

Olhar narcísico e visibilidade

Rogério Luz

A teoria winnicottiana do espelho pode evitar certos percalços que costumam impedir a apreensão do sentido do audiovisual, quando se empregam as noções mais tradicionais de alienação narcísica.

Distribuídos em circuitos de massa, os discursos produzidos pelo cinema, pela televisão e pelo vídeo veiculam imagens que modificam a relação do sujeito com o mundo da cultura. O fenômeno indica significativa mutação histórica, possibilitada pelo avanço das forças produtivas no campo da informação. Para compreender essa mutação, surgem modelos que procuram dar conta dos novos agenciamentos que nossa civilização instaura entre corpo e sujeito, espaço e tempo, materialidades assignificantes e linguagens codificadas.

A maneira de colocar uma questão já presume a direção em que se procuram respostas. Em nosso caso, centramos a análise não nas condições de produção do discurso audiovisual, nem nas determinações internas de suas formas significantes, mas nas categorias que informam sua recepção por um espectador. A questão passa a ser a seguinte: sob que condições o espectador constitui-se em instância que organiza e interpreta o produto audiovisual, se tomarmos este como objeto de uma efetiva e específica experiência? A pergunta pres-

supõe o caráter ativo do espectador como sujeito de experiência, aspecto que muitas vezes é negligenciado na discussão quanto à influência dos meios de comunicação de massa sobre o modo como percebemos e conceituamos atualmente o mundo a nossa volta.

A partir de um material de imagens auditivas e visuais, a sorte do espectador, seu percurso ou destino, é traçada na singularidade de uma nova experiência de formalização do espaço e do tempo, coletivamente difundida pelos meios audiovisuais de massa. Esse espectador permaneceria sendo, ainda, aquele sujeito unitário e soberano, colocado no centro de uma representação através da qual o objeto é constituído? Talvez um sujeito empírico qualquer, soma de determinações psicológicas e sociais? Ou, ao contrário, o objeto-imagem, em sua complexa organização ao mesmo tempo perceptiva, afetiva e cognitiva, solicita uma experiência pluridimensional, descentrada e necessariamente ambígua?

Rogério Luz - artista plástico e professor da Escola de Comunicações da UFRJ. Este texto faz parte de uma pesquisa em andamento, cujo tema são os pressupostos de análise do áudio-visual.

O narcisismo do espectador

A referência à psicanálise tem representado um recurso importante na elucidação e crítica das condições em que se dão os processos de subjetivação em nossas sociedades, caracterizadas por mudanças do regime de sensibilidade, em especial por uma estetização da vida quotidiana propiciada pela imagem de massa.

Uma das maneiras de interpretar a experiência audiovisual é tomá-la como uma espécie de satisfação alucinatória do desejo. Se o espectador alucina a imagem refletida como realidade é, no fundo, porque nela se reconhece, embora o ignore: reconhecimento perceptivo e alucinatório remetem indefinidamente um ao outro. Do audiovisual visto como objeto de investimento libidinal, passa-se naturalmente a considerá-lo como representante do objeto por excelência, isto é, do próprio eu do espectador que, cuidadosa e imperativamente - por decorrência das características da câmera - é colocado no centro ótico da ação e repete na tela sua própria imagem. A participação do espectador decorre então de seu passado, de sua memória consciente e inconsciente, que tornam possível a atualização de suas fantasias.

Dessa forma, o espectador aparece como ser egoísta, alguém que se volta para si mesmo, instalado na ilusória soberania de seu isolamento. Todas as condições do espetáculo parecem concorrer para que o espectador retire seus interesses do mundo real para investi-los na tela luminosa. Mais cedo ou mais tarde, reconhece-se a natureza libidinal desses interesses que, pela abolição de toda descarga motriz, sobreinvestem o eu. Em resumo, a experiência audiovisual se articula às pulsões por intermédio do investimento narcísico.

Em seu texto de 1914 sobre o narcisismo, Freud afirma que narcisismo e egoísmo se sobrepõem. O narcisismo pode ser definido

como o complemento libidinal do egoísmo.¹

O conceito de narcisismo no pensamento de Freud é provisório, colocado entre as duas grandes formulações da teoria das pulsões. Tal conceito ameaçava a distinção clara entre interesse (pulsões de auto-conservação) e libido (pulsões sexuais), tendendo a unificá-los como simples aspectos de uma mesma energia vital, o que retira da sexualidade o papel que a ela atribuía na estruturação do psiquismo a teoria dualista.²

A tela, espelho das identificações, reenviaria a si mesmo um sujeito esvaziado da sua consistência.

Essa noção continuou, contudo, a desempenhar um papel em explicações relativas ao lugar que a construção do audiovisual, principalmente aquele que “*conta uma história*”, reserva ao espectador na moderna sociedade de massa. Além do mais, nas últimas décadas, manifestou-se renovado interesse pelo tema na própria literatura psicanalítica. A noção de narcisismo serviu para aprofundar certos aspectos inesperados da conduta patológica, cada vez mais freqüentemente observados na prática clínica. Usando essa noção, descreve-se, por exten-

são, todo um estado da sociedade em que predomina a influência dos meios audiovisuais. Os obstáculos a uma vida política e comunitária nas sociedades desenvolvidas, a abolição da memória histórica por um culto frenético ao tempo presente do consumo e a desilusão quanto a ideais culturais amplamente compartilhados provocariam a emergência de uma verdadeira “*cultura narcísica*”, em torno do eu que se retrai ou se isola.³

Mais recentemente, tem-se procurado encontrar, para tal movimento cultural no Ocidente, referenciais históricos, de natureza ética ou mística, em tradições de pensamento diversas.⁴

A verdade é que as condições de recepção do cinema, televisão e vídeo têm sido amplamente creditadas ao narcisismo do sujeito-espectador. Além disso, a matéria de imagem que lhe é oferecida nessas condições o levaria, como sujeito captado por uma percepção imaginária - um sujeito omniperceptivo, que “*tudo*” percebe e é todo percepção - a viver unicamente da vida que se anima na tela. A tela, espelho de identificações, reenviaria o sujeito a si mesmo, mas um sujeito finalmente esvaziado de sua própria consistência, de suas autênticas vivências ou de sua consciência responsável. Se experiência houvesse, esta seria um enganoso simulacro de experiência. O audiovisual anunciaria, dessa maneira, uma modalidade de civilização destinada a destilar um novo tipo de personalidade patológica, de natureza narcísica, inscrito na história das peripécias que sofreram, no Ocidente, a função social da imagem e a produção da idéia de um sujeito da interioridade.

Segundo Christian Metz, o filme narrativo serviria de espelho ao espectador, mas não apenas por efeito da *perspectiva artificialis* herdada do Renascimento pela câmera de filmar. A convenção perspéctica da pintura renascentista designa ao es-

pectador, cujo olho ocupa um dos pólos da pirâmide virtual - princípio de visibilidade das coisas no espaço euclidiano continente, infinito e homogêneo - um papel central, mas abstrato e, finalmente, um papel de excluído (como um "voyeur") da cena da representação. O filme não seria tampouco um espelho, em razão de a narrativa de ficção no cinema reativar no espectador condições experimentadas durante a fase do espelho, tal como Lacan a formula. Mas basicamente porque favorece o retraimento narcísico e a satisfação fantasmática, característicos também do sono e do sonho: "retorno da libido ao Eu, suspensão provisória do interesse pelo mundo exterior como também desinvestimentos de objetos, ao menos sob sua forma real". Metz acrescenta que o filme narrativo é máquina de imagens e de sons que, alimentando zonas de sombra e irresponsabilidade, trabalha a afetividade e inibe a ação.⁵

As condições normais que tornam possível uma boa leitura do audiovisual, e particularmente do cinema, incluem, sem dúvida, a sensível redução de estímulos vindos "de fora", isto é, do meio ambiente real circundante. Essa é, porém, uma análise que privilegia a comparação da situação do espectador com a situação normal do indivíduo percipiente.

De fato, o filme refere-se a um "fora", a um "além" de que ele é a "apresentação". O filme aponta para isso, para isso destina o espectador, no movimento que vai da elaboração interna de sentido, através de seus elementos constituintes (a partir de operações básicas de registro: imagens fixas e em movimento, palavras escritas e pronunciadas, música e ruídos) até à modelização de um mundo virtual. No duplo movimento de interiorização da forma para que emerja o sentido e de exteriorização deste no gesto de referência a um mundo, o filme pretende alojar - entre o discurso e a realidade que o discurso tematiza - sua singular verdade, isto é, a

relação específica que propõe entre imagem e conceito, percepção e pensamento.

Desse ponto de vista, a inibição motora, o relativo isolamento na semi-obscuridade, a redução da interação com outros eventuais integrantes do público, contribuem para uma tática mas relevante negociação, em vista de fazer emergir sentido e valor do curso dos acontecimentos na tela. Ora, foi o conjunto dessas condições, meramente empíricas, que levou a que se visse a situação do espectador como mui-

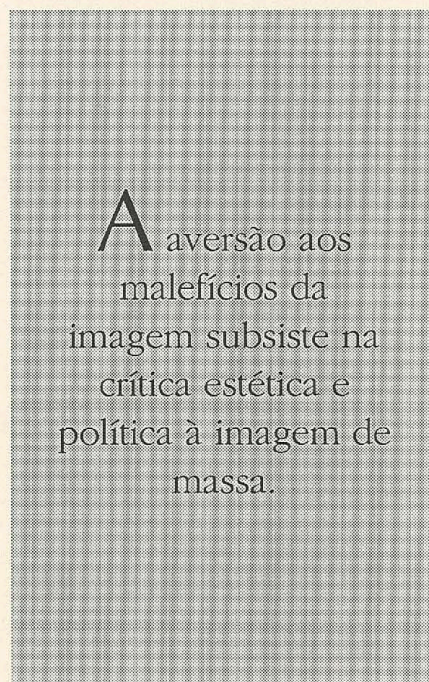
isolamento com sua alienação no imaginário do outro. Eis a maneira crítica de descrever, de um ponto de vista ao mesmo tempo psicológico e político, o imaginário narcísico propiciado pelos meios audiovisuais de massa.

Nesse caso, nas sociedades modernas, o aspecto constituinte do narcisismo na estruturação do psiquismo - retomada jubilosa na unidade e defesa contra forças internas e externas que ameaçam o Eu de desagregação - degrada-se, como fato cultural patológico, por um esbatimento das fronteiras entre eu e o outro, e entre ficção e realidade. E tal narcisismo acabaria reencontrando o destino de todo narcisismo: o espectador, apaixonado por uma beleza precária, moldada na aparência do percebido, veste - como todo esteta - a máscara da morte.

É verdade que o narcisismo pactua com a morte. O olhar, pelo qual se contempla o enigma anterior a todo discurso articulado, sustenta por um momento a integridade de um corpo glorioso, imediatamente ameaçado de aniquilamento. O brilho das imagens esconderia um jogo de sombras. Caberia ao discurso crítico liberar o espectador do reino da luz artificial, paradoxalmente próximo da total invisibilidade.

Uma das constantes do pensamento ocidental - simultaneamente à valorização supra-sensível da visão, visão intelectual ou mística, metáfora que justamente desqualifica a experiência sensível - é atribuir à brilhante aparência da imagem um poder malefício, um poder de morte espiritual, que as figuras demoníacas metafORIZAM. Ainda hoje, o avanço da tecnologia faz surgir o impulso luminoso de um fundo de trevas: câmera e sala escura, vazio e indiferenciação das telas, colapso da imagem ao aperto de um comando.

A aversão aos malefícios da imagem, a seu feitiço, parece subsistir na moderna crítica estética ou política à



to próxima do estado narcísico.

O espectador persegue na tela luminosa um fluxo de imagens, um registro ou escrita, que não é um produto psíquico endógeno, fruto de sua alucinação pessoal. Embora seja-lhe oferecido um lugar privilegiado nessa travessia, o comércio de imagens que nela se produz não seria então comandado por um outro narrador, por "alguém" que elabora sob forma estética suas próprias fantasias? Tematizando a "relação à imagem", o modelo do narcisismo vê no espectador a reunião de um enganoso e soberano

imagem de massa, crítica que perdeu as esperanças de um novo tempo e de um novo conhecimento, suscitadas em épocas recentes pela invenção da fotografia, do cinema e da imagem eletrônica. Isso manifesta, por certo, a dificuldade que experimentamos em compreender a natureza das novas modalidades de pensamento por imagens e a dramática mutação, de dimensão coletiva, a que elas conduzem.⁶

A crítica cinematográfica mais categorizada tem procurado encontrar na própria construção estilística dos filmes - sejam alternativos, experimentais ou de vanguarda, sejam os que, distribuídos comercialmente, arriscam novas propostas - as normas de uma produção futura mais conseqüente. O uso transgressor do extra-campo, a dissincronia entre som e imagem, a desconstrução da narrativa tradicional, a descentração do sujeito do olhar, seriam meios de sacudir o espectador do entorpecimento em que o manteria o fluxo de imagens invasor de nosso cotidiano urbano.

Parece que a suposição de que as respostas motoras do espectador encontram-se inibidas - e, por extensão ou metáfora, inibe-se o indivíduo como sujeito de ação e transformação - sustenta, em parte, esse projeto crítico.

Ora, a atitude receptiva, embora não passiva, não é específica do espectador de cinema ou televisão: encontramos-la sempre que uma obra de imaginação se impõe à atenção de alguém que não participou diretamente de sua produção. (Por outro lado, a inibição motriz que facilita a alucinação não é condição necessária desta: provam-no os fenômenos de alucinação normal ou patológica em estado de vigília).

Se fosse objeto de uma satisfação quase-alucinatória de desejo, resolvida no âmbito de um sujeito ensimesmado, o audiovisual pressuporia, finalmente, como sua mais originária condição, um estado pró-

ximo do adormecimento - narcisismo do sono, com ausência de impulso em direção a qualquer objeto, fosse ele imaginário - ou, ao menos, um estado em que toda relação de objeto acha-se excluída. Levando ao extremo tal raciocínio, assimilasse o espectador ao indivíduo no ventre materno, como afirma J.C. Smirgel: "*O filme, como o sonho, se desenrola no interior do corpo da mãe, retorno ao narcisismo anterior ao nascimento, à beatitude pré-natal; a satisfação dos desejos figurada nos sonhos se opõe, e ao mesmo*

Tomar o espectador como sujeito narcísico é condenar uma civilização por intensificar estímulos auditivos e visuais sem a contrapartida da ação realizadora.

tempo se alia, a esse desejo fundamental que é o desejo de dormir."⁶

Encontramos aqui, sob outro ângulo, a noção de formação de compromisso necessária à inteligência dos processos que se dão entre o sono narcísico e os estados de excitação e do papel que neles desempenham a motricidade e a percepção. Essa espécie de letargia embota a consciência em suas funções de reflexão e de julgamento, através de uma censura enfraquecida. A perda de vigilância facilita uma atividade menos estruturada, sem suporte real e sem objetivo

pragmático. As associações deixam de seguir ligações lógicas e é em agregados de imagens auditivas e visuais que o pensamento procura figurar-se. É por isso que a forma discursiva do audiovisual, que insiste em associações das matérias de expressão (fluxos visuais e sonoros) por contigüidade e por sucessão no plano ou entre os planos, foi comparada à fachada do sonho.

O estado a que é levado o espectador, no caso, e sem que ele tome consciência disso, implicaria na verdade escondida do sujeito narcísico. Lugar de quietude, ao abrigo de forças que, em princípio, são estranhas ao Eu, esse estado levantaria parcialmente as fronteiras entre as exigências pulsionais e os imperativos da censura, de natureza social, moral ou religiosa e, de forma imaginária, resolveria o conflito entre eles. Mas se tal processo conflituoso é propriamente estruturante da vida psíquica, estaríamos diante de um estado de dissolução do psiquismo, próximo do retraimento, quietude, adormecimento e, tendencialmente, morte. Tomar o espectador como sujeito narcísico é condenar uma civilização por intensificar estímulos auditivos e visuais sem a contrapartida da ação realizadora, toda a ação - mesmo aquela objetivamente mais agressiva e destrutiva - sendo finalmente contaminada por uma destinação meramente "sensível" ou "estética", publicamente transformada em espetáculo para ela mesma (como no caso da guerra, da miséria ou da violência urbana, transmitidas via satélite pela televisão).

Mas eis o que eu pretendia dizer: essa não seria a única maneira de formular os dados da crise da sensibilidade que atravessamos e de encontrar caminhos para sair dela.

A visibilidade do espectador

O paradoxo do narcisismo se esclarece na concepção de uma fase do espelho mais primitiva do que

aquela que propuseram H. Wallon e J. Lacan. Examinemos, resumidamente, como o psicanalista inglês D.W. Winnicott vê o problema.

Para ele, o sujeito aparece como visibilidade que se oferece ao olhar materno: antes de ser coisa objetivada ou unidade para e pelo outro, *o sujeito é imagem*. Winnicott dissera isso, sob outra forma, ao insistir no caráter primário do conjunto mãe-bebê: é preciso falar, no início da vida, de uma díade originária, de uma unidade indivíduo/ambiente, antes de se poder falar de um indivíduo. Tal afirmação não se opõe à noção, cara a Winnicott, de *self*, processo de experiência de ser ou de continuidade da existência autônoma, que se dá a partir da estrutura sensório-motora. Antes completa essa outra afirmação: *“Em termos de aceitação afetiva, o self, em seu núcleo, é sempre pessoal, isolado e não afetado pela experiência vivida.”*⁷

Como Masud Khan resumiu com acuidade: *“Para Winnicott, o paradoxo crucial da relação mãe-bebê consiste de que o ambiente (a mãe) possibilita a emergência do self do bebê.”*⁸ Quer dizer, o ambiente, mais geralmente, a cultura - diferentemente do que significa para o determinismo historicista e sociologista - é condição de possibilidade da emergência de um si-mesmo, e eis aí o paradoxo, afirmativo e autônomo. Garantem-se, desse modo, simultaneamente, a indeterminação e a auto-determinação do sujeito.

Através da imagem, o potencial inato do ser humano, reconhecido em sua inacessibilidade pelo olhar da mãe, pode então tornar-se o ponto de partida de uma existência individual. Esta existência não é portanto um dado, observável ou atestável, mas resultado de uma relação, especialmente de uma relação de olhar. Para Winnicott, na perspectiva de emergência de alguém que é capaz de experimentar o que quer dizer *“eu sou eu mesmo”*, *ser é*, antes de tudo, *ser visto*.

Examinemos de perto o texto do autor sobre a função do olhar. Ele nos ajuda a levantar aspectos interessantes quanto ao estatuto da percepção em sua relação com o eu, levando-se em conta a relação com o outro. A idéia de Winnicott é simples: o rosto da mãe é o primeiro espelho do bebê e tem a vantagem de ser um espelho vivo. Através da visão, vemo-nos a nós mesmos enquanto imagem que o outro nos envia, e esse é o aspecto afirmativo da relação de olhar. O ambiente desempenha a função desse espelho vivo que não reflete a criança como

Winnicott inverte o esquema usual que relaciona o olhar ao espelho: o rosto da mãe reflete, para o bebê, a própria imagem dele.

objeto de uma relação alienante mas, pelo processo de identificação primária, como ser autônomo.

*“Que vê o bebê quando volta seu olhar para o rosto da mãe? Geralmente, o que ele vê é ele mesmo. Em outros termos, a mãe olha o bebê e aquilo que exprime seu olhar está em relação direta com aquilo que ela vê.”*¹⁰

Essa relação pode tornar-se patológica se a criança for obrigada a perceber algo que não é ela, a ver no rosto e no olhar da mãe o que não é: os estados de ânimo da mãe, seus mecanismos de defesa, enfim, o próprio rosto da mãe que a crian-

ça seria compelida a decifrar como tal. O rosto da mãe não funciona mais como um espelho: a percepção substitui a apercepção. O início de uma troca significativa com o mundo - um duplo processo em que o enriquecimento de si mesmo alterna com a descoberta do sentido no mundo das coisas vistas - é inviabilizado.¹⁰

Winnicott exemplifica com a obra do pintor inglês Francis Bacon: através das torções de rostos refletidos, Bacon procura dolorosamente *“ser visto”*, o que representa o próprio fundamento de um olhar criativo. (Na verdade, acrescento, esse fundamento torna-se, na obra do pintor, o objeto mesmo de seu trabalho. Temos dessa forma acesso, através de um objeto de cultura, à experiência radical do ser visto).

Inverte-se aqui o esquema, correntemente aceito, que relaciona o olhar ao espelho: na fase arcaica do desenvolvimento afetivo do ser humano, a alienação decorre justamente, para Winnicott, de sua constatação perceptiva da presença do outro enquanto outro, em sua dimensão de objeto separado. Na medida em que a instância especular materna falha - a mãe não reflete o bebê, seu olhar vazio ou parado não o remete a si mesmo em imagem - a percepção torna-se uma defesa e a existência, uma existência puramente reativa. Nos casos favoráveis, ao contrário, o espelho do rosto materno observa, testemunha e aprova a existência do bebê, evitando, inclusive, que o bebê perceba o ódio que a agressividade primitiva da criança, entre outros fatores, provoca normalmente na mãe.

Ser percebido, sem que haja necessidade de perceber primeiro e de maneira ativa, é a condição básica do sentir-se existindo. Winnicott descreve dessa maneira o movimento que leva a olhar o mundo, isto é, ao mesmo tempo a criá-lo e a vê-lo: quanto olho, sou visto, logo existo. (*When I look, I am seen, so I exist*).¹¹

O lugar a partir do qual pode erigir-se a atitude do espectador ga-

na, nessa perspectiva, um novo sentido, se examinamos as condições que permitem ao olhar produzir uma percepção afetivamente valorizada, criadora de si mesmo e do mundo. O reflexo de si mesmo no olhar materno é uma primeiríssima forma de identidade, anunciadora da diferença no interior da díade originária. Através de um espelho vivo, a criança se apropria de sua própria visibilidade, de sua manifestação em imagem no visível. A imagem é, pois, para Winnicott, constitutiva do *self* primário: ela atesta a existência do bebê como pólo de autonomia e gesto espontâneo. Antes de ser um si-mesmo, a criança é imagem de si-mesmo. O ambiente possibilita essa autonomia narcísica e, simultaneamente, o progressivo descolar-se de tal estado: só através desse processo podem a desilusão e a frustração, diante das exigências da realidade, integrar, gradualmente, o sentimento de existir.

A crença na imagem (e, por conseguinte, em si mesmo e no mundo) é um acontecimento afetivo inaugural, que antecede a conduta esboçada diante do espelho, em que a criança toma o lugar da figura materna como sujeito que se contempla e articula jubilosamente suas partes independentes. Mesmo tomado metafóricamente como aquilo que diz o essencial da função imaginária, o espelho do rosto materno não testemunha, em Winnicott, a unidade, mas sim a visibilidade da existência do bebê numa relação imagética. A partir daí, Winnicott insiste nos diversos espelhos que são também o meio familiar imediato, a família extensa, a vizinhança, os grupos e a sociedade envolventes.

Podemos afirmar que a cultura, através das obras de imaginação, inscreve-se na continuidade desse processo: ela oferece ao indivíduo a oportunidade de ser visto, para que possa se reconhecer em sua diferença e em suas possibilidades. As obras de imaginação operam

não no sentido de uma reatualização do passado ou de uma atestação da realidade na opacidade do presente percebido, mas na direção de uma virtualidade que se abre ao que virá. Como ensinava Bachelard: *"A imaginação, em suas vividas ações, desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Ela abre para o advir. A função do real, instruída pelo passado, tal como a distinguiu a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal, igualmente positiva."*¹²

As obras
de imaginação
oferecem
ao indivíduo a
oportunidade de ser
visto, para que possa
se reconhecer em
sua diferença e em
suas possibilidades.

Para Winnicott, os espelhos reais - e aí incluo o audiovisual - são importantes, na medida em que vemos como os outros se olham neles, mas se têm valor é em sentido figurado, porquanto o acontecimento inaugural vem a ser a relação ao olhar do outro como reconhecimento de si mesmo. Com isso, modifica-se a leitura do mito de Narciso.

Como é sabido, Narciso, o intocável, é aquele cuja beleza encanta os jovens e as jovens, os quais ele evita: isso o levará a ser condenado a não tocar jamais o objeto de seu

amor. Ao se contemplar no verdadeiro espelho de uma fonte límpida, que ninguém antes dele ainda contemplara ou perturbara, apaixonase pela beleza do que vê. A fonte só pode refletir a própria beleza de Narciso: esse puro reflexo, frio e enganoso testemunho de sua visibilidade, Narciso toma-o como a aparição, a manifestação de um outro, e tenta em vão alcançá-lo.

Eis a diferença entre a visibilidade, a imagem de si mesmo refletida no espelho vivo do olhar do outro, e a beleza como aparência do mesmo que nenhum outro olhar reflete. Ao falar da paixão amorosa, Winnicott nos diz que o homem apaixonado pela beleza difere totalmente daquele que, gostando de uma jovem, tem a impressão que ela é bonita e pode ver nela aquilo que é belo.¹³

Entre a "objetividade" de sua própria beleza e a fantasia que faz com que ele a tome pela beleza de um outro, Narciso conta apenas com o espelho das águas como superfície de contato com a realidade. Ao procurar realizar a fantasia, tocar o que não tem consistência - simulacro de rosto, simulacro de vida e movimento - a fina película cede à obscuridade mortal. A questão de Narciso passa a ser a da invisibilidade do corpo desaparecido e da metáfora de sua reaparição à superfície em forma de flor, isto é, a questão da morte e de sua necessária mas impossível simbolização. Porque a relação em imagem com o próprio corpo foi incapaz de fundar a diferença e a singularidade de uma vida: o reflexo de si mesmo é então, e somente aí, sombra e, menos do que isso, aparência de sombra.

J. Kristeva vê nascer, através do mito de Narciso tal como Ovídio o relata na aurora da era cristã, a própria noção de sujeito da representação, um sujeito que se coloca no centro da interioridade de um espaço psíquico.

"Narciso não se encontra na dimensão sexual ou objetal. Ele

não ama nem rapazes nem moças, nem homens nem mulheres. Ele Ama, ele Se ama: ativo e passivo, sujeito e objeto. De fato, Narciso não está completamente desprovido de objeto, o objeto de Narciso é o espaço psíquico: é a própria representação, a fantasia. Mas ele não sabe disso, e morre. Se soubesse, seria um intelectual, criador de ficções especulativas, artista, escritor, psicólogo, psicanalista. Seria Plotino ou Freud.”¹⁴

A autora faz da fantasia, seguindo com isso tradição estabelecida em psicanálise, o objeto de uma interioridade “especulativa” que ali se reconhece, o “olho interior”, princípio mesmo da criação cultural.

Ora, nossa leitura de Winnicott nos conduz por um caminho distinto: interessa-nos, sob o aspecto das representações em imagem, acentuar a distinção entre o reflexo e a sombra, tal como a encontramos nas *Metamorfoses*. Dirigindo-se a Narciso, o poeta alerta-o: a sombra que ele vê é, não sua imagem, mas o reflexo desta. O objeto do desejo de Narciso não é o próprio Narciso, mas uma sombra, um reflexo de imagem: como tal sombra não é nada, o objeto de desejo inexistente.

A dialética da imagem e de seu reflexo, que põe em movimento a existência visível, se enrijece na impossível identidade entre a realidade e sua aparência. A sombra enganadora é apenas reflexo num espelho: pode-se tomá-la como real, mas essa é a falta narcísica por excelência, a emancipação demente face a qualquer alteridade. Narciso não tem como introduzir entre ele próprio e sua sombra o espaço que vai da imagem constitutiva de si mesmo como visibilidade (sempre “para outro”) ao reflexo que o olhar vivo do outro pode remeter dessa imagem, que arremata o circuito diádico, anterior ao estabelecimento da tríade discursiva.

Para melhor compreendermos as implicações do pensamento de Winnicott sobre o tema, vamos comparar sua posição à de Kristeva quando fala da transformação, com

Plotino, do dialogismo platônico em monólogo especulativo, segundo o lugar que a mística plotiniana atribui à imagem e a importância que ela ganha na elaboração de um ideal de auto-conhecimento.

“Plotino conduz o ideal ao interior de um Si mesmo que, somente assim, no encadeamento dos reflexos, constitui-se como uma interioridade. A sombra narcísica, engodo e queda, é substituída pela reflexão auto-erótica que conduz a unidade ideal para o interior de um Si mesmo que ela ilumina.”¹⁵

Para Winnicott, a unidade não é um ideal: é relação paradoxal no interior de um conjunto diádico indivíduo/meio ambiente.

Reconhecemos em Winnicott o traço dessa tradição que vê a interioridade se constituir através do reflexo e que, conseqüentemente, reconhece a potência da imagem. No entanto, na perspectiva da emergência de um eu que se vai unificando, a unidade do sujeito e do objeto é, em primeiro lugar, uma relação paradoxal no interior do conjunto diádico indivíduo/meio ambiente. Além do mais, o que se reflete em primeiro lugar no espelho do olhar materno não é ainda o *self* que já pode reunir suas partes e que resulta de uma fase mais tardia,

correspondente aos fenômenos transicionais e ao chamado estágio do espelho. O que se reflete é o gesto espontâneo: o que advém - e pode tornar-se objeto de experiência - é a espontaneidade pela qual se manifesta (torna-se visível) o que, na linguagem de Winnicott, constitui o *self* primário na polimorfia de seus núcleos.

A unidade, ainda uma vez, não é um dado primeiro: é atingida como resultado de um processo de integração e constantemente ultrapassada. A unidade, em Winnicott, não é nem mesmo um objetivo, um ideal ou um estado ideal, uma vez que o autor enfatiza freqüentemente seus aspectos defensivos ou reativos. A “*busca de si mesmo*” já é indício, no dizer de Winnicott, de uma falha subjacente ao sentimento de existir, e mesmo as criações do artista em nada lhe servem para remediar tal falha.

Experimentar o “*sentimento de ser*”, ao contrário, supõe condições ambientais que permitam ao sujeito reunir em um gesto criativo as partes não integradas, e isso a partir de um estado de relaxamento, de um estado informe de indeterminação a que sempre se retorna, estado que a fruição das obras de imaginação permite e supõe.

Ao contrário da unidade interior do sujeito da representação, encontramos em Winnicott a dualidade do sujeito psíquico situado entre o corpo e o ambiente, o bebê como indivíduo biológico e sua mãe, os estados de relaxamento e os estados de tensão ou excitabilidade. Dualidade entre a experiência de ser e a experiência pulsional, entre as pulsões eróticas e as pulsões agressivas, entre aquilo que é percebido e aquilo que é concebido. Winnicott não dissolverá nunca essas dicotomias sob o comando de um imperativo lógico, nem as ultrapassará por uma síntese dialética. Cada termo tem direito a se afirmar por conta própria e disso resulta a ambigüidade da relação dinâmica

entre eles. Winnicott defende o paradoxo com a mais adequada forma de pensamento para exprimir essa experiência de sujeito. É sua maneira de captar o trabalho do inconsciente em todo trabalho criativo no campo da cultura, de que faz parte a própria teoria psicanalítica.

Unidade e totalidade não contam, em Winnicott, com qualquer primado sobre as partes, nem a integração sobre a fragmentação. Foi isso que ele pôde nos oferecer de precioso como intuição diretora de seu pensamento sobre as relações entre sujeito e cultura, após observar por muito tempo os bebês e suas mães, os psicóticos e suas produções delirantes, os artistas e suas obras.

O audiovisual faz do espectador, "indivíduo de massa", o refém de uma estrutura narcísica?

As características da percepção audiovisual - o fato de que há percepção, embora ela não se exerça sobre objetos realmente apreendidos ou apreendidos "atualmente" na realidade, mas sobre figuras de objetos puramente sonoros ou visuais - parece dissolver o percebido em seus duplos fantasmáticos. Sob esse aspecto, pode-se ver nos espelhos audiovisuais - cinema, televisão, vídeo - uma superfície de projeção.

No primado das imagens visuais e sonoras que se repetem na tela, o audiovisual lembra a lenda de Narciso e da ninfa Eco, por ele apaixonada. Abolição da dualidade da imagem e de seu reflexo, mas também da estrutura dialógica: Eco se vê condenada a repetir pela metade as frases que escuta, até perder forças e transformar-se em pura voz, cuja origem invisível esconde-se em recantos rochosos.

Estaria montada, dessa forma, uma espécie de cena primitiva do olhar e do escutar, na qual o espectador remete a si mesmo os reflexos que o aparelho de projeção lhe envia. Cena que conteria o princípio de sua abolição, por faltar-lhe a

garantia da alteridade, resolvendo-se finalmente em esplêndida e mortal unidade. A imagem narcísica não abre caminho ao verbo, não responde ao apelo do que ela reflete. A lenda mostra que as imagens, sonoras ou visuais, podem não encontrar uma superfície viva de reflexão que as reendereçaria à própria fonte e, nesse caso, é a fonte que se estiola.

O que Winnicott nos possibilita considerar é a hipótese de que a aparência audiovisual, seu aparecimento em nossas telas e em nosso psiquismo, atesta, ao contrário, o

O aparecimento do audiovisual em nosso psiquismo atesta o movimento do sujeito que, através de outro olhar, reencontra-se na imagem.

movimento do sujeito que, através de outro olhar, reencontra-se na imagem. A percepção das imagens em movimento dá provas dessa primeira modalidade de existência não alienada mas autônoma: o espectador torna-se visível, como virtualidade e destino, através da própria visibilidade do que, no filme, "é visto". Necessária reversibilidade das relações entre desejo de objeto e desejabilidade de ser, entre olhar e visibilidade.

A contemporânea experiência audiovisual, como categoria histórica de relação ao mundo - o que

não dispensa a crítica de suas realizações concretas - convida-nos a participar desse processo do qual emergem formas a partir da multiplicidade dos fragmentos e da proliferação dos pontos de vista, na superfície de contato entre a imagem de si mesmo e a imagem do outro. Submetendo-nos à visibilidade das coisas imaginárias, solicitando toda nossa atividade psíquica, a imagem audiovisual é garantia de nossa própria visibilidade. Por meio de uma experiência que, por ser imaginária, não é menos verdadeira, a força, hoje, da imagem audiovisual explica seu impacto por conduzir em sua própria lógica essa possibilidade do visível. O sujeito se manifesta numa *relação de imagem* e a imagem de massa é, hoje, constitutiva da diferença e da alteridade dos termos que ela coloca em relação. Eis um monumental fenômeno de civilização; antes de condená-lo, é preciso compreendê-lo, se quisermos favorecer processos abertos de subjetividade e livre cidadania.

NOTAS

1. Cf. Freud S. "Complément métapsychologique à la théorie du rêve" (1917). *Métapsychologie*, Paris: Gallimard, 1968.
2. Cf. Green A. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris: Minuit, 1983.
3. Cf. Lasch C. *The culture of narcissism; an american life in a age of diminishing expectations*, New York: W.W. Norton, 1978.
4. Cf. Kristeva J. *Histoires d'amour*, Paris: Denoël, 1983.
5. Metz C. *Le signifiant imaginaire*, Paris: Christian Bourgois, 1984 (2^a ed), p. 130.
6. Smirgel J.C. "Rêve et film", In: *Psychanalyse des arts de l'image*. Paris: Clancier-Guénaut, 1981, p. 177.
7. Winnicott D.W. "Moral and Education". In: *The Maturational Processes and Facilitating Environment*. London: Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1985 (1^a ed, 1965), p. 99.
8. Khan M. "Introduction". In: *Winnicott D.W. Through Paediatrics to Psycho-Analysis*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, 1982, p. xxxvii.
9. Winnicott D.W. "Mirror-role of Mother and Family in Child Development" (1967). In: *Playing and Reality*. London: Penguin Books, 1971, p. 131.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, p. 134.
12. Bachelard G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1981, p. 16.
13. Cf. Winnicott D.W. op. cit., p. 133
14. Kristeva J. op. cit., pp. 147-148.
15. *Ibid.*, p. 139.