mesmo que implique uma renovação verdadeira sobre sua posição de ser falante. Ainda temos que ressaltar o fato de que se o significante e o significado podem ser arbitrários, o valor de representação de um significante para o sujeito não é arbitrário, na medida em que a matriz simbólica, que vimos sob a forma do traço unário, constitui a forma como ele se relaciona com o Outro, indicando seu lugar de sujeito na relação alienada a este.

Acreditamos que a psicanálise e a exposição historiográfica são duas formas de intervenção social. Intervenção que valoriza os pequenos singulares acontecimentos do cotidiano, suas memórias e

seus restos, na produção de um outro olhar sobre o mesmo. Na medida em que propiciam a formação de alegorias e de imagens dialéticas a partir da ressignificação histórica possibilitam ao sujeito a experiência de despertar face à alienação.

2. A CONFIGURAÇÃO DO DESPERTAR

Da maneira como estamos entendendo até aqui, existem alguns dispositivos específicos que facilitam a experiência do despertar. Uma análise, ao configurar limiares entre a ficção e a realidade, o eu e o Outro, o consciente e o inconsciente, é um lugar privilegiado ao despertar. Tem-se aí um trabalho no qual produz-se uma distância ou uma brecha entre o significado e o significante, entre a imagem e a palavra que a representa, descaracterizando o sentido convencional da linguagem, produzindo uma profusão de sentidos possíveis, que permitem, na ruptura da montagem ficcional do sujeito, um outro dizer. Podemos dizer que este seria o *tempo da alegoria*.

Enquanto o tempo da alegoria incide sobre a produção da distância entre o significado e o significante, o *tempo da imagem dialética*, ao contrário, emerge na suspensão das distâncias convencionadas. Porém, suspende-as, mas não supera as diferenças dos extremos que comporta, pois estes são irreconciliáveis e assimétricos (como na montagem, em que os cacos já não são ideais para fusionar-se em uma imagem perfeita e harmônica), produzindo uma leitura diferenciada que ressignifica os sentidos até então estabelecidos.

A imagem dialética e a alegórica são diferentes. A imagem alegórica resulta arbitrária enquanto que a imagem dialética tem o objetivo específico de expressar uma verdade histórica. No entanto, podemos pensar que a imagem alegórica forma imagens dialéticas, uma vez que o material da alegoria, as ruínas, são paradigmáticas no que diz respeito à tensão temporal entre presente, passado e futuro que produz a imagem dialética. Ela apresenta o objeto histórico dentro das tensões entre os extremos. Podemos, inclusive, dizer que a imagem dialética é o objeto histórico. Neste sentido, “o despertar seria sinônimo de conhecimento histórico” (Buck-Morss, 1995, p. 285).

Além disso, podemos pensar alegoria e imagem dialética se entrecruzando quando acreditamos que a verdade (o objetivo da imagem dialética) se encontra exatamente onde pode haver um outro dizer (*allo-gorein*). Para a psicanálise, por mais que o sujeito fale referido à sua fantasmática, este outro dizer é arbitrário na medida em que é inconsciente e refere-se a um dizer que carrega consigo o enigma do desejo. Mas, ao mesmo tempo, podemos pensar este outro dizer como a possibilidade de deslocar o sujeito de sua condição narcísica. Podemos, inclusive, pensá-lo como uma forma de redenção tanto do sujeito do inconsciente, quanto do passado e da ficção subjetiva. A redenção implica uma utopia no centro do presente, uma esperança vivida no tempo-hoje. É claro que a questão teológica¹³ presente aí causa um certo desconforto. Mas veremos que a salvação intrínseca à redenção pode ser entendida como “salvar do esquecimento”, isto é, colocar o inconsciente na pauta do dia. Se pensarmos o termo etimologicamente, redenção significa “recuperar aquilo que era nosso, aquilo de que fomos levados a nos privar, aquilo que alienamos” (Matos, 1993, p.63). Esta definição nos parece interessante pelo fato de nos remeter à ambigüidade do ser na alienação ao Outro: o que ele quer ou pode recuperar? O que é mesmo seu? O que nos foi privado pode ser recuperado? Acreditamos que a estas questões já demos algumas respostas. Com o despertar esperamos que a experiência do singular possa ser recuperada¹⁴. Em

¹³ A idéia de redenção está ligada ao messianismo benjaminiano.

¹⁴ Entretanto, devemos nos questionar: queremos recuperar o que nos é singular? Queremos despertar?

todo caso, sempre que se trata de seres humanos e suas produções, temos os paradoxos, as dialéticas, as tensões.

Tendo isto em mente, neste capítulo, propomos abrir um pouco mais nossa reflexão sobre as imagens dialéticas e as tensões temporais que podem culminar no despertar, como veremos no item “Evidência e enigma na tensão temporal da imagem”. Em seguida, no item “O despertar entre o sonho e a vigília”, pretendemos mostrar a face crítica da imagem em sua função de suspender os mitos e os sonhos construídos socialmente. No último item “A experiência e o despertar da singularidade”, mostraremos que o despertar pode revelar-se uma ruptura eficaz sobre a continuidade histórica, narcísica, quando se configura uma experiência.

2.1 Evidência e enigma na tensão temporal da imagem

A teoria da exposição da história propõe um resgate do passado. Esse resgate não pretende acumular informações sobre o passado para conservá-lo intacto e inócuo. Ele é retomado enquanto pode transformar o presente. De acordo com Gagnebin (1999), “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (p. 16). Portanto, as transformações no tempo não são progressos, mas atualizações. Na medida em que, para Benjamin, o tempo não deve ser apreendido na noção de cronologia, mas na de *intensidade* que caracteriza a mônada - essa concentração de várias significações numa imagem dialética -, trata-se sempre de pensar o despertar produzindo-se a partir de imagens dialéticas constituídas numa tensão espaço-temporal. Segundo Walter Benjamin:

“Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado, mas, antes, imagem é aquilo onde o ocorrido encontra-se com o agora como num raio formando uma constelação. Em outras palavras: Imagem é a dialética em suspensão. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas *imagética*. Apenas imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas” (apud Seligmann-Silva, 1999, p.228).

A imagem que paralisa a dialética ocorre no pico da tensão entre os extremos, entre o ocorrido e o agora. Conforme Seligmann-Silva, essa tensão pode ser entendida como um instante de *vivacidade*, que significaria, a partir do latim, “pôr diante dos olhos”. Pôr diante dos olhos o presente vivo e o passado reavivado que por algum motivo se entrecruzaram no tempo de um pensamento fugaz. Nesse sentido, a imagem com a força de suspender a dialética dos extremos temporais é visual. O discurso sobre ela vem num segundo momento, que pode ou não ser imediatamente após o vislumbre da imagem, uma vez que entre o visual e o discursivo há um abismo, mesmo que a imagem dialética apareça na linguagem e sobre ela incida.

A visualidade implica o visível e o invisível da imagem. As imagens dialéticas de Evgen Bavcar¹⁵, põem diante dos olhos o visível e o invisível do presente vivido e o passado reavivado. Para ele, há a necessidade de desejar imagens – que, no nosso entender, possam se revelar dialéticas e propícias ao despertar da alienação subjetiva, pela incidência do olhar contemplativo sobre tais imagens (nos referimos tanto as imagens de uma obra de arte, por exemplo, quanto imagens de pensamento). De acordo com Bavcar, em entrevista à B. Mayer (texto inédito),

“o desejo de imagens significa ir em direção as realidades invisíveis já que em cada fragmento de nossa existência, nós estamos também, como diria Ernest Bloch “dentro da obscuridade do momento vivido”. Ter um desejo de imagens equivale à criar um espelho interiorizado, isto é, um *speculum mundi* que traduz nossa atitude ativa contra a realidade fora de nossos

¹⁵ Como já dissemos, nos ateremos especificamente sobre Evgen Bavcar no terceiro capítulo, no item “As imagens dialéticas de Evgen Bavcar”.

corpos. [...] O desejo de imagens é nossa resposta interior as realidades do mundo e à realidade da existência de um terceiro olho que se dá conta do infortúnio de nossos olhares físicos, “de nossos olhos de argila que não podem ver o invisível”, como diria Kanzatsakis. É somente ao terceiro olho que está reservado o privilégio de ver sempre mais e mais longe. O desejo de imagem é também o trabalho de nossa interioridade que consiste em criar, a partir de cada um dos nossos olhares autênticos, um objeto possível e aceitável pela nossa memória. [...] No futuro, nós poderemos escutar o mundo pois nós teremos, hoje, verdadeiramente olhado-o e porque nós não teremos somente visto-o, tolamente. O desejo de imagens é a antecipação de nossa memória e o instinto ótico que quer apropriar do esplendor do mundo sua luz e suas trevas” (p. 01).

No capítulo seguinte nos debruçaremos sobre a questão do olhar. O desejo de imagens implica, sobretudo, a valorização da imagem no processo reflexivo que escreve a história. Significa, por um lado, o reconhecimento de que todo o discurso produz uma imagem e vice-versa e, por outro, a retomada da sensibilidade como forma de expressão e de reflexão, conjugando razão e imaginação. Isto é, significa compreender a sensibilidade como uma forma de pensamento. Desse ponto de vista, quando Walter Benjamin insiste na importância da imagem dialética, está convencido de que ela é muito mais eficaz na produção do despertar do que uma argumentação dialética, construída formal e logicamente. Valorizar a imagem no processo do pensamento significa reconhecer a imaginação e a aparência como produtoras de verdade, justamente por que apresentam sua dupla face, de visibilidade e invisibilidade, de coerência e incoerência, etc., colocando em relevo o fato de que “ao pensamento pertence não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paralisação” (apud Kothe, 1991, p. 162), conforme a Tese XVII de Walter Benjamin em “Teses sobre a filosofia da história”. Entendemos que a paralisação do pensamento ocorre no instante da suspensão da dialética, pois este instante revela-se extremamente desconcertante ao sujeito, descentrando seu eu do eixo da razão, como veremos ao longo do texto.

Além disso, a valorização da imagem coloca em relevo o fato de que ao pensamento e ao despertar há uma perda intrínseca e inelutável. Como diz Gagnebin (1999), “história que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo deprecimento, portanto preciosamente únicos, insubstituíveis, *atuais*, sem o consolo da

imortalidade” (p. 94). Ao propor uma imagem histórica que se apresenta ao mesmo tempo dialética e involuntária, Benjamin “enfrenta a encruzilhada entre a evidência e o enigma” (Matos, 1993, p.63).

Na medida em que a imagem provoca uma ruptura na linearidade histórica e coloca em evidência sua descontinuidade, as imagens dialéticas são históricas e não arcaicas. No entanto, é a partir das imagens arcaicas que existe a possibilidade de se perceber o que realmente é novo historicamente. A imagem autenticamente histórica é aquela que conjuga o ocorrido e o agora numa imagem que permite a assimilação e a superação das imagens coletivas (desnudando a ideologia burguesa, por exemplo) e sua redenção, em que se revela a verdade de que tudo é transitório, num instante luminoso e fugaz. Conviver com o transitório implica a capacidade do ser humano em fazer o luto das idealizações das quais se desfaz; trata-se de uma perda, para em seguida investir libidinal e imaginariamente sobre outras coisas. Portanto, a conjugação entre ocorrido e agora implica que para a construção de algo novo haja uma destruição (ou um desapareço), como, por exemplo, a desmitificação de um objeto ou acontecimento. Esse momento de destruição é privilegiado para uma crítica da história, pois permite percebermos suas falhas e a forma como vem sendo construída, nesse jogo paradoxal de assimilação, superação e redenção daquilo que foi desinvestido culturalmente. Benjamin diz que “para que cada fragmento de passado seja tomado pela atualidade (*Jetztzeit*) não deve existir nenhuma continuidade entre eles” (apud Matos, 1993, p. 54), uma vez que a continuidade mantém os acontecimentos dentro da linha de pensamento dominante, e por isso mesmo, não desencadeiam o tempo do agora da legibilidade. Portanto,

“o espaço histórico das imagens dialéticas designa uma história possível que é tributária da reatualização do que nunca chegou a se tornar história, de tudo aquilo que, no interior do novo, permanece escravo de uma natureza indomada, de tudo o que é arcaico, há muito ultrapassado e que não cessa de retornar, naturalizado. Desse ponto de vista, os elementos a partir dos quais a história poderia fazer-se, ao invés de seguirem uma seqüência temporal, estão interrompidos no espaço” (Matos, 1993, p. 52).

A temporalidade histórica não é determinada pela consciência que constrói a seqüência entre passado, presente e futuro, mas pelo que há de involuntário numa recordação. Segundo Olgária Matos a imagem dialética é “o esforço de interiorizar, como recordação, a história temporalizada, uma história que, aparentemente, é a única apta a levar a alma a despertar. Porque a possibilidade da recordação se abre surpreendentemente lá mesmo onde a história procede por cancelamento do passado” (p. 68). Dessa forma, a imagem dialética comporta o esquecimento que torna possível a memória involuntária¹⁶ e a lembrança daquilo que é impossível esquecer. Neste sentido, lembrar

“funda a visão do futuro e não a nostalgia do passado. Um paradoxo que se esclarece, se se compreende que o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo. [...] Essa estrutura paradoxal do lembrar criador e transformador (inerente à compreensão autêntica do *rito*), funda a concepção benjaminiana de uma escrita da história ao mesmo tempo destrutora e salvadora” (Gagnebin, 1999, p. 105)

Se por um lado é preciso salvar algumas coisas do esquecimento, por outro lado, o esquecimento é fundamental para que o sujeito possa desvencilhar-se de um discurso queixoso sobre o passado. Segundo Gagnebin (1999), “em Nietzsche, como em Benjamin, trata-se de lutar contra a transformação da memória do passado numa espécie de repetência vingativa, nesse discurso interminável do ressentimento cuja primeira meta não é, sob suas aparências piedosas, a fidelidade ao passado, mas sim a infidelidade ao presente” (p. 110). Esquecer é a possibilidade de poder se livrar do peso do passado, no entanto, o esquecimento só é possível no ato mesmo de lembrar-se dele. De acordo com esta autora, “no movimento sem fim da *Erinnerung* [lembrança], o esquecimento inscreve o vazio de tudo aquilo de que ela [a linguagem] não saberia se lembrar [...]; o esquecimento incisivo introduz, assim, uma *cesura* específica no discurso da história” (p.111). Neste sentido, o esquecimento seria positivo – ao

¹⁶ O termo “memória involuntária” foi forjado por Proust, em sua obra “Em Busca do Tempo Perdido”. Referimo-nos aos textos “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo :

livrar o sujeito do ressentimento - e operativo - ao instaurar um corte no discurso. Sendo assim, esse esquecimento não pode ser considerado da mesma ordem do recalque, que justamente promove o discurso queixoso, mantendo o peso do passado intacto.

A memória (recordação) involuntária nasce do esquecimento. É inconsciente e imprevisível. O que nela irrompe, toca o sujeito pelo corpo, pelo sentir, pelo olhar e apresenta a perda inelutável. Portanto, ela não compreende as lembranças acumuladas. Ela não serve para reconhecer um passado, apesar de ele ali se presentificar. Esta memória produz uma imagem nova a partir da conjunção do passado e do presente dado pelo reconhecimento das semelhanças entre eles. O involuntário da recordação se apresenta aos nossos olhos a partir de semelhanças não sensíveis, quando há o

“encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta” (Gagnebin, 1999, p. 106).

Semelhanças que por algum tipo de associação inconsciente apresentam-se conectados originando uma significação completamente nova, e que podem ter por efeito suspender o recalque. Dessa forma, podemos pensar que o despertar é o que escapa ao recalque e por isso tem um efeito de revelação. Podemos também pensar que uma das coisas reveladas é exatamente a operação do próprio recalque ao evidenciar sua existência.

Somos exímios no que se refere a fazer analogias. Comumente construímos o sentido assemelhando às diferenças, e preferencialmente, anulando as diferenças para manter, assim, a ilusão de que todos os homens compartilham o mesmo olhar e entendimento sobre as coisas, ou, por exemplo, a

ilusão de que a forma como o outro me olha é a forma como eu me vejo, numa busca de reconhecimento da identidade. No entanto, numa imagem dialética, se há semelhanças entre o ocorrido e o agora, o passado retorna diferente de si mesmo, estranho, e, por isso, novo, grávido de futuro. Trata-se de um passado irremediavelmente perdido e irreconhecido, pois se apresenta diferente do que ele mesmo foi. Apresenta-se, inclusive, como aquilo que poderia ter sido, mas não chegou a ser. Desse ponto de vista, o esquecimento que torna possível a memória involuntária pode referir-se ao que o passado concretizou e também ao que havia nele de sonho e de utopia. Devido a isso, a imagem dialética une o ocorrido e o agora numa intensidade temporal que não se refere nem ao passado e nem ao presente, mas ao tempo do agora da legibilidade em que tanto o passado quanto o presente aparecem diferentes de si mesmos. Por isso, o tempo do agora retoma o passado sendo fiel “àquilo que nele pedia um outro devir” (Gagnebin, 1999, p. 97) e pode atualizar-se abrindo possibilidades de futuro nascente¹⁷.

Entretanto, para Benjamin, o futuro é um tempo perdido (e não o passado), ou ao menos, um tempo que se perde no tempo de sua realização. Sendo assim, temos que prestar atenção ao que o passado pode nos alertar. Neste sentido, a idéia de infância embasa a noção de memória histórica. A criança contém a descontinuidade mais a florada em si, uma vez que ainda não está presa aos ditames sociais, não sofreu todas as repressões que o processo de escolarização e educação impõe. A criança ainda consegue transformar os significados dos objetos tal qual o poeta transforma o das palavras. O psicanalista Edson de Sousa (2000) sugere pensar a infância como uma instância lógica e não cronológica. A partir disso, “a infância como o mais cristalino desenho desse âmbito do singular (por vezes à espera de ser recuperado) pode, então, ser lida e incorporada mais como horizonte vivo e promissor do que como passado silencioso” (Sousa, 2000, p. 134).

Benjamin se importava muito com a memória. Ele mesmo escrevia suas recordações infantis e compreendia que elas, por mais singulares que fossem, diziam de uma história coletiva.

¹⁷ Referido aos textos “A imagem de Proust” e “A doutrina das semelhanças”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo : Brasiliense, 1996.

“Esses lugares privilegiados da infância, dos quais o adulto se lembra, não são, portanto, os lugares de uma felicidade inocente e imaculada; pelo contrário, preenchem a criança de uma certa apreensão, pois são plenos dos mortos do passado, e, mais vezes ainda, plenos de um futuro desconhecido mas pressentido, pois são, como diz Benjamin, “cantos proféticos”. [...] Esta busca de um “futuro anterior” [...] acarreta um olhar sobre o passado, e, em particular, sobre a infância, onde não há nada de idealizante ou de estetizante, mas que é, arrisquemos a palavra, profundamente político” (Gagnebin, 1999, p. 89).

Benjamin buscava no passado as promessas para o futuro e, no presente, podia ver se elas haviam se realizado ou não, se elas ainda deveriam se realizar ou se estavam decididamente perdidas. Portanto, “a lembrança do passado *desperta* no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta” (ibidem). Não nos enganemos: o despertar pode irromper a partir da conjunção dos tempos e da atualização do passado no presente, no entanto, se ele se traduz historicamente, não se revela um momento histórico. O despertar revela-se um momento político.

As recordações infantis de Benjamin não eram um relato da vida como ela ocorreu, mas uma apresentação da vida como ela foi esquecida. É dessa forma que Benjamin propõe que se faça a pesquisa da história: a partir dos esquecimentos, daquilo que foi denegado ou mesmo recalçado, dos objetos sem uso, das narrativas desvalorizadas, salvando-as do esquecimento para redimí-las, para mostrar que o passado atua no presente, mas também para mostrar nossa história de uma forma menos idealizada, já que os rastros da história aparecem enquanto resto, imagem desencantada de tudo aquilo que um dia foi sonho, fetiche e promessa de felicidade, induzidos pelo funcionamento do capitalismo. Assim, suspende os objetos ou os acontecimentos da linearidade da história e os apresenta em sua crueza, salvando-os do esquecimento. Essa possibilidade de trabalho existe porque há uma “relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição” (Gagnebin, 1999, p. 11). Dessa forma, a interiorização da história temporalizada apresenta, a partir do tempo do agora, a eternidade inserida no

tempo através da atualidade do instante histórico, em toda sua fugacidade e com o peso da realidade política. Essa instância do presente surge como a metáfora do despertar.

A retomada do passado, da forma como vimos, tem uma função política quando o despertar, no tempo do agora, revela-se um momento especial de crítica ao continuismo histórico, por exemplo. A crítica apresenta uma possibilidade de abertura de sentido sobre os previamente estabelecidos. A imagem dialética é também uma imagem crítica e o despertar, por sua vez, pode ser compreendido como uma utopia, como veremos a seguir.

2.2 O despertar entre o sonho e a vigília: sua função política

Cada despertar promovido pelo tensionamento de imagens dialéticas que se entrecruzam possibilitando uma outra leitura, (re)funda a *origem* histórica. Portanto, o tempo do agora deve ser entendido a partir do conceito benjaminiano de origem (*Ursprung*). Em Benjamin, a origem não evoca uma idéia de gênese ou de fonte das coisas. Ela não se refere ao que nasceu, mas ao que está por nascer, para a vida ou para a morte.

“Longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir – e por isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica-, a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente” (Didi-Huberman, 1998, p.171).

O sintoma e a crise são características da imagem dialética na sua dimensão de crítica. A imagem dialética se apresenta como crítica na medida em que

“uma imagem em crise, [é] uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos – e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 1998, p. 173).

É pela linguagem que a origem surge como sintoma, sob a forma de *choque*. “Uma conjunção ‘fulgurante’ que faz a beleza mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido também como valor de verdade” (p. 173). Isto é, a crítica imprime um valor de verdade à imagem dialética. Neste momento crítico – em que a verdade surge – o choque pode aparecer como lapso ou como aquilo que nos deixa sem palavras, mas que em seguida “forçará a ordem do discurso ao silêncio da aura” (ibidem).

Conforme Benjamin, no seu artigo “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”¹⁸ a experiência moderna é a do choque. Na modernidade, vivenciamos cotidianamente um excesso de estímulos. Contra esse excesso a consciência atua, impedindo que os choques sejam impressos na memória (na formulação desta hipótese, Benjamin baseou-se na elaboração de Freud sobre os traumas causados pela guerra). Para ele, a consciência impede o choque ao bloquear o sistema sinestético (as sensações corporais, as quais podemos pensar como ocorrendo no limite entre o corpo e o psíquico, isto é, como um “sistema” pulsional). O sistema sinestético é a base da memória. Na medida em que o bloqueamos, conseqüentemente, isolamos “a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece” (Buck-Morss, 1996, p.22). Então, se de um lado, a evitação do choque faz-se necessária para podermos viver o dia-a-dia, de outro, acaba por impedir a experiência do despertar. Neste âmbito, ao propormos o despertar, estamos supondo que a consciência, enquanto defesa ao choque, falha, e que, em conseqüência dessa falha, podemos ter uma experiência interessante que nos

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. III.** São Paulo : Brasiliense, 1994.

possibilite a abertura de sentidos sobre essas coisas que nos provocam o choque. Frisamos aqui que quando nos referimos à abertura de sentidos devemos incluir os sentidos corporais. O choque de despertar pega o sujeito pelo corpo, pela sensibilidade.

O grande problema está em que, contra o excesso de estímulos, torna-se regra o impedimento da experiência e do pensamento, dando à alienação uma concretude cada vez maior, como podemos perceber no automatismo dos trabalhadores em uma fábrica, por exemplo. “A exploração deve ser entendida aqui como uma categoria cognitiva, e não econômica: o sistema fabril, danificando cada um dos sentidos humanos, paralisa a imaginação do trabalhador” (idem, p.23). Dessa forma, cotidianamente, insensibilizamo-nos e reprimimos a memória. Transformamos o sistema sinestético em sistema anestético, isto é, um sistema que produz o entorpecimento das sensações, do pensamento (lembramos que Benjamin dá à sensibilidade o estatuto de pensamento). Neste sentido, despertar da alienação significa despertar para os sentidos do corpo, tanto no que diz respeito à sensação, à sensibilização, quanto àquilo que o corpo estabelece de relação entre o eu e o Outro a partir dos objetos pulsionais, como veremos no próximo capítulo, com o despertar do olhar.

Por tudo isso, Benjamin esperava que o choque causado pela cesura no movimento linear do pensamento e o reconhecimento da verdade revelada pela imagem dialética, enquanto crítica, pudesse produzir um despertar político.

“O famoso “efeito de estranhamento” buscado por Brecht combinava com a preocupação de Benjamin, no sentido de procurar “imagens dialéticas”, nas quais o fluxo dos acontecimentos deveria ser subitamente imobilizado, “congelado”, para que a consciência do observador pudesse escapar à tirania da aparência de “normalidade” e pudesse refletir *criticamente* sobre o sentido *atual* da realidade observada” (Konder, 1988, p.63).

Benjamin construiu a noção de despertar como crítica ao surrealismo - eles teriam se perdido no mundo dos sonhos. Segundo Didi-Huberman (1998), “a noção de despertar (*réveil*) sintetiza, de maneira frágil mas fulgurante, o chamado (*éveil*) e o sonho (*rêve*): um ‘dissolvendo’ o outro, o segundo insistindo como ‘refugio’ na evidência do primeiro” (p. 189). Enquanto chamado,

“a noção de despertar evoca o chamado da razão, que Benjamin tomava diretamente do materialismo histórico e da formulação de Karl Marx: “A reforma da consciência consiste apenas em despertar (*aufweckt*) o mundo...do sonho que ele faz consigo mesmo”. Isto significa exatamente, nos termos de Benjamin, que a dimensão da *história deve ser aquilo mesmo que pode dissolver nossas mitologias*. Dessas mitologias, desses arcaísmos, ela fornecerá portanto a crítica, dissociando-se assim de todo o elemento de nostalgia ou de ‘busca das fontes’, dos arquétipos”(p. 188-9).

O mito é resultado da naturalização dos processos históricos, sociais, subjetivos, etc., os quais são afirmados sem que sejam submetidos a qualquer tipo de crítica. Na percepção mítica do mundo há um acoplamento - entre a imagem e a coisa, entre a palavra e a imagem - tanto maior quanto mais se busca o ideal de totalidade e de eternidade. Mas na medida em que o investimento imaginário sobre uma mercadoria, por exemplo, dura o tempo da novidade, é transitório, torna-se possível reconhecer ali a ilusão projetada. Com a imagem do fóssil, Benjamin “captura o processo de decadência natural que indica a sobrevivência da história passada dentro do presente, expressando com clareza palpável que o fetiche descartado fica tão vazio de vida que só permanece sua marca da couraça material” (Buck-Morss, 1995, p.182). A partir disso, Benjamin utiliza-se da imagem da natureza petrificada para perceber o que na história se realizou. Neste sentido, elevava à posição de alegoria todo o material descartado da história a fim de ali ver sua face verdadeira. “O que dava a esta aprendizagem [influenciada pela poesia barroca] seu valor como uma apresentação dialética da modernidade era que alegoria e mito são antitéticos. Na realidade, a alegoria era o “antídoto” frente ao mito [...]” (p.187). A alegoria mostra a história em decadência, mostra suas ruínas e mostra, portanto, os ideais, os sonhos nela embutidos. Como vimos,

permite uma nova leitura a partir da montagem visual e lingüística de um quebra-cabeças ou de um mosaico, revelando uma outra verdade, um outro dizer.

“O despertar transporta para o domínio da memória não mais o sonho mas sua recordação. Do sonho, no sonho, restam ruínas, fragmentos de imagens mudas. Mas para chegar do sonho ao “cadáver do sonho” (sua recordação), atravessamos esta fronteira – a irrupção do despertar. A legibilidade não pertence nem às imagens do sonho nem às ruínas, pois entre elas não há troca simétrica, mas uma dialética. O processo que inverte a imagem do sonho em imagem dialética é um processo histórico, porque “cada época sonha a seguinte, mas sonhando se esforça em despertar” (Matos, 1993, p.54).

Benjamin queria dissipar o sonho para chegar ao cadáver do sonho. Para isso, é preciso despertar para o fato de que sonho é sonho. No entanto, não há despertar sem o sonho do qual se desperta. Segundo Gagnebin (1999) despertar é uma “exigência política e ética não de parar de sonhar, porém, muito mais, de juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real” (p. 79).

O despertar se dá no limiar entre o sonho e a vigília (ou o chamado) caracterizando o entrecruzamento que cria a temporalidade do agora (*Jetztzeit*). Esse limiar pode ser entendido muito próximo ao que vimos no capítulo anterior sobre o funcionamento da alienação-separação de sujeito em relação ao Outro. Nessa dialética percebemos ainda com mais ênfase o fato de que a dialética se desdobra nela mesma. A própria separação induz o retorno à alienação. Não há síntese, não há superação da dialética, mas há repetição deste movimento entre as duas posições. Trata-se sempre de estar com um pé cá e outro lá, pois o choque do despertar é bastante violento. O encontro com o real (aquilo que não se especulariza, que não se simboliza e por isso mesmo retorna sem cessar) é sempre traumático. Por isso, os momentos de paralisação da dialética são tão fugazes.

A questão está em que o sonho comporta em si mesmo uma chispa de esperança de que dele possamos despertar, assim como na vigília, há uma chispa de esperança de que estejamos sonhando, de que aquilo que se apresenta não seja a realidade. Não podemos escolher entre um ou outro, pois é exatamente *entre os dois* que o despertar ocorre. A partir da revelação da verdade a repetição não será mais do mesmo, sendo possível instaurar novos sentidos. No entanto, como a verdade é parcial, o movimento da alienação permanece até que um novo despertar aconteça. Então, o despertar também é parcial. Porém, aquilo para o qual se despertou tem um efeito cognitivo, revela-se uma experiência, que ao ser reconhecida e compartilhada, muda a posição discursiva do sujeito frente à sua construção fantasmática que, assim, pode intervir na realidade, política e eticamente. Isto é, o despertar não deve ficar reduzido ao seu efeito cognitivo, tem de implicar uma ação política articulada a partir do questionamento ético.

A partir disso, o despertar pode ser entendido como uma utopia. Não no sentido pejorativo, como um sonho para o futuro impossível de se realizar, mas que esteja concernida com o passado e com a função de crítica social do presente. Uma utopia que “efetivamente pode ser pensada como uma formação do inconsciente, pois funciona enquanto interrupção de uma série significativa” (Sousa, 2002, p.27). Segundo este autor, a utopia

“poderia cumprir a importante missão de arrancar os sujeitos do pântano do senso comum, que institui os sentidos aos quais deveríamos nos curvar. A utopia tem aqui uma função de convite à imaginação. Ela permite que os sujeitos possam fazer dos espaços que vivem um lugar. Abre, portanto, lugares para imagens possíveis. Todo ato criativo traz em si uma utopia. O sentido da utopia não seria, num primeiro momento, de ir em direção ao real, mas, sobretudo, contra o real. Normalmente, pensa-se em utopia como algo fora da realidade, ilusão, evasão, fantasia, delírio, projetos vazios. Essa forma de utopia funcionaria no clássico vetor presente-futuro. Seu horizonte seria sempre de buscar tornar-se real. Se ficamos restritos a essa perspectiva, tais formas utópicas perdem sua força. Como propõe Roger Dadoun podemos inverter o sentido do vetor e pensar a utopia como um movimento que vai do futuro ao passado, numa correnteza contra a realidade. A utopia adquire, aqui, sua virtude de crítica social. Trata-se, por conseguinte, de imagens que podem funcionar como âncoras simbólicas fundando lugares” (p. 27).

Imagens que podem funcionar como âncoras simbólicas fundando lugares para o sujeito escrever sua história de um outro ponto de vista, podendo escapar da sucessão de imagens e de sentidos narcísica e conservadoramente elaborados. Desta forma, o despertar, ao promover a experiência do singular, pode nos dar uma idéia de que aquilo que dá sentido ao sujeito não precisa ser tão impregnado da imagem narcísica.

2.3 A experiência e o despertar da singularidade

O despertar pode ser compreendido como uma experiência. A partir do texto “Experiência e Pobreza”¹⁹ de Walter Benjamin, percebemos que distingue a noção de experiência (*Erfahrung*) da de vivência (*Erlebnis*). A experiência se configura como a transmissão de uma tradição que tem valor para a coletividade. Essa transmissão pode ser feita de pai para filho, através da narração de histórias que constituem a formação e a instrução dos jovens. São histórias a serem escutadas e seguidas. Como vimos no item anterior, a memória involuntária é condição imprescindível à experiência. Por isso mesmo, a experiência precisa de um tempo de elaboração, ao contrário da vivência, instada à assimilar tudo às pressas. A vivência, por sua vez, é produto do individualismo, em que os valores coletivos são substituídos por valores individuais e

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo : Brasiliense, 1996.

privados que, pelo estilo de vida que constróem, aumentam não só a individualidade, mas também a solidão. A vivência é fruto da evitação do choque e, em função disso, apresenta características anestéticas.

“Para compensar a frieza e o anonimato sociais criados pela organização capitalista do trabalho [no fim do século XIX, a burguesia] tenta recriar um pouco de calor e de *Gemütlichkeit* através do duplo processo de interiorização. No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas. A história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum (são os inícios da psicanálise, poderíamos acrescentar). Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o do *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão. Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial: a arquitetura começa a valorizar, justamente, o “interior”. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado: suas experiências inefáveis (*Erlebnisse*), seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais” (Gagnebin, 1999, p.67-8).

De acordo com Susan Buck-Morss (1996), “a partir do século dezenove, foi produzido um narcótico a partir da própria realidade. A palavra chave para esta elaboração é fantasmagoria” (p.27). Para esta autora, “enquanto viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social”(p. 28). Em última instância, um controle social efetivado a partir da alienação dos sentidos, mais especificamente, pela capacidade de economizar ao sujeito a dor que faz parte do ato de viver.

A fantasmagoria, descrita por Jeanne Marie Gagnebin através do processo de interiorização burguês, tem o efeito de provocar a ilusão de completude. Em termos psicanalíticos, trata-se de manter a ilusão de que a castração²⁰ não ocorreu, o que manteria a possibilidade de uma imagem corporal (do corpo social) ideal. Uma imagem que esconde sua própria falta. Neste sentido, o choque é experimentado como uma forma de fragmentação desta imagem ideal. Por isso, o despertar implica o enfrentamento da castração e a perda dessa idealização. Podemos pensar que a insistência de Benjamin em que a história é composta de fragmentos tem aí um dos seus fundamentos: que o pensamento linear e as noções de evolução e continuidade histórica referem-se à imagem ideal de completude, isto é, são fantasmagorias.

“Marx tornou famoso o termo fantasmagoria, utilizando-o para descrever o mundo das mercadorias que, na sua mera presença visível, escondem cada traço do trabalho que as produziu. Elas velam o processo de produção, e – como quadros de ambientes – encorajam os seus observadores a identificá-las com fantasias e sonhos subjetivos. Adorno comenta, acerca da teoria das mercadorias de Marx, que a sua fantasmagoria ‘espelha a subjetividade ao confrontar o sujeito com o produto do seu próprio labor, mas de uma maneira tal que o labor que nele foi posto já não é mais identificável’; antes, ‘o sonhador encontra a sua própria imagem impotentemente’” (Buck-Morss, 1996, p. 30)

A fantasmagoria, neste sentido, teria a função de esconder a alienação – mas ela mesma apresenta nossa condição de alienados.

De acordo com Ana Costa (2001) “toda efetivação da experiência comporta uma dimensão de perda: é a perda daquilo que foi antecipado, que nunca é perfeitamente adequado ao vivido” (p.92). O instante da experiência fugaz do despertar ocorre quando há uma suspensão na antecipação que fazemos cotidianamente para nos preservar da angústia no enfrentamento do real (isto é, quando nos deixamos

²⁰ Como vimos, a castração implica a renúncia a ser o falo e também a ter o falo (que seria a pretensão de ser o mestre). “A castração, ao mesmo tempo que separa o falo do corpo, transforma-o em objeto de desejo. [...] De fato, a castração faz do objeto parcial, cuja perda, no quadro da relação mãe-filho, jamais é definitiva, um objeto definitivamente perdido, objeto *a*. [...] Esse efeito da castração, que é o objeto *a*, instala o fantasma, e, por isso, sustenta o desejo. [...] Porém, [...] refere-se, também, e primeiramente, ao Outro, e é nisso que ela instaura a falta simbólica” (Chemama, 1995, p. 32).

tomar pelo choque). Nossas reiteradas manifestações narcísicas são formas de antecipação. Podemos, inclusive, entender o narcisismo como sendo “uma tática anestesiante contra o choque da experiência moderna” (Buck-Morss, 1996, p. 41). A antecipação e a anulação são “mecanismos de evitação da experiência” (Costa, 2001, p. 91), responsáveis pelas inibições e compulsões e repetições sintomáticas. Segundo esta autora,

“a antecipação “apaga” um traço antes da experiência, sendo que na anulação [como por exemplo, nos rituais obsessivos] acontece o contrário. Nas duas referências temporais é propriamente o apagamento que cria o traço. Então, *a posteriori*, pela vigência dos mecanismos defensivos, é possível reconhecer que ali há um traço. A experiência “economizada” é substituída, então, pela experiência do sintoma” (Costa, 2001, p.92).

Nesses momentos em que a antecipação não acontece, o familiar torna-se estranho e o ser desfalece. No entanto, são exatamente nestes instantes fugazes que o sujeito do desejo se manifesta, como vimos na relação dialética da alienação-separação.

A experiência pressupõe uma narração²¹. No ato de narrar há a possibilidade de simbolizar a experiência e dela se apropriar, na medida em que a narração convoca um terceiro que pode reconhecer e valorizá-la. A verdade revelada com o despertar, não basta que seja enunciada, ela precisa ser escutada e reconhecida por um outro, uma vez que a partir do semelhante (re)construímos nossas identificações. Conforme Sousa (2001b) “os sonhos, como estrelas cadentes, pulsam todas as noites nos mostrando que a densidade de uma imagem depende do esforço da palavra e o amparo de um testemunho que reconheça e legitime a experiência do inconsciente” (p. 35).

²¹ Conforme o texto de Benjamin, “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo : Brasiliense, 199

Além disso, a narração de uma experiência coloca em causa a visão ficcional do sujeito sobre sua inserção familiar e social. A visão ficcional de si mesmo é mutável de acordo com a posição discursiva do sujeito em relação ao Outro, permitindo ao sujeito circular no laço social com a liberdade de estar atrelado ao desejo. Desse lugar pode assumir um discurso que se presume responsável e por aí inscrever sua singularidade na cultura de forma reconhecida e legitimada simbolicamente. Assim, a narração da experiência pode ser considerada uma possibilidade de transmissão simbólica - dos antecedentes que referem o sujeito a uma história familiar - àqueles que o escutam e a si mesmo ao apropriar-se daquilo que diz.

Walter Benjamin nos faz perceber que um sujeito quando conta de si, não fala

“para garantir a permanência da sua identidade, mas que, ao contar sua história, se desfaz de representações definitivas e ousa afirmar-se na incerteza. [...] Este trabalho de busca e de memória (*Erinnern*) se abre, igualmente, à dispersão do esquecimento e não produzirá nenhuma visão imutável do passado, mas, pelo contrário, uma desorientação positiva” (Gagnebin, 1999 : 91).

A “desorientação positiva” sobre a história proporciona ao sujeito defrontar-se com o enigma do desejo e com a castração. O despertar pressupõe este encontro. Quando o sujeito pode se apropriar deste desequilíbrio e ali se afirmar na incerteza – compartilhando esta experiência de perda com os semelhantes - pode reconhecer sua condição de castrado, e mesmo, de alienado. Pode reconhecer que o sonho é sonho, mas que o sonho, assim como a castração e a alienação, são imprescindíveis ao desenrolar social-subjetivo.

Poder afirmar-se na incerteza implica poder conviver com ela. O tempo da incerteza ocorre dentro do tempo lógico. Para Lacan (1996), o pensamento lógico é construído a partir de três tempos, na relação do sujeito ao saber: o instante de ver, o tempo para compreender e o momento de concluir. O instante de ver seria marcado por um saber impessoal e dado à obviedade (“sabe-se”). No tempo para compreender, o sujeito procuraria compreender como e porque “sabe-se”, para logo em seguida concluir (“eu sei”) aquilo que já sabia. É um movimento circular, próprio do funcionamento da razão. Quando este movimento está referido ao saber inconsciente, o momento de concluir atualiza um saber insabido, ou seja, também trata-se de concluir sobre aquilo que já se sabia, mas este saber vem de outro lugar – do sujeito do desejo; um saber inconsciente. Mas, o saber insabido atualizado aparece somente quando há incerteza sobre o desejo, quando há um descentramento do eu. Portanto, o momento de concluir refere-se a um saber sem eu. Conclui que o próprio saber está em questão e que, portanto, não há uma verdade que condiga ao saber. Ou seja, o momento de concluir nos mostra a castração pelo fato de que o saber insabido revela uma verdade que permanece enigmática: o não-saber sobre o sexo (referido ao Real). Neste sentido, o “resultado” do tempo lógico é o de uma dessubjetivação.

O despertar atua sobre as fronteiras, sobre os limiares que o constituem, recuperando em nós o saber insabido, o saber inconsciente que opera à nossa revelia, mas que revela nossa singularidade. Dessa forma, uma vivência pode ter um efeito de experiência, se ao vivido possibilitarmos alguma criticidade, flexibilidade narcísica e o compartilhamento – que significa também poder entrever numa experiência pessoal sua dimensão social. Sendo assim, um dos efeitos do despertar pode ser o de transformar nossa posição, nosso olhar, em relação aos acontecimentos que nos convocam, de forma que possamos afirmar a singularidade ao invés de perpetuar os ideais individualistas.

Conforme Seligmann-Silva (1999), “o despertar constitui um momento de transição, uma passagem entre dois modelos de experienciar, uma soleira entre a vida e a morte: um limite que atravessamos todos os dias, e que nos treina na arte do delineamento e apagamento dos limites” (p. 93).

Por isso mesmo, o limiar é um momento de perigo, em que se apagam os contornos, as fronteiras entre eu e Outro, sonho e vigília, ocorrido e agora, etc. Quando a distância entre eu e Outro é suspensa, há o encontro do ser consigo mesmo, causando uma estranha familiaridade entre aquilo que o eu reconhece como sendo seu e aquilo que é do Outro. O encontro com o real da castração indica, de um lado, a falência do imaginário e, de outro, o limite do simbólico. Nesse momento, há uma suspensão do recalçamento que impede a subjugação total do sujeito frente ao Outro. Aí ocorre um excesso pulsional que destitui o eu de sua posição narcísica, fazendo emergir o estranho no mais íntimo do seu ser. Sendo assim, a desorientação subjetiva, no instante de dessubjetivação, ocorre porque a imagem transborda a possibilidade de simbolização. Neste momento temos a sensação descrita por Freud como *Unheimliche*.

A memória involuntária nos invade sob a forma de uma inquietante estranheza, como o *Unheimliche* freudiano. O *Unheimliche* diz respeito ao terror produzido no encontro com o que é há muito tempo familiar, mas que se apresenta completamente enigmático. É o desconhecido no conhecido. A estranheza coloca em causa o reconhecimento do duplo ou a imagem do espelho, que a princípio seria imaginariamente inventado contra o desaparecimento do eu, mas que acaba por significar o desaparecimento do eu. O duplo em nós, que nos olha, nos provoca estranheza porque não reconhecemos nele nossa própria singularidade, isto é, o olhar desperta no Outro aquilo que diz respeito ao desejo do sujeito, mas por ser desejo recalçado, não reconhece como seu, ao contrário, toma sob a forma de uma inquietante estranheza, porque se revela sob a forma de objeto *a*. A imagem que o Outro devolve ao sujeito é sua própria imagem de objeto parcial, em que o sujeito é pego por uma desorientação, se perde. Desorientação na qual a ausência, a falta, a perda é percebida como ameaça da castração e dissolução do sujeito no objeto. O objeto que provoca estranheza nos captura a ponto de mobilizar a compulsão à repetição.

Como vimos, a imagem dialética instaura um momento fugaz de desordem produtiva a partir da memória involuntária que desorganiza o eu. Neste sentido, a narração pode ser entendida como uma figuração da imagem dialética. Nesses momentos de desordem produtiva em que o ser desfalece e

depara-se com a castração, Seligmann-Silva (1997) propõe que pensemos próximo à fascinação e ao sublime. Apesar de não nos estendermos sobre este assunto, ele mesmo fascinante, cremos que conserva-se muito próximo do que estamos trabalhando. O sublime é como no instante da fascinação²², em que a admiração extremada por um objeto nos causa cegueira “por uma luz de intensidade semelhante à do sol [que] obscurece e desarma nossa capacidade de pensar” (p.80). Conforme esse autor, “o testemunho [a contemplação] de um *agora* conecta-se, para Lyotard, ao registro do sublime porque gera um prazer eminentemente negativo: como vimos, o sublime produz uma suspensão, um desativamento da consciência” (p. 82-3). Na suspensão ficamos tão descentrados de nós mesmos que o que retorna é o olhar. Em “Edmund Burke [...], o sublime é tratado como pertencente ao campo do medo: medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível” (p. 83). Nesse sentido, o sublime estaria próximo à fascinação produzida por uma imagem dialética, em que temos a revelação de um enigma em relação ao desejo e, ao mesmo tempo, a instauração deste enigma.

²² Veremos mais sobre a fascinação no capítulo seguinte.

3. O DESPERTAR DO OLHAR NA IMAGEM DIALÉTICA

Sempre que pensamos em imagem, seja a imagem de um objeto de arte, de uma mercadoria, do semelhante ou do pensamento, aí está suposto um olhar. Porém, o olhar somente é despertado no enfrentamento do limite do ver, no fascínio da coisa vista, no fascínio de uma memória involuntária que nos surpreende e nos desestabiliza momentaneamente em nosso narcisismo. Neste capítulo abordaremos o olhar na função de despertar o sujeito da alienação histórico-social-subjetiva. Como temos visto, o despertar da alienação é fugaz, possui várias implicações e impedimentos, mas resulta efetivo quando se configura uma experiência reconhecida e compartilhada. Vimos também que o choque à que remete a experiência do despertar incide diretamente sobre o corpo. Neste sentido, compreender o despertar do olhar nos parece bastante pertinente.

Desta forma, no item “A dialética do olhar”, abordamos o olhar a partir da cisão inerente à visão, entre ver e olhar, com referência na psicanálise. No item seguinte “Quando resistimos ao despertar”, trazemos, baseados na leitura de Didi-Huberman, a arte minimalista como um exemplo de imagem dialética que desencadeia o despertar do olhar, mesmo que o movimento da arte minimalista negasse este atributo as suas obras. Nos interessa perceber o quanto um despertar ocorre apesar das resistências, na medida em que é imprevisível e referido ao inconsciente. O despertar que pode emergir

de uma imagem dialética ou de uma imagem alegórica nos atropela independente de nossa vontade. O que, talvez, tenha a ver com a vontade é o que cada um vai fazer com isto que sacode o sujeito no mais íntimo de seu ser.

Uma obra de arte, além de ser uma imagem dialética e crítica, também pode ser aurática. É o que supomos nas fotografias de Evgen Bavcar. Este artista nos apresenta de modo peculiar a relação entre olhar, imagem e despertar, como veremos no último item “As imagens dialéticas de Evgen Bavcar”.

3.1 A dialética do olhar

O olhar em psicanálise não se prende às teorias fisiológicas do olho ou oftalmológicas. O olhar que interessa à psicanálise é inconsciente. Este olhar, como formação psíquica, surge de duas maneiras: como ato de olhar ou como satisfação deste ato. Conforme Juan-David Nasio (1995) é preciso forjar três distinções para entendermos isto: que há uma cisão entre ver e olhar, e ainda, há a fascinação. Essa cisão se refere ao fato da divisão mesma do sujeito em sujeito da enunciação (sujeito do desejo) e sujeito do enunciado; diz respeito, em última instância, à heterogeneidade entre corpo e linguagem.

Começemos pelo entendimento do “ver”. A psicanálise trabalha com a idéia de que ver é sempre ver uma imagem. “Não vemos coisas, vemos imagens. O mundo que vemos – para a psicanálise – é um mundo de imagens, não é a coisa em si. E quem vê não somos nós, não são os olhos do corpo, quem vê é o eu” (Nasio, 1995, p.18). Como vimos no item “A alienação do sujeito na dialética do desejo”, no primeiro capítulo, a constituição do eu está diretamente ligada às imagens pregnantes com as

quais o eu se identifica. Isto significa que entre o eu e o mundo constrói-se uma dimensão imaginária em que *o eu é efeito imagético do desejo do Outro*.

“Do ponto de vista do imaginário, a imagem é o eu. No entanto, quando estou diante do espelho, eu imagino – nem é preciso que alguém me diga – que não sou a imagem. Isso de não ser a imagem é o que comumente se chama alteridade especular, e, do ponto de vista psicanalítico, essa alteridade é falsa. Na dimensão imaginária, não há alteridade especular, porque o eu é tão imagem quanto qualquer imagem percebida” (idem, p. 19).

O espelho e o eu estão em continuidade. O engodo está em que não acreditamos que a imagem refletida é exatamente aquilo que somos. “O eu não sabe, desconhece, portanto, que faz parte da imagem e que a imagem faz parte dele” (p.20). Se o eu é a imagem percebida, poderíamos dizer “eu sou estas letras que leio”. Dessa forma, a visão se constitui nesta alienação do eu ao imaginário. No entanto, o eu apenas vê as imagens que de alguma forma proporcionam o seu (auto)reconhecimento, nas quais terá o prazer ou desprazer de se amar ou odiar, imagens que refletem a idealidade²³ que tem de si mesmo, ou seja, que dão sentido a uma possível identidade sexual. Essas imagens, além de confirmarem o eu, também proporcionam a confirmação da alteridade. Sendo assim, na verdade, o eu prevê, *antecipa* os sentidos para não ter surpresas.

A visão do eu, portanto, equivoca-se triplamente: ao perceber a imagem do espelho como sendo diferente da sua; ao não perceber que esta imagem está na posição de falo imaginário; e, ao desconhecer que o falo imaginário recobre e anima o gozo, que goza em ser colocado na posição de objeto *a* a partir da demanda do Outro.

²³ “O eu ideal está presente na relação do eu com a imagem, porque, quando o eu percebe a imagem prenante, essa imagem está carregada – seguramente – de uma idealidade do eu, isto é, daquilo que eu espero. [...] O eu ideal é a dimensão esperada do eu, de se reconhecer como ele esperaria reconhecer-se” (Nasio, 1995, p.24).

Ao ver, o eu coloca-se em direção à imagem da coisa, é ele quem dá sentido ao que vê, a partir da sua imagem fática. O olhar, ao contrário, é um ato-efeito, uma vez que o ato de olhar é provocado por uma imagem que a imagem da coisa desperta em nós. Isto quer dizer que é a coisa que nos olha. Todo artefato construído pelo homem contém um olhar em potência que pode nos capturar em determinados momentos. O olhar está ali porque na produção algo sempre escapa ao eu. *O que se dá a ver nem sempre é o que se quer ver*. Lacan (1990) escreve:

“vemos, na dialética do olho e do olhar, que não há de modo algum coincidência, mas fundamentalmente logro. Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado, é que – *jamaís me olhas lá de onde te vejo*. Inversamente, *o que eu olho não é jamaís o que eu quero ver*” (p.100).

É neste sentido que o olhar pode funcionar como objeto *a* no nível da falta.

De Merleau-Ponty, Lacan retira a idéia de que vemos apenas a partir de um ponto, mas somos olhados de toda parte; “somos seres olhados no espetáculo do mundo” diz ele. A partir disso, Lacan se questiona se haverá satisfação em se estar sob este olhar, sem que isto se nos mostre. “O espetáculo do mundo neste sentido, nos aparece como *onivoyeur* [...], mas ele não é exibicionista – ele não provoca o nosso olhar. Quando começa a provocá-lo então começa também o sentimento de estranheza” (Lacan, 1990, p.76). Continua a interrogar-se: “o que dizer? – senão que, no estado de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que *isso mostra*. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que *isso mostra*” (ibidem). No entanto, mesmo aí o sujeito desliza ou porque toma o sonho como algo irrelevante ou porque mesmo no sonho o sujeito não olha. Quem ou o que é o sujeito no sonho? “O que são essas figuras todas, esses desenhos todos, todas essas cores? – senão esse *dar-a-ver* gratuito em que se marca a primitividade da essência do olhar. [...] Quando Chuang-Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé” (p. 77).

O despertar do olhar é o despertar do sujeito do inconsciente. Ele é despertado por uma imagem não-pregnante, mas que intensamente nos atrai, nos confunde e nos surpreende; uma imagem que tem o poder de dissolver o eu imaginário. Essa imagem é uma falta de imagem, que diz respeito ao enigma sexual. Ela ofusca, fascina, produz e prende o olhar ao remeter o sujeito à imagem fálica, à fenda que a constitui. Didi-Huberman (1998) escreve:

“cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (p.33).

Essa falta de imagem presentifica ao sujeito a ausência de totalidade. Esse ponto não-especular da imagem, compondo a própria imagem, revela-se ao sujeito como uma imagem dialética. Isto é, o olhar é despertado quando há uma suspensão temporal que tensiona num mesmo ponto imaginal a presença e a ausência, a visibilidade e a invisibilidade da imagem; também podemos dizer, o olhar é despertado quando se suspende a distância ou a diferença que o sujeito supunha entre aquilo que ele vê no espelho e o reflexo que este produz, causando um estranhamento ao sujeito em relação às imagens prenhas que constituem sua identidade.

Os pontos não-especularizáveis das imagens apresentam o objeto *a*. Nas bordas da fenda fálica, temos acesso ao objeto *a*. O objeto *a* é recoberto pelo falo imaginário, no limite entre o real e o imaginário, ou seja, no limite da perda e do gozo. Em outras palavras, o falo imaginário é o semblante do objeto *a*, isto é, a imagem que oculta e mostra o lugar do gozo. Portanto, ele é o excitante da pulsão escópica, enquanto que o “objeto *a* é um gozo-objeto desde que tenhamos esses dois referenciais: uma borda e a posição do Outro” (Nasio, 1995, p.75). Lacan (1990) dirá: “o objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer dizer, do falo, não como tal, mas como fazendo falta” (p.101). Por isso, *o olhar é entendido como carregado de vazio pulsional e gozoso, ao invés de estar carregado de sentido.*

Conforme Nasio, o olhar é um objeto pulsional que está ligado ao orifício palpebral e à fenda da pupila. São bordas erógenas que se contraem e dilatam, que abrem e fecham acompanhando a pulsação inconsciente, sua abertura e seu fechamento. Didi-Huberman (1998) nos dá o exemplo de um quadro, um simples plano ótico, que se transforma em uma “potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (p.31), a contração e descontração do objeto pulsional. A pulsação incessante do olhar turva a visão por efeito de um objeto/obra/corpo que trabalha pelo seu desaparecimento. Para Didi-Huberman 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, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (idem, p.34).

Trata-se do desaparecimento que remete o sujeito à sua posição objetal frente ao Outro, à alienação do sujeito ao desejo do Outro, convocada a partir da questão “o que este desejo quer de mim?”. Respondida, a partir do fantasma, “o que ele quer é a minha perda”, tal a ignorância em que o sujeito é jogado a respeito do desejo. Então, na desorientação egóica, a brecha para o olhar inconsciente emergir é aberta.

No entanto, o olhar acontece no extremo do ver, na ofuscação, no deslumbramento. Nasio chama isto de *fascinação*: uma falha na visão, como um lapso de linguagem. A fascinação está entre o ver e o olhar. O olhar que a partir daí se produz, porém, não é em resposta à fascinação, ele não pretende responder à demanda do Outro, pois é pura pulsação, diz especificamente do desejo do sujeito. Conforme Nasio (1995), “o ato de olhar é um ato inconsciente, desencadeado por uma luz que provém do Outro, de fora, mas, quando se realiza esse ato, desenvolve-se um movimento fechado em si mesmo, traçado nas

dimensões simbólicas e reais das pulsões inconscientes, e não mais no imaginário do eu” (p.33). Portanto, enquanto a visão mantém uma relação contínua entre as imagens que circulam ao redor da imagem fálica, o olhar opera quando estamos impedidos de ver por uma luz ofuscante.

A fascinação, na injunção do tempo do agora, produz nas imagens pregnantes, ou no símbolo, como diria Walter Benjamin, a distorção, a desmitificação do símbolo, revelando-o alegórico, surpreendendo o sujeito fascinado em seu descentramento egóico (isto é, o fascínio se dá exatamente pelo desconcerto subjetivo que produz e não porque a imagem seja extremamente deslumbrante – caso contrário um objeto qualquer não nos causaria o fascínio, a irrupção da memória involuntária ou o despertar). Dessa forma, um símbolo (ou todas as imagens que possuem um sentido convencional, principalmente a da identidade) pode revelar-se outra coisa se nele se presentificar uma fenda instaurada na relação dialética do olhar entre o sujeito e o Outro. Neste sentido, poderíamos talvez pensar que o descentramento do sujeito revela a ruína e a decadência da imagem corporal que temos de nós mesmos e que reconhecemos como sendo nossa identidade. Enquanto a identidade (que implica o apego ao narcisismo e também à razão) seria um símbolo, o sujeito do inconsciente revelaria-se alegórico.

A luz ofuscante e intermitente é a imagem fálica. Aparece sob sua condição de invisibilidade, de vazio, sem a roupagem das imagens pregnantes. Sendo assim, a fascinação é uma experiência que se dá no limite do imaginário: ao mesmo tempo em que o eu já não se reconhece mais, ele é “mais eu do que nunca, porque se dá e se mostra em sua essência radical de ser ele, essencialmente [...] uma imagem sexual, um falo imaginário” (Nasio, 1995, p.35). Esta imagem nos remete ao nosso próprio gozo, “que já não é nem o eu nem o falo imaginário, mas aquilo que é gozo em nós. [...] A fascinação é, em última instância, a experiência de estarmos confrontados com uma imagem que evoca o gozo de maneira tão pura que desperta o gozo em nós” (p. 37).

Se a imagem suscitada pela fenda fálica mostra e esconde simultaneamente o gozo, a tela do Outro, o plano ótico, em que aparece a imagem fálica, é uma tela em movimento, ondulante, “uma tela

tão flexível que a imagem se move, dança e adota o relevo oco de uma fenda com bordas que se mexem, uma fenda com bordas palpitantes, com bordas que se tocam e se dilatam, como se fossem bordas ou contornos que batem com um bater cadenciado” (Nasio, 1995, p.41). Essa tela flexível podemos entendê-la como a banda de Möebius – que caracteriza topologicamente o inconsciente, em que o dentro e o fora estão na mesma superfície. De acordo com Lacan (1990) é a própria luz, este ponto que fascina, que produz o olhar, num jogo de luz e opacidade sobre a tela do Outro:

“O correlato do quadro [...] é o ponto de olhar [...]. Quanto ao que, de um ao outro, faz mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa da do espaço ótico goemtral, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco – é o anteparo, o *écran*. No que se apresenta a mim como espaço da luz, o que é o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade. É sempre esse respelhamento [...] que me faz me conter, em cada ponto, de ser anteparo, de fazer aparecer a luz como cintilação, que o transborda. Para dizer tudo, o ponto do olhar participa sempre da ambigüidade da jóia. E eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de anteparo, que ainda há pouco chamei de mancha”(p. 95).

A mancha a que Lacan se refere, é um exemplo para marcar a preexistência do dar-a-ver ao visto. Tem a mesma função do olhar no campo escópico, de comandá-lo e ao mesmo tempo ser o que escapa à apreensão da visão como satisfazendo o eu imaginário. No ponto da mancha se encontra o ponto *tíquico* (o encontro do real enquanto encontro faltoso) na função escópica. Fazer-se mancha é o móvel original do mimetismo²⁴.

O olhar está no campo do Outro. Temos assim, a cada despertar do olhar, a reedição da alienação do ser ao Outro, já que o olhar, que diz diretamente do desejo, só pode ser afirmado na conjugação ao Outro. Dessa forma, o despertar do olhar demonstra que o ser falante se decompõe entre seu ser e seu semblante. A partir disso podemos entender como a coisa nos olha: Freud diz que a raiz da

²⁴ Benjamin trabalhou bastante o conceito de mimesis, mas não vamos abordá-lo aqui. Mimetismo não é uma simples imitação. Propõe o encontro entre o sujeito e objeto criando uma terceira imagem. O encontro entre os dois é dado pela semelhança entre um e outro, reconhecida pelo olhar do Outro.

pulsão escópica deve ser pega no sujeito, no fato de que ele se vê a si mesmo. E “porque ele é Freud, ele não se engana. Não é se ver no espelho, é [...] *ele se olha*, diria eu, *em seu membro sexual*” (Lacan, 1990, p.184). Mas não é da sexualidade que se trata, e sim de sua relação ao falo, naquilo que ele falta.

No campo escópico, o olhar está exilado de mim mesmo, e me olha enquanto sou o objeto olhado. O olhar está atrás da tela, por isso, podemos pensá-la como sendo o falo imaginário que recobre o objeto *a*, mais-gozar. O olhar enquanto objeto *a*, dessa forma, é o lugar onde se encontra o sujeito do desejo, pois o sujeito é apreendido no desejo, na fascinação pela imagem fálica, enquanto fenda, que ele mesmo é. “No campo escópico [...] o sujeito não é essencialmente indeterminado. O sujeito é, falando propriamente, determinado pela separação mesma que determina o corte do *a*, quer dizer, aquilo que o olhar introduz de fascinatório” (idem, p.114).

A respeito da fascinação, ainda temos a sua correlação com a fantasia:

“A fascinação é a condição em que surgem o olhar e o sujeito do olhar. Sujeito inconsciente do olhar, ou sujeito escópico inconsciente do olhar. [...] A fascinação é a atualização da formação produzida por recalçamento, porque na estrutura, a articulação, a ordem, é uma ordem que depende do Nome-do-Pai. É uma ordem simbólica ordenada como tal, mas em que o elemento sustentador é a relação do sujeito escópico do inconsciente, neste caso, com o objeto olhar. Portanto, eu diria que a fascinação é uma formação do objeto *a* produzida por recalçamento, e é nesse sentido que se aproxima do objeto fantasístico. Poderíamos dizer – creio que sem erro – que a fascinação é uma das modalidades de atualização da fantasia. Fantasia visual” (Nasio, 1995, p.80).

A partir disto temos então, o olhar – como objeto *a*, causa do desejo, mas também como resto – e o sujeito do olhar. O olhar e o sujeito se encontram no mesmo lugar. Como objeto *a* está referido a uma perda. O objeto *a*, numa face, é resíduo do excesso de gozo. Na outra face, como causa do desejo, é causa da divisão do sujeito. Não podemos esquecer que o olhar constitui o fantasma, pois ele atua

diretamente sobre a angústia da castração. Lacan (1990) diz, inclusive, que a pulsão escópica é que “elude mais completamente o termo da castração” (p.78).

A castração, o sujeito a evidencia a partir da castração do Outro. Enquanto o sujeito caracteriza o Outro como não castrado, está, de fato, protegendo-se a si mesmo de sua castração. Negá-la mantém o sujeito alienado ao desejo do Outro, na medida em que se mantém numa posição fálica na forma de responder ao Outro e, ao mesmo tempo, ilude-se com a potência fálica deste. Por exemplo, a submissão aos desígnios de Deus, este ser onipotente, mantém o sujeito num gozo (de que estaria respondendo aos desígnios divinos) que o afasta do enfrentamento da castração. A angústia da castração se refere a algo que já aconteceu, mas que não foi possível simbolizar através da fala. No entanto, o sujeito age negando-a e, por isso, teme-a como se ainda estivesse por acontecer. Porém, a castração atua numa dupla via: a do temor, e seu efeito será o da “normalização” das relações, já que “proíbe o incesto, mas fixa o sujeito em uma posição de obediência ao pai” (Chemama, 1995, p. 32); e da causação do desejo, em que, ao contrário do temor, “a assunção da castração é a da “falta que cria o desejo”, um desejo que deixa de ser submetido ao ideal paterno” (ibidem).

A castração remete, em primeiro lugar, à falta imaginária no Outro, que no esquema se apresenta no lugar da tela. É a partir da falta no Outro que o sujeito positiva o seu próprio vazio. Nessas circunstâncias, na medida em que o olhar simboliza a angústia da castração deixa o sujeito na ignorância do que existe além da aparência da coisa vista. Isto é, se o olhar mostra algo da castração, disso o eu não quer saber, pois o coloca de frente com o fantasma: que o seu desejo nada mais é que o desejo do Outro, ou seja, que está assujeitado ao Outro.

“Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento. Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa

razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo-se*, em que o olhar se elide”(Lacan, 1990, p.83).

Lacan se pergunta: “se então o olhar é esse avesso da consciência, como vamos tentar imaginá-lo?”. Dando-lhe um corpo: objeto *a*. Um corpo muito intrigante composto por uma não-imagem.

Se pensarmos a *esquize* da visão relacionada ao tempo do desejo referido ao tempo lógico proposto por Lacan, poderemos dizer que o olhar se diferencia do ver no momento de concluir, isto é, quando há surpresa sobre a própria produção (que pode ser uma imagem mental, real, um discurso, um ato), quando a obviedade do saber egóico cede lugar à dúvida egóica e nessa hiância provocada pelo estranhamento de si mesmo, pelo exílio de si mesmo que isto implica, restam o sujeito e sua enunciação para dar conta deste olhar que lhe diz respeito. Por isso, não ocorre sem resistência e angústia. O desfalecimento do sujeito refere-se à perda de ser, como temos visto, pois, como disse Lacan, ao acomodar-se ao olhar, o sujeito é o olhar, como objeto. Aí se coloca um paradoxo: no que o ser falta, desfalece e é convertido em objeto de desejo do Outro, aí goza. Um gozar que se dá para além do prazer, entre uma suposta completude e a própria morte. Onde o ser aparece como objeto é também onde pode se encontrar enquanto sujeito de desejo. Sendo assim, o sujeito da enunciação despertado com o olhar (ou como olhar) é o resto da dialética da separação-alienação, e, por isso mesmo aparece no limiar entre a perda e o gozo. Portanto, *o despertar só pode se apresentar em sua face ambígua: mesmo que comporte uma perda, isto não ocorre sem gozo.*

O gozo e, portanto, também o olhar, se dá no *entre*. No limiar entre a realidade psíquica e o Outro, pela construção pulsional que caracteriza o olhar. De acordo com Nasio (1995), “o pulsional não é pedir para comer, que a mãe dê de comer; a pulsão não está aí. A pulsão está em quando a criança é devorada pelo Outro, quando ela se converte na coisa oral que é comida” (p.105). Então, o pulsional está em se fazer objeto olhar e não em fazer ser visto. “O sujeito, que de uma posição passiva passa a ser

ativo o bastante para ser olhado, é ativo no “fazer-se”, e é, por ser olhado pelo Outro, objeto passivo” (p.60). Assim, o ato de olhar inicia-se no eu, passa pelo Outro e volta ao eu. Trata-se de um movimento circular, mas dissimétrico. Não esqueçamos que a fenda fálica implica o Outro, sendo assim, dizer que o circuito pulsional inicia no eu, significa dizer que ele é a imagem que vê (ele é o quadro), assim como é a imagem que o olha, isto que diz da dialética deste circuito. Essa imagem vai em direção ao Outro-tela e retorna ao eu desencadeando o ato de olhar, que ao se fechar irrompe o sujeito do inconsciente pelo desaparecimento do eu imaginário.

“Olhar não é olhar um quadro. Um quadro não é olhado, é visto. Mas, se o quadro me deslumbra, estou num momento de pulsão escópica. Mas essa pulsão escópica não está posta no quadro, não é que se meta no quadro, ela se constrói no quadro. Mas o quadro em si não é o objeto do olhar”(idem, p. 91).

O ato pulsional do olhar não tem objeto externo sobre o qual o ato se aplica. O olhar é para o Outro, mas o Outro não é externo. “Esse olhar que encontro [...] de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro” (Lacan, 1990, p.84). É pela atividade mimética “que se apresenta a dimensão pela qual o sujeito tem como inserir-se no quadro. O mimetismo dá a ver algo enquanto distinto do que poderíamos chamar um *ele-mesmo* que está por trás. [...] Não se trata de se colocar em acordo com o fundo, mas sobre um fundo sarapintado, fazer-se pinta” (p. 98).

No entanto, este *fazer-se* não diz respeito a um controle que o sujeito teria sobre este movimento. Da mesma forma, na pulsão escópica, o objeto olhar, como vimos, não responde à fascinação. O *fazer-se* olhar não é no sentido de responder a uma demanda. Trata-se especificamente do desejo, *fazer-se olhar* é surgir o sujeito do desejo, o próprio olhar. Nasio (1995) nos explica que “o olhar estará ligado ao *desejo pelo Outro*”(p. 70). Para ele, “desejo pelo Outro significa que o olhar vai para o Outro e rouba o olhar” (p.113). Desejo pelo Outro significa que o Outro está na posição de receber o desejo, isto é, o sujeito “recebe” seu desejo indiretamente, pela via do Outro (o Outro dele mesmo).

Na pulsão escópica há o encontro da pura diferença, o encontro com o real (*tiquê*), por isso, olhar é mais-gozar, e mantém a excitação da zona erógena para mostrar o desejo na sua condição de enigma. Sendo assim, o sujeito inconsciente do desejo pelo Outro é um sujeito-efeito da experiência do ato de olhar. Então: olhar é um significante que representa o sujeito. E, ainda: tendo em mente que “o caráter de borda do falo imaginário, essa contração intermitente, isso é um significante” (Nasio, 1995, p.100), é possível pensar o sujeito escópico inconsciente como o que um significante fálico representa para outro significante fálico.

Estamos referindo desde o início de nossas considerações sobre o despertar o quanto isto implica que o sujeito possa de alguma forma lidar com as perdas, desde as da linguagem até o desfalecimento do próprio ser. Vimos que esses momentos em que se reúnem as condições ao despertar são fugazes, fato que, através da psicanálise, pudemos explicar pela via da alienação do sujeito ao Outro. Considerando isto, percebemos que despertar significa confrontar-se diretamente com o choque, com o real e, portanto, produz muita resistência, como veremos em seguida.

3.2 Quando resistimos ao despertar

Georges Didi-Huberman (1998) no livro intitulado “*O que vemos, o que nos olha*”²⁵ nos brinda com dois exemplos que demonstram a nossa resistência em despertar. Este autor vai direto ao ponto, no

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo : Editora 34, 1998.

que há de mais enigmático ao sujeito, seu temor mais radical no que se refere à perda ou ao perder-se. Este autor detém-se especificamente na análise da chamada *arte minimalista*, que iniciou nos Estados Unidos, por volta dos anos 60. A arte minimalista foi assim denominada pelo filósofo Richard Wolheim, por levar ao extremo o processo destrutivo dos *ready made* de Marcel Duchamp²⁶ – para dar um exemplo mais conhecido -, reduzindo a produção artística ao “mínimo conteúdo de arte” (p. 49). No entanto, enquanto Duchamp brincava com a polissemia das imagens e a desconstrução da identidade de um objeto na produção de novos sentidos, estes artistas procuravam destituir do objeto artístico tudo o que ele poderia apresentar de ilusório ou imaginativo, sem a possibilidade de constituir novos sentidos sobre o mesmo.

As produções da arte minimalista (ver anexos) se caracterizavam por volumes, geralmente paralelepípedos, duros e frios, construídos, em sua maioria, de metais, “voluntariamente reduzidos a essa espécie de aridez geométrica que eles davam a ver.

Uma aridez sem apelo, sem conteúdo. [...] Volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos. Que decididamente renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abria ou os preencheria, ou seja, lá o que for”(p. 49-50). Que os objetos não fossem nada além deles mesmos era o ideal a ser atingido. Por isso, tinham que excluir toda e qualquer ilusão que o objeto pudesse provocar. Justamente porque percebiam que o mínimo conjunto de elementos põe em jogo a ilusão. Sendo assim, a obra deveria primar pela simplicidade²⁷. “Seria preciso, segundo [Donald] Judd, fabricar um objeto que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto – um paralelepípedo, por exemplo -, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo” (p.53). Também tinham que “*eliminar todo detalhe* para impor objetos compreendidos como *totalidades* indivisíveis, indecomponíveis. “Todos sem partes”, objetos qualificados por essa razão de “não relacionais” (ibidem).

²⁶ Ver Anexo A, p. 148.

²⁷ Ver Anexo B, p. 149.

Queriam, além disso, eliminar a temporalidade dos objetos, “de modo a impô-los como objetos a ver sempre imediatamente, sempre exatamente como são” (idem, p.56). Ao pretender suprimir o tempo pretendiam que os objetos fossem completamente estáveis e imutáveis ao longo da história. “Sua estabilidade [...] os protege contra as mudanças de sentido, diríamos as mudanças de humores, as nuances e as irisações produtoras de aura, as inquietantes estranhezas de tudo que é suscetível de se metamorfosear ou simplesmente de indicar uma ação no tempo” (ibidem). Aparentemente teriam conseguido este efeito de eliminação do tempo reduzindo a variação, ou seja, repetindo sempre o mesmo sobre o mesmo. Ao repetir o mesmo pretendiam descaracterizar qualquer tipo de equivocidade que uma obra pudesse produzir. “Diante deles [esses objetos], nada haverá a crer ou a imaginar, uma vez que não mentem, não escondem nada, nem mesmo o fato de poderem ser vazios. Pois, de um modo ou de outro – concreto ou teórico -, eles são *transparentes*” (p.59). Este movimento pretendia, por fim, suprimir todo o psicologismo, todo o antropomorfismo para reencontrar a potência intrínseca do objeto. Neste sentido, um paralelepípedo não representaria nenhuma imagem: ele é o que é.

Pensando a questão da resistência à perda, ao vazio, Didi-Huberman toma a imagem do túmulo – em que o olhar como perda e morte é irrefutável - fazendo uma certa analogia ao paralelepípedo da arte minimalista. Sabemos do fascínio que a morte provoca, o olhar da morte concerne a todos, sem exceção. Não há como ficar indiferente ao fato de que se morre. No entanto, a angústia suscitada pelo olhar da morte pode ser tão mortífera, tão chocante, que utilizamos estratégias para enfrentá-la, ou melhor, para não enfrentá-la. Recalamos. Didi-Huberman conta que existem duas formas racionais, teológica ou positivista, de enfrentar a imagem que um túmulo provoca, efeitos do recalque dessa perda radical que positiva a dimensão de vazio/ausência do falo imaginário.

Na primeira, o sujeito se mantém *aquém da cisão*, isto é, cristaliza o ver em um sentido unívoco e fixo. Por exemplo, do túmulo, do caixão, apenas atém-se ao volume. O autor nota que nessa atitude existe um horror da morte que opera sob a forma de *denegação do cheio* – denega o fato de que há um

semelhante no túmulo -, e *denegação do vazio* – denega o fato de que o túmulo é um vazio à espera de um corpo vazio de vida.

“Essa atitude – essa dupla recusa – consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência do ver *um exercício da tautologia*: uma verdade rasa (‘essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...’) lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais temível (‘a que está aí abaixo...’). [...] Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar” (Didi-Huberman, 1998, p.39).

O homem da tautologia vive da ilusão de que conseguiu vencer a cisão da visão racionalmente, em que triunfa a identidade manifesta do objeto. “O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: ‘o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa’”(idem, p.40).

Outra forma de evitar a angústia frente ao caixão consiste em o sujeito se manter *além da cisão*. “Consiste em querer superar – imaginariamente – *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha”(ibidem). Trata-se da crença. Esta também denega o cheio, já que após a morte, o corpo já não tem mais valor. A alma continua viva. E também denega o vazio, já que não há morte, só uma passagem.

“Essa segunda atitude consiste portanto em fazer da experiência do ver *um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária. É uma vitória obsessional – igualmente miserável, mas de forma mais desviada – da linguagem sobre o olhar; é a afirmação condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas “algo de outro” que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico. Aqui, o que vemos (o triste volume) será eclipsado, ou melhor, *relevado* pela instância legiferante de um *invisível* a prever; e o que nos olha se ultrapassará num enunciado grandioso de verdades do além” (Didi-Huberman, 1998, p.41).

Ao contrário do homem tautológico que elimina o tempo naquilo que vê (nega a própria finitude), o homem da crença acrescenta, inventa um tempo, em que a vida se prolonga e, com isso, transforma o lugar do morto em lugar de imagens corporais sublimes e depuradas, tal é o horror à realidade do corpo – que, em momento de pouca fé, pode colocar em dúvida a crença na vida eterna.

O homem da tautologia e o da crença representam as duas faces de uma moeda: fixam termos ao produzir um engodo para a satisfação da especulação racionalista, além de demonstrarem sua impossibilidade de conviver com o não-saber e com aquilo que interroga o sujeito ou as coisas estabelecidas socialmente. Fixam o objeto de ver, o ato (o tempo) e o sujeito de ver. “Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é o visível” (idem, p.76).

“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. Todo olhar traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no “retardamento” teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento)” (idem, p.77).

A princípio percebemos que o ponto de vista do movimento minimalista opera na lógica da tautologia. Os objetos não contêm nenhuma interioridade, nenhum mistério, nenhuma latência, nenhuma aura. “Assim poderemos dizer que o puro e simples volume de Donald Judd – seu paralelepípedo em madeira compensada – *não representa nada* diante de nós como imagem. [...] Só o vemos tão “especificamente” e tão claramente na medida em que ele não nos olha”(p.60). Quando negamos as possibilidades de despertar, quando deixamos passar em brancas nuvens aquilo que de alguma forma nos inquieta, impedimos as coisas de nos olharem, impedimos que onde havia potencialmente uma imagem

dialética ela interrogue-nos em nosso narcisismo conservador e alienante. Entretanto, os enunciados tautológicos que se referem ao ato de ver não conseguem se manter. Quando os artistas se colocam a explicar a sua arte, a própria fala se encarrega de burlá-los. A hipótese de Didi-Huberman é que as imagens artísticas apresentam uma dialética visual muito parecida ao do jogo do carretel.

O jogo do carretel, descrito por Freud (1992) no artigo “*Más allá del principio de placer*”, refere-se à observação que Freud fez de seu neto ao jogar um carretel com lã em direção à cortina. Ao jogar em direção à cortina, o carretel saía do campo de visão da criança, e ele balbuciava “ohoh”. Em seguida recolhia-o para si, balbuciando “ahah” quando retornava a vê-lo. Freud nomeou os balbucios de *fort-da* (lá e aqui). Com o exemplo do jogo do carretel podemos, seguindo o pensamento de Didi-Huberman, explicitar o fato de que ver é perder.

Esse jogo coloca a criança na posição de que ao ver um objeto, “ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna”(Didi-Huberman, 1998, p.79). A ausência da mãe pode ser considerada como uma morte subjetiva, uma vez que se supõe que a criança veja a si própria como sendo a imagem materna. Com o jogo do carretel inventa-se um lugar para a ausência, uma vez que ele simboliza a constituição do sujeito, a sua identificação imaginária a partir da ausência, do vazio, da negatividade do falo imaginário. Desde este momento, apresenta-se, em relação ao que vemos, tanto a perda quanto o resíduo da perda.

O jogo coloca em questão tanto o olhar quanto a palavra na representação de um movimento que comporta a ausência e a presença do objeto de forma que a criança possa, de certa forma, simbolizar a perda, mas também provocá-la. Sendo assim, ele exemplifica o assassinio da coisa e o surgimento do desejo a partir da invisibilidade do objeto. É quando o carretel torna-se resto do assassinato da coisa. Podemos constatar nesse jogo a condição do olhar como objeto *a*, causa do desejo e resto atualizado pelo jogo rítmico e repetitivo da criança.

Na repetição do jogo, a criança brinca de fazer o luto. Com isto, por um lado, ela reafirma a existência de uma perda e, por outro, configura sua condição de sujeito faltante que poderá desejar. Um desejo que deseja desejar, que não tem possibilidade de satisfação porque está alienado ao Outro, como vimos item “A alienação do sujeito na dialética do desejo”, do primeiro capítulo. Brincando com o carretel, a criança refaz em ato o que a convoca psiquicamente: coloca em causa a falta no Outro nesse jogo de presença e ausência que encena a dialética da alienação-separação da criança em relação ao desejo do Outro. Sendo assim, a repetição se faz na manutenção da alienação do sujeito ao significante do Outro. Ao mesmo tempo em que tenta lidar com o trauma da perda (do lugar fálico ou do objeto fálico para sua satisfação), tenta anulá-lo. Mas a própria repetição indica a não anulação do trauma. Ela coloca em causa um constante retorno às origens, que se, por um lado, remetem ao nascimento do trauma (inclusive ao trauma do nascimento) apontam para a morte dos próprios significantes e o desaparecimento do sujeito na cadeia significante. “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz [...] *como por acaso*” (Lacan, 1990, p.56). A repetição demanda o novo, mas tudo o que na repetição varia é a alienação de seu sentido. Por isso, para haver verdadeiramente uma novidade é preciso quebrar o funcionamento previsível e linear da repetição. Lacan diz que a repetição envolve o *autômaton*, a insistência dos signos na cadeia simbólica, “signos aos quais os vemos comandados pelo princípio do prazer” (ibidem) e a *tiquê*, o encontro com o real, o inevitável encontro com o insuportável da castração. No entanto, é o encontro com o real que encerra a *mancha*, ou seja, a preexistência do olhar ao ver.

No vaivém rítmico do carretel, projeta-se um objeto virtual, que contém aquilo que no objeto estava latente: o olhar como perda. O olhar como objeto perdido, remetendo à castração e a perda do olhar do Outro. Neste sentido, o objeto *a* é o que surge como resto da separação fugaz da dialética da alienação.

“Ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que

constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge, tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, pois dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo. O que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma *aura* de objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri”(Didi-Huberman, 1998, p.96).

Assim, a dialética visual do jogo do carretel se define pela dialética da alienação do sujeito ao objeto, em que a imagem oferecida pelo jogo acaba por fazer a criança desaparecer a si própria e não mais apenas a mãe. “Uma experiência em que a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica” (idem, p.99). Conforme Lacan (1990), o carretel toma as formas desses objetos destacáveis do corpo que simbolizam a falta. “Se é verdade que o significante é a primeira marca do sujeito, como não reconhecer aqui [...] que o objeto ao qual essa oposição se aplica em ato, o carretel, é ali que devemos designar o sujeito” (p.63). Desta forma, o carretel faz as vezes de semblante de objeto *a*, onde se constrói o olhar do sujeito escópico e por onde podemos entender o seu desaparecimento.

Numa produção artística como a arte minimalista que tinha como lema “o que você vê é o que você vê” (a máxima desse movimento era *what you see is what you see*), Didi-Huberman “viu” o que não se vê. Para ele, a arte minimalista produz o que outrora poderia cumprir o papel de objeto perdido. “Assim os cubos de Tony Smith sabem dar uma estatura ao que, alhures, faria o sujeito esvair-se: ao *chamar um olhar* que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (Didi-Huberman, 1998, p.98). São grandes cubos que imprimem uma estranha visualidade, em que a imagem se apresenta no

limiar entre a visibilidade e invisibilidade do objeto – apresentada em função da cisão existente no sujeito em relação ao seu Outro²⁸.

“Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar”(idem, p.105).

Dessa forma, ver somente se configura em experiência (no sentido dado por Walter Benjamin) na medida em que demonstra o modo como cada sujeito coloca em cena o objeto perdido.

Que um objeto seja apenas o que ele é e que não produza nenhuma imagem, ilusão ou equívoco sobre ele, que não represente nada além daquilo que ele apresenta é muito interessante de se pensar. Poderíamos concluir que um objeto com estas características não pudesse nos dizer nada, ou melhor, que dele não pudéssemos constituir palavra, pois não produz imagem. Quando não produzimos imagens não nos sentimos instigados a falar. O nada, o vazio e a morte produzem uma não-imagem, apresentam-nos o real, e por isso mesmo, sobre eles falamos o tempo inteiro na tentativa de recobrir este real, de simbolizar isto que ainda não foi simbolizado. De acordo com Kehl (1998), “tudo é passível de representação, mas não há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo” (p.68). Nesse sentido, a *exposição* situa os limites da representação frente ao real inacessível. Um objeto do qual não pudéssemos constituir palavra seria considerado indizível. No entanto, uma imagem que não nos instiga a falar não é que não nos diga nada. Pelo contrário ela diz *tudo*. O excesso de sentido pode ser emudecedor e anestesiante. Temos, então, de um lado, uma imagem indizível ou mesmo irrepresentável e, de outro lado, o indizível

²⁸ Ver Anexo C, p. 150.

da imagem, que apresenta o limite da representação, além de apontar a resistência do sujeito, os seus pontos de recuo, seus recalques.

Portanto, a imagem como a de um paralelepípedo nos convoca a falar justamente pelo que ela apresenta da falta, da morte, etc. O paralelepípedo apenas “não representa nada como a imagem de outra coisa. Ele se oferece como o simulacro de nada. Mais precisamente, teremos de convir que ele não representa nada na medida mesmo em que *não joga com alguma presença* suposta alhures” (Didi-Huberman, 1998, p.61). A questão está em que o paralelepípedo não suscita somente a imagem de um paralelepípedo. Mesmo se ele é considerado como sendo *nada* além de um paralelepípedo, porém apresentado como obra de arte, ou seja, retirado de seu sentido ordinário ou produzido para outro uso, ele estará sujeito à produção de novas imagens e novos sentidos (ele mesmo foi forjado assim). O desavisado produzirá ao menos duas falas: uma assertiva e outra interrogativa: “isto que vejo é um paralelepípedo” e em seguida, “para que fazer isto? Desde quando isto é arte?”. O momento da interrogação pode se apresentar como o agora da legibilidade ao sujeito, seja pela via de um *insight* (esse momento luminoso em que se desperta do sonho), seja pela percepção de semelhanças não-sensíveis, seja pela intrusão de um terceiro que reconheça nesta questão seu desdobramento, desde que a questão dirigida ao Outro retorne sobre o sujeito que a faz.

Por um lado, um objeto assim desinvestido imaginariamente apresenta-se a nós em sua crueza; puro objeto. No entanto, se ele foi produzido por alguém, tem uma história que o precede. Benjamin utilizou-se justamente de objetos desinvestidos, para mostrar a alienação a que chegamos frente às mercadorias e ao consumismo. Utilizou-se, por exemplo, de objetos de uso pessoal, mas que com o avanço da técnica ou porque saíram de moda já não tinham mais utilidade. Esses objetos mostravam a ação do tempo sobre eles. Objetos do passado recente ou arcaico, crus, cruéis, apresentando-se a nós enquanto ruína, e, por isso mesmo, mostrando uma verdade histórica.

A arte minimalista, que escolhemos dentre as várias correntes da arte moderna para exemplificar nossos argumentos, nos mostra o quanto as produções artísticas podem refletir o momento histórico. Parece que nessas obras os artistas canalizaram e elevaram ao máximo os ideais sociais individualistas. Por isto mesmo, elas nos dão a ver a história. Ao colocarem em cena essas tendências individualistas e narcisistas de uma forma tão extrema, nos provocam a olhá-las com mais atenção. Nessas obras, não é só o meu olho que está no objeto impregnado, mas o olho da cultura, denunciando o forjamento do ideal de autonomia, de totalidade, de transparência, de comunicação, etc. Então, o que dessas obras nos olha remete tanto ao vazio que somos enquanto sujeito, quanto à nossa condição social de pessoas cínicas, solitárias e alienadas.

Por outro lado, imaginar que vemos somente o que vemos, reduzindo as potencialidades imaginativas que um objeto pode suscitar pode significar a busca por um objeto de arte ou um objeto qualquer que estivesse isento de revelar o gozo que põe em evidência o vazio de ser. Como se fosse possível construir uma imagem totalizante, em que tudo nela fosse especularizável, sem vazios, sem perdas (o que seria o ideal narcísico). Nos parece que esses artistas, ao procurarem construir um objeto de arte que não mobilizasse nenhum tipo de investimento imaginário, paradoxalmente, demonstraram o quanto essas obras estavam erotizadas.

O artista dá a ver a sua obra possibilitando a experiência do olhar, tanto o olhar construído na fascinação do espectador (que pode ser o próprio artista), quanto o olhar que escapa ao domínio do artista na sua produção, isto é, aquilo que ele obra sem saber por se tratar de um saber insabido, aquilo que se elide na produção em função da divisão do sujeito. Por isso mesmo, o artista nem sempre é a melhor pessoa a explicar sua produção. Mas pode ocorrer o contrário na produção artística: quando o artista consegue produzir um discurso sobre a obra muito mais interessante do que a própria. Nestes casos parece que é o artista quem nos desperta o olhar, em primeiro lugar. Do lado do espectador, ser afetado por uma obra de arte implica tanto a sua vivência - se participa do mundo artístico, se compartilha do

mesmo código, por exemplo - quanto a sua experiência - uma certa flexibilização narcísica que desmonte a resistência ao que é novo, diferente, estranho e provocador ao sujeito.

Em todos os objetos há um olhar em potência, eles se revelam na medida em que desarmamos nossas resistências. Por isso, despertar significa também transgredir as amarras do supereu para conseguir aumentar o leque argumentativo, ou o campo de visão, quando um objeto lança um olhar ou quando alguém pergunta: “o que você pode (quer) olhar?”. Essa pergunta refere-se diretamente ao desejo e poderia ser traduzida assim: “como você deseja seu desejo?”. Nesse sentido, a arte minimalista é muito provocativa. Suas obras estabelecem uma dialética visual que colocam em questão a cisão entre o olhar e o ver e acabam por nos trazer aos olhos exatamente aquilo que os idealizadores da arte minimalista procuravam tirar de cena: a imaginação, a equívocidade, a perda intrínseca ao ato de olhar, etc. Aí mesmo, percebemos o quanto os nossos atos dizem ou revelam mais do que prevemos. E ainda, o fato de que se as coisas nos olham é porque o olhar não nos pertence a não ser referido ao campo do Outro.

Diferentemente do movimento da arte minimalista que queria eliminar qualquer ilusão que o objeto de arte pudesse provocar, quando nos deparamos com a obra de Evgen Bavcar, percebemos o contrário. A distância entre a imagem e o discurso que a partir dela se produz, ou entre a imagem mental e a imagem-fotografia, é fundamental para que o ato criativo se desenrole, assim como para a percepção do espectador. Podemos dizer que as fotografias de Evgen são um movimento contra a resistência do olhar.

3.3 As imagens dialéticas de Evgen Bavcar

Evgen Bavcar prefere ser considerado um artista conceitual ao invés de fotógrafo. Evgen é cego e seu principal instrumento de trabalho é a máquina fotográfica. Sendo cego fisicamente, não podemos deixar de nos surpreender pelo fato de este artista produzir a partir daquilo que, aos nossos ingênuos olhos, poderia apenas causar impotência. A postura de Bavcar, assim como suas fotografias, vão, justamente, nos remeter à impotência de cada olho que funciona como máquina de ver.

Em entrevista concedida a Elida Tessler e Muriel Caron (1998) , Bavcar disse:

“percepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver. E como não se pode nunca ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho. É por essa razão, metaforicamente, que eu penduro espelhos nas paredes de minha casa, e eu observo meus clichês” (p.93).

Há pouco vimos que a psicanálise trabalha com a idéia de que ver é sempre ver uma imagem. Só que a imagem está sempre referida ao eu. Podemos mesmo dizer que a imagem é o eu, mas nos enganamos ao não percebermos isto: o eu desconhece que faz parte da imagem e que a imagem faz parte dele. Dessa forma, a visão se constitui na alienação do eu ao imaginário e ao simbólico. Ao ver, o eu coloca-se em direção à imagem da coisa dando-lhe um sentido, preferencialmente unívoco que lhe confirme sua identidade. Isto é, quando vemos damos um sentido antecipado para o que vemos, por isso, na maioria das vezes, condicionamos nosso olho e já nem vemos, mas prevemos. O olhar, ao contrário, é um ato-efeito, uma vez que o ato de olhar é

provocado por uma imagem que a imagem da coisa desperta em nós ao nos desequilibrar em nossas certezas narcísicas. Como vimos, o olhar só intervém na medida em que o sujeito está sustentado numa função de desejo. Um olhar corporal (entre o sujeito e o Outro) que anima a pulsão escópica.

No olhar construído entre Evgen Bavcar e seu interlocutor, a pulsão escópica é imediatamente colocada em cena presentificando nossa ausência de olhar cotidiana. Deparar-se com Bavcar é deparar-se com nossa cegueira psíquica, desde nossa alienação em relação àquilo que vemos, até nossa ignorância no que diz respeito ao que há de visual na cegueira. Evgen não nos vê, mas responde o olhar. Isto é, ele mantém em si mesmo a face do enigma. E dirá que é um *voyeur* absoluto. Ele olha tudo sem nada ver. Neste sentido, a experiência que Bavcar nos transmite é a experiência do invisível. Se temos medo do invisível, da escuridão, das trevas, Evgen nos explica que esta angústia é provocada pelo fato de que ali não sabemos de onde vem o olhar. Na entrevista à Elida e Muriel (1998), Bavcar diz que “o encontro com um homem cego é também um encontro com o nosso próprio Édipo” (p. 96).

Além de se (auto)nomear artista conceitual, Evgen se refere a si como sendo uma câmara obscura atrás de outra câmara obscura. A câmara obscura confere aos objetos um olhar. “Ser” uma câmara obscura é, por um lado, ter um olhar em potência, e por outro, ser um receptor de imagens. Mas como um cego poderia receptor imagens? Bavcar perdeu a visão entre os dez e doze anos, por isso, seu trabalho com imagens

está, em grande parte, referido a recordações, lembranças encobridoras e pela irrupção da memória involuntária. Com esse material produz imagens novas a partir da conjugação dos tempos, inquietando o presente e tornando possível uma leitura deste e uma ressignificação do passado - tanto para ele quanto para nós que ficamos fascinados com seu trabalho. De forma muito bonita Edson de Sousa (2001b) descreve a perda da visão de Bavcar e sua “coleção” de lembranças:

“Bavcar perdeu a visão em dois acidentes entre os 10 e 12 anos. No primeiro um galho feriu seu olho esquerdo. No segundo um detonador de mina que manipulava explodiu e feriu seu olho direito. No segundo olho, foi perdendo a visão lentamente “como um longo adeus à luz”. Passou então a recolher do mundo visível tudo que poderia, num tempo dos detalhes infinitos: a forma dos objetos, imagens dos livros, as cores do mundo, os fenômenos do céu. Muitas destas imagens guardadas retornam em seu trabalho recuperando algo que, na verdade, é uma condição de todos nós, ou seja, recuperar parte destes fantasmas infantis perdidos. Suas fotografias, portanto, recuperam não só a nostalgia de sua Eslovênia natal, como também as Eslovênias de cada um de nós” (p.37-8).

Toda experiência implica a transmissão. Esta pode ocorrer através do compartilhamento feito a partir de uma narrativa. Para Elida Tessler (1998) “existe uma vocação narrativa inerente à fotografia” (p.87). Jochen Dietrich (1998) nos indica a sua experiência em relação à câmara obscura:

“o diafragma de uma câmara obscura normalmente não deixa entrar muita luz. Isto significa que a máquina trabalha muito devagar, que precisa de muito tempo de exposição. O autor sueco [Strindberg, que na busca de retratos verdadeiros só confiava nas pinholes] gostou disso, porque retratos, pensava ele, não se fazem num instante. Ele aproveitou esse tempo para contar histórias para a pessoa em frente da máquina” (p.65).

Sabemos que aquilo que se transmite não se reduz ao dito ou ao sentido e às imagens que daí criamos. A transmissão da experiência refere-se ao invisível, ao indizível, ao silêncio e seu ritmo. Ela ocorre inconscientemente pela possibilidade de compartilhamento da experiência de perda, de desamparo, de castração.

A forma como cada artista promove o compartilhamento da experiência é interessante de se pensar. A obra de arte em si diz desse compartilhar. Mas existem artistas que incluem o espectador já no processo de criação. A criação de Bavar está sempre referida ao compartilhamento da experiência, até mesmo de uma forma bem prática. Quando não usa do toque precisa compartilhar com alguém aquilo que pretende fotografar para que esta pessoa possa ajudá-lo. Para ele,

“o olhar físico que *quer* ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico. Por essa razão o tato permanece [...] o único órgão da verdade. Poder-se-ia defini-lo como o olhar chegado, ou encostado, aquele que não provoca ainda a separação inelutável entre o sujeito e o objeto do conhecimento” (Bavar, 2000, p. 18).

Didi-Huberman nos oferece uma citação de Erwin Strauss apresentando a dialética da tutilidade.

“O movimento tátil se faz por uma aproximação que começa no vazio e termina quando atinge de novo o vazio. Quando toco o objeto com minúcia ou esbarro nele por acaso e de forma irrefletida, em ambos os casos o abordo a partir do vazio. A resistência encontrada interrompe o movimento tátil que termina no vazio. [...] Assim, em cada impressão tátil, o outro, ou seja, a distância como vazio, se produz concomitantemente ao objeto que se destaca deste” (apud Didi-Huberman, 1998, p. 161).

Olhar com o toque e tocar com os olhos. É o sentir que provoca a distância e não o contrário, uma vez que aí se constitui uma virtualidade que implica que o espaço e os limites deste sejam constantemente elaborados.

Quando vemos as fotografias de Bavcar²⁹ não sabemos em quais precisou de ajuda, dada a capacidade de percepção que possui. As intervenções nas películas, nos negativos das fotos, são verdadeiras escritas de luz sobre o invisível. E quando as fotografias estão “reveladas” precisa que alguém lhe descreva sua própria produção. Certamente cada um a descreve de um jeito, a partir de como se deixa olhar pela imagem. Dessa forma, Bavcar introduz tanto no ato criativo quanto na apreciação de seu trabalho, o testemunho de um terceiro, com o qual ele compartilha sua experiência.

Não é à toa que Evgen se caracteriza como uma câmara obscura. “A *câmara obscura* é um método efêmero do apagar da luz para que esta possa melhor se fazer valer. Na minha própria experiência, o aparelho fotográfico não é mais do que um acessório técnico com o qual eu tento exprimir a minha situação existencial” (Bavcar, 2000, p.17). A metáfora da câmara obscura é interessante por vários motivos. A câmara é um objeto oco e sem olhos (ou sem a função do ajuste do zoom, ou da miopia e da hipermetropia). Comumente associamos a produção da imagem mental ao visual. Pensamos vendo, de olhos abertos ou fechados. Se não há olhos, nos parece que há apenas o vazio. A câmara obscura nos mostra que o olhar, e, mesmo, a visão, não precisa de olhos. Pois é no vazio, nesta suspensão do ver, que se pode construir uma imagem, se há uma fenda por onde passe a luz. Trata-se de apagar a luz para que ela possa iluminar. De deixar passar a luz pelas trevas e pelo tempo. De não resistir ao escuro (na dupla via: ir contra as resistências que o escuro ou o obscuro – o enigma – produz, e, gozar da escuridão) e ao desfalecimento que o eu nele pode sentir e elaborar essa desorientação no tempo que uma imagem precisa para (re)velar-se verdadeiramente outra.

A palavra “revelar” é muito elucidativa ao expor a dupla face do desejo nascente no enfrentamento do obscuro: revelação e velamento num mesmo significante. Como vimos, o despertar nos coloca de frente com o enigma do desejo, sempre nesta ambivalência. Ambivalência que tece o próprio despertar, já que se produz a partir do constante jogo de ausência e presença, de perda e gozo, de distância e proximidade com as imagens a interpretar que nos despertam para novos sentidos. É assim que um significante tem a função de despertar: traz consigo a tensão entre aparentes contradições e suspende-as em um único significante que se apresenta sob a forma de enigma, tal qual em uma poesia.

Para Evgen Bavcar (2000) “no princípio era o verbo, o qual torna-se imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar” (p. 10). Ele usa o termo pré-imagem para falar da imagem mental a partir da qual ele cria suas fotografias. Porém, a imagem não é necessariamente visível. Como Bavcar diz, a imagem nasce das trevas. De acordo com ele,

“graças a invenção da *câmara obscura* podemos compreender melhor o fenômeno da imagem antecipada pela negatividade, na obscuridade. Esta última, ao menos em aparência, se torna controlável pelo olhar do homem para se poder criar a imagem como reflexo do mundo exterior. Mas na realidade não se trata do reflexo, mesmo quando a fotografia é colorida. É antes apenas uma forma de expressão visual do real inatingível. É ver uma ilusão do identificar-se entre a objetividade material e o seu sujeito (p. 16).

A obscuridade é a expressão visual do real inatingível. E é por onde se pode iniciar uma produção. Segundo Bavcar (2000), “as trevas condicionam a instauração da luz, são sua imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece um estado latente, a saber, a luz em potência de devir e de ser” (p. 11). Edith Derdyk (2001) nos explica que a imagem mental é uma potência que mobiliza o ato. “A potência da imagem que imagina cataliza um repertório de tudo quanto ainda não é, de tudo que pode ser que nem seja e que nunca tenha sido, e ainda assim contendo em si a

²⁹ Ver Anexos D, E, F, p. 151-3.

possibilidade de ser” (p. 43). Continua: “como pode a imagem mental ser algo impalpável e ser tão real e concreta? Nas várias tentativas de aproximação da imagem, através da palavra, esta atua em função dupla: esvaziar e preencher de sentidos a imagem que, em si, é coesa. A palavra corta e une sentidos gravados na imagem” (ibidem).

Nesse jogo entre a imagem e o discurso que pode aprisioná-la, mas ao mesmo tempo transformá-la em algo material, a obra de Bavcar nos instiga. Para ele,

“o artista é sobretudo o mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na arte através de um ou de outro suporte material. O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É deste modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis” (Bavcar, 2000, p.10).

Conforme Edson de Sousa (2001b), “Bavcar demonstra com seu trabalho o ponto zero do encontro entre o verbo e a imagem” (p. 36). O ponto zero, a origem, é esse vazio por onde o invisível condiciona a visibilidade. Dessa forma, imagem e discurso nascem das trevas. Nascem de um enigma, como o da identificação do sujeito ao traço unário, que se apresenta como ponto ficcional de origem e sustentação à cadeia dos significantes em que a presença das palavras e do desejo se dá a partir de uma ausência, e em que esta ausência é sempre presentificada no discurso e no desejo. Assim podemos entender porque o verbo é cego. Bavcar refere-se ao verbo no sentido bíblico. O que nos interessa é perceber o verbo como o lugar das trevas. Por um lado, a abstração das letras que formam uma palavra qualquer, por outro, a palavra impregnada do invisível e separada de seu sentido ou de sua imagem previamente estabelecidos. Dos dois lados, enigma. É uma palavra assim concebida que pode nos convocar à criação de imagens não-pregnantes, nos convidando à experiência do despertar.

O despertar é da ordem do instante, Benjamin³⁰ compara-o com o *flash* da máquina fotográfica ou com a fulgurância do relâmpago. A câmara obscura prolonga o tempo que a luz leva para fixar a imagem na pele/película. Não há *flash*, a incidência da luz sobre o objeto é longa. Se o despertar é da ordem do instante, nos parece que a câmara obscura nos coloca diante da possibilidade de estender o tempo em que a dialética da imagem se paralisa. Como se fosse possível elaborar este tempo de suspensão em seu próprio decorrer iluminado.

No início da descoberta da fotografia, a imagem de uma câmara obscura durava o tempo que a luz incidia sobre ela. Hoje em dia, com o recurso do papel fotossensível introduzido na câmara, a imagem pode ser guardada tal como uma fotografia comum. No entanto, o que se produz é bastante incomum. Como esta câmara precisa de um tempo prolongado para fixar a imagem no papel, ela acaba por apresentar imagens que mostram a passagem do tempo. Para a câmara obscura captar a imagem de uma pessoa, ela deve ficar sem se movimentar por horas, um verdadeiro trabalho de paciência. Como diz Benjamin (1996),

“o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauner, a questão de saber “se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo” vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada. Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar” p. 96).

Se a câmara obscura for colocada num lugar em que há movimento de pessoas, elas aparecem na fotografia quase como fantasmas, porque não houve tempo suficiente para fixar suas imagens no papel. Mesmo assim, o movimento das pessoas é captado. Essas imagens (enevoadas) vão se sobrepondo

formando uma imagem embaralhada, tal como se apresenta a história humana, tal como um mosaico. As fotografias de Bavcar, apesar de serem feitas com máquinas modernas, muitas delas dão esta sensação de passagem do tempo, de movimento no tempo, de indefinição da imagem, sobreposições de imagens sem sentido aparente, conjunção de semelhanças nem sempre legíveis. As sobreposições são feitas pelo próprio Bavcar. Elas nos apresentam o limiar entre o sonho e a vigília. Nos apresentam o trabalho de tecer a memória. Bavcar faz a escritura de sua experiência com a luz da memória.

Para Walter Benjamin (1996), a fotografia revela o que cotidianamente não vemos, para ele,

“só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. [...] A fotografia revela [...] mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (p. 94-5).

A câmara obscura, revisitada por alguns artistas atualmente, pode ser entendida como uma alegoria. A utilização deste instrumento “fora” de seu lugar histórico mostra o quanto a história se dá sob a forma de saltos e rupturas, e reviravoltas. Por um lado, temos um reinvestimento imaginário, a revalorização de um objeto em desuso, salvando-o do esquecimento, por outro lado, e ao mesmo tempo, temos o objeto enquanto ruína, nos possibilitando ressignificar a “evolução” da imagem fotográfica e a forma de nos relacionarmos com ela. Talvez pelo fato de ser um equipamento tão simples nos pareça tão mais enigmático. Na medida em que produz imagens não-clichês abre espaço para a formação de novos sentidos sobre o que *pode ser* uma imagem, sobre o que *pode ser* um olhar. Neste sentido, o trabalho com a câmara obscura é uma pequena utopia, pois produz imagens dialéticas que criticam a imagem e as maneiras de vê-la, tirando a visão de sua linearidade histórica e, por isso mesmo, provocando a reflexão e a possibilidade de construir uma outra história.

³⁰ Referente ao artigo “Pequena história da fotografia”. In : BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo : Brasiliense, 1996.

“Imagine que saímos pela vida apenas com uma folha. Nossa mão trêmula, diante dos acontecimentos da história que vamos traçando e na ânsia de registrar a experiência, não encontra outra saída senão escrever sobre o que já foi escrito e assim, cada vez mais, o próprio texto funciona como superfície dos novos registros. A superposição embaralha a leitura mas também nos dá a verdadeira condição da história. Bavar, em muitas de suas fotografias, trabalha com imagens superpostas remetendo o espectador a este tempo de uma suspensão do olhar em que o embaralhamento dos espaços e dos tempos tem um sentido que eu chamaria interpretativo” (Sousa, 2001b, p. 35-6)

Além disso, são fotografias que precisam do tempo da contemplação. Não basta passar os olhos sobre elas, é preciso deter-se sobre as imagens, pois, se nos revidam o olhar num instante, ao contrário, sua composição, seus traços, sua obscuridade, são reveladas lentamente ao intérprete. Portanto, as imagens da câmara obscura, que Bavar diz ser, nos privilegiam com a experiência de um tempo lento, próprio para a contemplação e divagação, tão raros atualmente.

A metáfora da câmara obscura atrás de outra câmara obscura coloca em causa a autoria, pois o fotógrafo é confrontado com imagens que não previu. Isto se apresenta com toda a força nas obras de Bavar. Conforme Dietrich (1998),

“o tempo de exposição da câmara obscura obriga o fotógrafo a tomar conta do fato de que a formação da representação é um processo quase independente do sujeito, do indivíduo, de si mesmo. [...] A máquina é que produz a imagem (ou, porque não: a imagem penetra a máquina. Ou – numa tentativa de evitar mais confusão sobre o *ativo* e o *passivo* na atividade fotográfica – digamos: dá-se a representação). Isto provoca uma pergunta: entretanto, o que é que o fotógrafo faz? Ele tem pausa”(p.66).

Nesse sentido, “ter pausa” é justamente poder transitar por esse caminho que coloca o eu do artista em suspenso, em exílio, para que dali possa surgir algo de singular. Ter pausa é permitir-se colocar à disposição deste tempo lento em que as reflexões, a contemplação e as interpretações podem

acontecer. Neste sentido, “as fotografias de Bavcar funcionam como imagens de uma utopia que nos reconduzem à justa medida de uma relação perdida com o mundo” (Sousa, 2001b, p. 36). A utopia “funcionaria [...] como uma arqueologia dos “textos” [das imagens de Bavcar] embaralhados diante de nossos olhos. Sabendo um pouco dos contornos destes textos poderemos, quem sabe, recuperar os espaços em branco, os espaços de silêncio que podem dar mais visibilidade ao novo” (ibidem).

Para Benjamin, a reprodutibilidade das obras de arte³¹ e o surgimento da fotografia transcenderam a forma aurática na relação destas com os espectadores. A reprodução suprimiu as cerimônias e rituais às quais as produções artísticas estavam associadas e submeteu a obra à dependência social e econômica, suprimindo a distância aurática necessária à obra de arte. De acordo com ele, a desintegração da aura na vivência do choque é o preço que pagamos para termos a sensação do moderno³². No entanto, podemos pensar que as imagens de Evgen Bavcar conservam algo da aura da imagem, isto é, da capacidade que ela tem de nos provocar o olhar na trama espaço-temporal do desejo e da memória, na medida em que, mesmo à mercê da reprodução e do mercado, mantém a noção de distância ao manter a possibilidade de enigma e de indeterminação do sentido na imagem.

Para Benjamin, a aura é um olhar trabalhado pelo tempo, que não resiste ao fato de que o tempo se desdobra em pensamento. Esse pensamento pode se apresentar sob a forma de memória involuntária, em que o tempo se desfaz em sua linearidade para deixar aparecer todos os tempos que nela estão entrelaçados, inclusive o tempo do desejo, propiciando uma imagem mental que expressa a aura dos objetos, pelo que há neles de enigmático. As imagens suscitadas pela memória involuntária são auráticas. Sendo assim, o olhar que uma imagem dialética produz pode expressar a aura e seu enigma. De acordo com Benjamin (1994),

³¹ “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In : BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol I.** São Paulo : Brasiliense, 1996.

³² “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. III.** São Paulo : Brasiliense, 1994.

“é [...] inerente ao olhar a experiência de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida [...] aí cabe no olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude. [...] A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem”(p.140).

Em suas palavras, “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (Benjamin, 1994, p.141). É porque supomos que há um Outro que revida o nosso olhar, que somos convocados a olhá-lo, num movimento de proximidade e distância entre o que vemos e o que nos olha, configurando o limiar que nos impulsiona ao despertar. Essa experiência é sempre única, irrepetível e imprevisível.

No texto “Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin (1996) escreve que a aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (p. 101). Trata-se de

“uma trama singular de espaço e tempo, [...] ou seja, propriamente falando, um *espaçamento tramado* – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho [...], que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia a sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque de visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo – no sentido da palavra *Gespinst* – de espaço e de tempo” (Didi-Huberman, 1998. p. 147).

O tempo e o espaço são categorias intrínsecas. “O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre *aí*, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua *aura*, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados” (Didi-Huberman, 1998, p. 164). Neste sentido, a aura pode ser considerada o espaço tramado entre o eu que vê e o olhar.

Quando os limites entre o eu e o objeto se confundem, no extremo do ver, abre-se o limiar que desperta a pulsão escópica. Tempo em que a imagem aurática captura o olhar do observador pelo fascínio. O fascínio está na dupla distância exercida pela dialética da imagem aurática. Nos fascina pela proximidade, momento de alienação em que nos perdemos na imagem do Outro. Mas neste ponto em que o olhar do Outro me conduz ao sujeito do inconsciente, a lonjura da distância aurática se mantém pelo estranhamento que a proximidade revela, isto é, a imagem aurática sempre apresenta sua face enigmática, mesmo que aí reconhecamos o que há de mais íntimo em nós, porque ela nos remete ao que não conseguimos simbolizar da imagem, aquilo que não é especular.

“Um olhar poderia ter efeito tanto mais fascinante quanto mais profunda fosse a distância daquele que olha e que foi superada nesse olhar. Esta distância continua intacta nos olhos que refletem o olhar como um espelho. Estes olhos, por isso mesmo, nada conhecem da distância”(Didi-Huberman, 1998, p. 141).

Ao olhar, sujeito e objeto/imagem perdem seus contornos, ficam eclipsados, o eu fica descentrado, causando choque e estranhamento. De acordo com Didi-Huberman (1998),

“a inquietante estranheza freudiana me parece responder, melhor que outra coisa, a tudo o que Benjamin buscava apreender no caráter “estranho” (*sonderbar*) e “singular” (*einmalig*) da imagem aurática. Com a inquietante estranheza teríamos assim uma definição não apenas “secularizada”, mas também *metapsicológica* da aura, como “trama singular de espaço e de

tempo”, como poder do olhar, do desejo e da memória simultaneamente, enfim, como poder da distância” (p. 228)

A noção de dupla distância é essencial para entender a aura da imagem dialética, porque “determina a estrutura paradoxal de um *lugar* oferecido em seu grau “minimal”, também em seu grau mais puro de eficácia: é aí, mas é *ai vazio*. É aí onde se mostra uma ausência em obra” (idem, p. 141). Em que não se é nada mais que um objeto de perda. Para Jochen Dietrich (1998), que constrói câmaras obscuras, a “câmara obscura é um *espaço (pre)enchido de imagens [...]*”(p.64), através das quais podemos realizar subjetividades possíveis ou virtuais, a partir da forma como preenchemos de imagens (fantasmáticas) este vazio.

De acordo com Didi-Huberman (1998), “Freud se aproxima da definição benjaminiana da aura como ‘única aparição de uma lonjura, por mais próxima que esteja’, quando retém da *Unheimliche* o caráter [...] de uma visualidade sentida como a aparição estranha, única, de algo ‘que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu’” (p. 230). Neste sentido, temos que a experiência do olhar coloca em causa o “ver perdendo” e o “ver aparecer o que se dissimula” (idem). Ou seja, que na experiência do olhar, a imagem aurática que aí se produz como inquietante estranheza encerra o recalcado e seu retorno.

“O próprio objeto tornando-se, nesta operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado ‘único’ (*einmalig*) e totalmente ‘estranho’ (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma

extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência” (Didi-Huberman, 1998, p. 148).

Benjamin escreve no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1994) que “uma pintura [e podemos dizer, a fotografia de Evgen] reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver. Aquilo com que o quadro satisfaria o desejo, que pode ser projetado retrospectivamente em sua origem, seria alguma coisa que alimenta continuamente o desejo” (p. 138). No momento de vislumbre do desejo, o passado dialetiza-se com o futuro e, deste conflito, nasce o presente da experiência aurática. À experiência, Benjamin chama de choque da memória involuntária. O choque da memória involuntária produz o despertar originando a formação de uma imagem crítica que perturba o equilíbrio e torna visíveis, mesmo que de forma enigmática, as coisas que vinham sendo, pelo recalque, pela angústia da castração, pela intolerância, etc., mantidas à distância.

Evgen Bavcar, com suas imagens, nos dá a chance de nos aproximarmos do enigma do desejo, fazendo jus ao que desejar impõe: que haja enigma e que isto seja motor de vida.

CONCLUSÃO

A proposta de que os efeitos de uma análise possam produzir o despertar de nossa alienação frente ao processo histórico e social na medida em que o sujeito consegue se posicionar de um lugar, em última instância, menos narcísico, se revela mais importante quando percebemos os efeitos sociais e subjetivos nocivos causados pela forma de laço social contemporâneo, caracterizado pelo individualismo e pela supervalorização do mercado enquanto reificação do Outro. Quando a referência é o próprio indivíduo, tudo aquilo que lhe faz diferença é intolerável, produzindo preconceitos raciais, étnicos e religiosos. Os indivíduos se movimentam no sentido de transformar o semelhante em um idêntico, anulando qualquer traço de alteridade. Além destes preconceitos, convivemos também com os relativos à beleza corporal, à vestimenta, etc. A preocupação excessiva com a aparência (a sua e a dos outros) revela o mesmo tipo de laço social narcisista e individualista que produz a intolerância racial, por exemplo. O ideal narcísico é o da perfeição e o da completude. E a medida da perfeição é dada pelo olhar de Narciso no espelho, isto é, é auto-referencial. O mito de Narciso é a metáfora de um ideal social em que os membros reconhecem-se uns aos outros a partir do espelhamento, ou seja, reconhecem como sendo digno de valor apenas aquilo (ou aquele) que reflete a identidade pela qual o grupo se socializa. O consumo exacerbado também pode ser pensado na via do narcisismo quando os objetos adquiridos têm a

função de, provisoriamente, completar o sujeito em sua imagem narcísica. Por ser provisória é sempre insuficiente, promovendo o consumo irrefreado, que joga o sujeito em uma constante repetição.

O capitalismo e a fetichização das mercadorias produzem a repetição do mesmo. O tempo da mercadoria gera o novo para gerar a obsolescência e assim por diante. Dessa forma, o novo fica a serviço do mesmo e não da diferença. Ao tentar burlar as diferenças e os espaços vazios da história impede a construção de suas marcas na passagem do tempo e, em conseqüência, impede a experiência do despertar. O tempo do sempre igual consolida-se mítico e não consegue lidar com a morte. Dessa forma, o capital instaura o mito e não a razão, fazendo-nos dormir e sonhar. O capitalismo, nesse sentido, é produto do sonho que emana do corpo coletivo.

Quando o discurso é predominantemente referido a razões mercadológicas ocorre uma distorção nos valores sociais, já que a mercadoria, neste contexto, vale mais que o sujeito. Esse movimento equivale ao que, no discurso científico positivista, apresenta a realidade como sendo objetiva, dada *a priori*, da qual o sujeito está excluído. Além disso, a valorização da mercadoria, como aglutinadora social, acaba empobrecendo os discursos contemporâneos uma vez que colocam em segundo plano as utopias políticas e discussões filosóficas. Marx já dizia que a mercadoria é fetiche. Benjamin, que retoma esta idéia, concebe que tanto a valorização das mercadorias quanto o valor dado ao mercado enquanto relação econômica emburrecem as pessoas na medida em que as oscilações do mercado se tornam a grande preocupação cotidiana.

O emburrecimento associa-se à “anestesia” do pensamento, a qual Benjamin já constatava no início do século passado e que tem tido um efeito negativo crescente sobre as pessoas. Uma das causas tem sido o enorme bombardeio de informações que recebemos diariamente, seja via televisão, internet ou meios de comunicação em geral. O excesso de informação impede a reflexão já que o sujeito sente-se provocado a saber sobre tudo e, de preferência, o mais rápido possível. Ao mesmo tempo em que o excesso faz com que o sujeito apenas acumule informações, paralisa o seu próprio pensamento. Ele não

consegue refletir, pois o tempo se esgota em digerir a quantidade de informações acumuladas. Quando há um excesso de sentido, a nossa percepção fica anestesiada e anestesiados o próprio olhar, evitando os choques que vivenciamos cotidianamente.

Se há excesso de informação, e na maioria das vezes, com um sentido bastante rígido, unívoco, temos a sensação, alienados que somos, de que temos que conhecer todas estas informações, como se aí houvesse uma demanda do Outro especificamente elaborada. O ideal implícito neste processo – de que ao buscar as informações úteis e inúteis, estamos colocados na posição de fazer gozar o Outro – constitui uma promessa de que todo o saber possa ser atingido. Essa promessa é especialmente encantadora porque o indivíduo não suporta não saber, já que o não saber refere-se, em última instância, ao insabido de sua própria morte. Como vimos, nossa dificuldade em reconhecer e conviver com as perdas é tremenda. Em função dessa dificuldade, dessa resistência, vivenciamos nosso cotidiano de forma a burlar experiências que convoquem o desejo, o olhar, em suma, o sujeito do inconsciente.

As informações expressam relações de poder desconhecidas para a maioria dos cidadãos. Algumas imagens televisivas, por exemplo, transformam os acontecimentos em espetáculos, mascarando a face cruel de um fato ao banalizá-lo ou ao supervalorizá-lo. As notícias hollywoodianamente apresentadas nos mostram a supremacia do imaginário sobre o simbólico. O problema está em que as formações imaginárias - que não se constituem imagens dialéticas - deixam de lado o pensamento, em vez de instigá-lo. Se não há reflexão sobre as imagens que nos cercam, torna-se rara uma postura crítica em relação aos fatos sociais. Essas formações imaginárias que não suportam a alteridade e dispensam o pensamento alienam ainda mais o sujeito frente ao seu desejo. Ao não suportar a alteridade, estando voltado para si mesmo, o indivíduo é um ser de medo. Tudo o que lhe mostre sua face obscura lhe causa pavor. Por isso, repudia o estranho, o diferente, o novo e não tolera os vazios da imagem e do discurso. Ao não enfrentá-los economiza sua angústia, porém passa ao largo das experiências que poderiam dar um novo sentido à sua vida.

Ainda que estejamos retomando movimentos comunitários, caracterizados pelo hedonismo (não egoísta, mas compartilhado), pela estetização da existência, pela solidariedade, pelo compartilhamento das emoções e pela maneira holística de perceber o mundo, como diria Maffesoli (1995). Ainda que exista uma retomada do doméstico e do ecológico. Ainda assim, corremos o risco de manter os mesmos padrões narcisistas, na medida em que o desejo comunitário de estar com o semelhante contém o risco de excluir o diferente. Benjamin, inclusive, não colocava fê no movimento de estetização da existência.

A alienação subjetiva é tanto maior quanto o são as repressões sociais. As que hoje vivenciamos estão cada vez mais sutis, a ponto de, muitas vezes, esquecermos que elas existem, como se não nos afetassem. Referem-se às relações de poder invisíveis que caracterizam nosso cotidiano. Quanto menos às percebemos, quanto menos nos sentimos afetados por elas, mais estamos alienados a elas. Podemos pensar que quanto mais a vida está ameaçada, mais intensamente a ela somos condescendentes. Então é possível pensar que todo esse movimento de estetização da existência, ao qual de certa forma, nos encaixamos ao escrever esta dissertação – a alienação discursiva nos atinge também -, busca uma outra forma de relação humana, procurando potencializar outras vias de força aglutinadora social (através do investimento nos micro-movimentos solidários e em pequenas utopias, por exemplo). No entanto, este movimento pode ser entendido também como uma defesa contra as barbáries cotidianas a que estamos expostos.

As imagens que propomos neste trabalho, imagens da memória, do pensamento, ou as suscitadas pelas obras de arte, por exemplo, nos impelem ao deslocamento do eu porque instauram a polissemia das imagens, ao contrário de uma imagem proposta por uma propaganda, para dar outro exemplo, com um apelo mercantilista, que nos propõe um sentido unívoco, pela qual nos reconhecemos identitariamente e no grupo. Essas imagens também são importantes, mas precisamos promover a experiência do singular quando o individualismo se apresenta tão arrebatador quanto na atualidade. A questão que nos parece crucial referida à singularidade é a de que o sujeito, através do despertar, possa reconhecer que o desejo do Outro é o desejo do sujeito e bancar isto ativamente. Promover a experiência

do despertar é uma das funções da arte. A arte, nesse viés, podendo nos apontar nossa condição de alienados, nos convocando à formação de outras imagens, é uma forma de intervenção social tão importante quanto a exposição historiográfica e a psicanálise.

As fotografias de Evgen Bavcar nos parecem exemplares neste sentido. Através de sua produção e de sua postura pessoal frente à cegueira (dele, é claro, mas talvez muito mais frente à nossa cegueira cotidiana) nos instiga a questionarmos sobre a nossa postura, em última instância, de cidadãos. Ser cidadão significa estar atento ao que nos rodeia, significa responsabilizar-se pela construção de nossa história. Para isso, o despertar do olhar é fundamental, para que possamos “experienciar” o mundo verdadeiramente, isto é, não tolamente, como diria Bavcar. Nesse sentido, as obras de Bavcar tem uma função interpretativa muito semelhante à da teoria da exposição e da psicanálise ao possibilitar a abertura dos sentidos convencionados das imagens e discursos, permitindo a construção imaginativa de outros sentidos.

O olhar, entendido como essa carga pulsional que desperta o sujeito do desejo no desconforto da perda e do gozo, expondo a trama espaço-temporal da dialética entre o ser e o Outro, aponta para o fato de que as identificações pelas quais constituímos nossa identidade são sempre parciais e portanto precisam ser refeitas infinitamente. Isso significa que cada despertar do olhar é um novo ponto de origem que contém em si a possibilidade de um novo devir identificatório ao sujeito, mais sensível, mais ético, mais flexível em relação ao narcisismo e menos preso aos mandatos superegóicos.

Acreditamos que pela intervenção analítica, artística e pela reflexão expositiva possamos promover a criação de imagens dialéticas e alegóricas em que os despertares possam acontecer. E valorizar estes momentos de irrupção fugaz de uma constelação tensionada que desestabiliza o eu para que possa se transformar em uma experiência que ressitue o sujeito em relação ao seu fantasma, isto é, ressituar o sujeito em relação à forma como se insere socialmente. Porém, como vimos, não há como despertar totalmente do sonho ou da alienação, na medida em que se trata de um movimento dialético

que não visa a superação das contradições, nem o progresso, no sentido de que poderia haver uma sociedade ideal de homens despertos ou vigilantes. Buscamos, então, oportunizar o pensamento crítico em relação às imagens que nos são oferecidas (ou que construímos) e em relação ao próprio sujeito. Acreditamos que, dessa forma, a psicanálise associa, em seu trabalho, clínica e política.

OBRAS CONSULTADAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2^a.ed, Campinas : Papirus, 1995.

BALESTRIN, Patricia R. *Olhares Virtuais*. In : **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 93, 2001.

BAVCAR, Evgen. *Inapreensível presença do tempo*. In : **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**. v. 9, n. 17. POA : Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

BAVCAR, Evgen. *A luz e o cego*. In : CATÁLOGO DA GALERIA SOTERO COSME/Porto Alegre, RS. **O ponto zero da fotografia – Evgen Bavcar**. RJ : 2000.

BAVCAR, Evgen. *Um outro olhar*. In : **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 93, 2001.

BAVCAR, Evgen. **Arte com luz própria**. Porto Alegre, set. 2001. Jornal da Universidade, UFRGS, ano V, n. 44. Entrevista concedida a Clóvis Ott, Juarez Fonseca e Elida Tessler.

BAVCAR, Evgen. **Entrevista concedida à B. Mayer**. (inédito)

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo : Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre filosofia da história**. In: KOTHE, Flávio R. Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais. 2^a. ed. São Paulo, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. II: Rua de mão única**. 5^a. ed, São Paulo : Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas v. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes**. Madrid : Visor, 1995.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In : **Travessia – Revista de literatura**. N. 33, UFSC, Florianópolis, ago-dez. 1996.

CALLIGARIS, Contardo. **Hipótese sobre o fantasma na cura psicanalítica**. Porto Alegre : Artes Médicas, 1986.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

CHEMAMA, Roland (org.). **Dicionário de Psicanálise Larousse**. Porto Alegre : Artes Médicas, 1995.

CHEMAMA, Roland. *Sobre a interpretação ou a prova pelo significante*. In: **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 77, março, 2000.

COSTA, Ana. **A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise**. Rio de Janeiro : Companhia de Freud, 1998.

COSTA, Ana. **Corpo e Escrita: relações entre memória e transmissão da experiência**. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. SP : Escuta 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo : Editora 34, 1998.

DIETRICH, Jochen. *Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole – nas artes, na estética, na educação*. In : **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**. v. 9, n. 17. POA : Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

FLEIG, Mário. *A máquina do mundo – o psicanalista e o poeta*. In: **Correio da APPOA**. Ano IX, n. 108, nov. 2002.

FREUD, Sigmund. *Pulsiones y destinos de pulsión (1915)*. In: **Obras Completas**. 3 ed. Buenos Aires : Amorrortu, 1992.

FREUD, Sigmund. *Lo ominoso (1919)*. In: op. cit.

FREUD, Sigmund. *Más allá del principio de placer (1920)*. In: op.cit.

FROEMMING, Liliane S. *Era como num sonho...Era como num filme...* In : **Revista da APPOA**. Ano IX, n. 18, junho 2000. POA : Artes e Ofícios.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2ª.ed, São Paulo : Perspectiva, 1999.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise**. 4ª.ed, Rio de Janeiro : J.Z.E., 2001.

GIDDENS, Antony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo : Unesp, 1991.

- KAUFMANN, Pierre (org.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise. O legado de Freud e Lacan.** Rio de Janeiro : J.Z.E., 1996.
- KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e psicanálise.** São Paulo : Companhia das Letras, 2002.
- KEHL, M. R. *O Irrepresentável Existe?* In : **Revista da APPOA.** Ano VIII, n. 15, 1998. Porto Alegre : Artes e Ofícios.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia.** Rio de Janeiro : Campus, 1988.
- LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 7: A ética da psicanálise.** Rio de Janeiro : J.Z.E., 1997.
- LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** 4^a.ed. Rio de Janeiro : J.Z.E., 1990.
- LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro : J.Z.E., 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Lisboa : Relógio d'Água, 1983.
- MATOS, Olgária C.F. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant.** São Paulo : Brasiliense, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis : Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre : Artes e Ofícios, 1995.
- NASIO, Juan-David. **O olhar em psicanálise.** Rio de Janeiro : J.Z.E., 1995.
- PERRONE, Claudia. **Aura e a redenção da modernidade em Benjamin e Adorno.** (mimeo)
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romatismo e crítica literária.** São Paulo : Editora Iluminuras, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma.* In : NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e Representação.** Rio de Janeiro : Escuta, 1997.
- SOUSA, Edson L. A. *O Inconsciente entre o Escrito e o Escritor.* In : **Revista da APPOA.** Ano VIII, n. 15. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 1998.
- SOUSA, Edson L. A. *A paixão da analogia.* In : **Revista da APPOA.** Ano IV, n.10. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 1994.
- SOUSA, Edson L. A. *O inconsciente ótico.* In : **Revista da APPOA.** Ano IX, n. 18. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 2000.
- SOUSA, Edson; TESSLER, Élida; SLAVUTZKY, Abrão (orgs). **A invenção da vida: arte e psicanálise.** POA : Artes e Ofícios, 2001a.
- SOUSA, Edson L. A. *Noites Absolutas.* In : **Correio da APPOA,** Porto Alegre, número 93, 2001b.
- SOUSA, Edson L.A. *As utopias como âncoras simbólicas.* In : **Correio da APPOA.** Ano IX, n. 108, novembro de 2002.

SOUZA, Alduísio M. de. **Transferência e Interpretação: ensaio clínico lacaniano**. Porto Alegre : Artes Médicas, 1989.

TESSLER, Elida. *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*. In : **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**. v. 9, n. 17. POA : Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

TESSLER, Elida; CARON, Muriel. *Uma câmara escura atrás de outra câmara escura*. Entrevista com Evgen Bavcar. In : **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**. v. 9, n. 17. POA : Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

TESSLER, Elida. *Ainda não está aqui o que você procura*. In : **Correio da APPOA**. Ano IX, n. 108, novembro de 2002.

CATÁLOGOS:

BAKER, Kenneth. **Minimalism. Art of circumstance**. Nova York, 1988.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp. El arte contra el arte**. Alemanha : Taschen, 1996

GALERIA SOTERO COSME/Porto Alegre, RS. **O ponto zero da fotografia – Evgen Bavcar**. RJ, 2000.

MARGS/UFRGS. **Evgen Bavcar**. Porto Alegre, 2001.

ANEXOS

Anexo A: Marcel Duchamp

Anexo B: Donald Judd

Anexo C: Tony Smith

Anexo D: Evgen Bavcar

Anexo E: Evgen Bavcar

Anexo F: Evgen Bavcar

Anexo A

Roda de bicicleta, Marcel Duchamp, 1913

Anexo B

Sem título
Donald Judd, 1970

Anexo C

Die
Tony Smith, 1962

Anexo D

Auto-retrato
Evgen Bacvar

Anexo E

Da série “Retratos”
Evgen Bavcar

Anexo F

Evgen Bavcar