

O abismo fonte do olhar: pré-perspectiva em Odilon Moraes e abertura da situação analítica

Nelson da Silva Júnior

A perspectiva como técnica pictórica e a fundamentação filosófica da subjetividade racional têm em comum a posição do homem como ponto fixo, que tanto a pintura de Odilon Moraes quanto a situação analítica desconstróem.

A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana.

Fernando Pessoa

Um quadro é uma função que faz o sujeito se localizar enquanto tal .

J. Lacan

Arte e psicanálise: um sujeito suposto encontrar-se

As relações entre a psicanálise e a arte são, já em Freud, marcadas por uma complexidade que mal começamos a entrever. Certamente não se reduzem à mera aplicação dos conceitos analíticos visando reconstruir a vida que exige a obra. Assim, mesmo no auge de sua busca de expansão do poder explicativo da psicanálise, Freud reserva sempre

um lugar privilegiado ao artista enquanto um arauto, um precursor genial das intuições analíticas, estas só conquistadas à custa de *suor e lágrimas*. Diante deste duplo do psicanalista¹, o Freud-conquistador acaba por depor as armas, tal como afirma, em 1928, no texto

Nelson da Silva Júnior é psicanalista, doutor em psicanálise pela Universidade de Paris VII, professor do Curso de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, e professor convidado no Programa de Pós-Graduação do IPUSP.

Dostoiewski e o parricídio. Hoje é de acordo geral que a arte, assim como as formações culturais, têm para a psicanálise um estatuto análogo ao do sintoma: a teoria analítica deve transformar-se a partir do que nelas não compreende.

A identificação do sujeito cartesiano a um ponto fixo do discurso, surge analogamente à invenção, pelos pintores florentinos, da *perspectiva artificialis*.

As duas epígrafes acima parecem estar em acordo, e talvez estejam. Contudo, certamente não o estão no modo como *parecem* estar de acordo. Lacan e Pessoa sugerem que a função da arte é a de propiciar ao sujeito um encontro privilegiado consigo mesmo, encontro com um “eu” verdadeiro, no qual o olhar para dentro o revele de um modo até então desconhecido, ou simplesmente esquecido, como que envolto pela analogia de um sono. As afirmações seriam assim perfeitamente substituíveis: a arte como “aumento da autoconsciência humana” parece justamente visar à “localização do sujeito enquanto tal”. Mas, o que cada uma destas “disciplinas” concebe como *aumento da autoconsciência humana* e como *localização do sujeito como tal*?

No que concerne à arte, que é

por onde começarei, caberá questionar as concepções preliminares de sujeito que servem de guia, que dirigem este sujeito no modo como ele deve encontrar-se consigo mesmo. Há algumas diferenças fundamentais em tais compreensões preliminares, dependendo da modalidade estética na qual se dá a experiência do espectador. A escultura, tal como a arquitetura formal, supõe um espectador essencialmente móvel no espaço, capaz de andar em torno da obra². A pintura, por sua vez, tende a fixar este espectador num ponto do espaço, ou, pelo menos, a limitar seus movimentos a uma restrita área. A modalidade estética define assim seu próprio campo de encontro de um modo preliminar, anterior à experiência do espectador. O campo proposto pela escultura permite e, de certo modo, *exige* o caminhar; parece supor que é caminhando que o sujeito pode aumentar sua autoconsciência. Já na pintura, para o encontro consigo não é preciso circular; para ela, este encontro pouco tem a ver com uma experimentação geográfica do espaço.

A perspectiva e a identificação do sujeito com o ponto fixo

Assim, diferentes registros do sujeito são requisitados segundo a modalidade da experiência estética, a ponto de podermos inferir uma concepção de subjetividade implícita em cada tipo de arte. Sabemos que, além desta diferença entre as diversas modalidades, a história demonstra que uma cultura produz diferenças no interior de cada tipo de arte ao longo do tempo. E, do ponto de vista do momento histórico em sentido amplo, as diferenças entre as modalidades estéticas parecem se homogeneizar em torno de um modo privilegiado de sensibilidade - a ponto da história do sujeito estético apresentar analogias e

correspondências com a história do sujeito em outros campos da cultura. Há uma coerência entre as sensibilidades, os discursos e as instituições sociais de cada época que se apresenta, segundo Foucault³, sem uma hierarquia de causalidades definida, mas com uma sólida coerência interna.

Assim, a identificação do sujeito cartesiano a um “ponto fixo” do discurso, surge analogamente à invenção, pelos pintores florentinos, da *perspectiva artificialis*⁴. Antes disso, as relações de distância eram codificadas por um sistema de signos, os espaços se hierarquizavam segundo conteúdos religiosos, constituindo uma *perspectiva narrativa*, como na pintura pré-renascentista. Aqui os valores eram traduzidos pelo tamanho relativo entre as figuras, sua posição, além do próprio material da pintura, como, por exemplo, o ouro do manto de Cristo.

Com o Renascimento, o homem volta a ser a *medida de todas as coisas*, o que significa uma emancipação do olhar divino e, portanto, uma reorganização da experiência visual. A perspectiva deixa assim de ser “narrativa” para se aproximar da visão “natural”, isto é, sem a mediação divina. A natureza deve ser abordada com a Razão: a mensuração e a geometria fornecem silenciosamente uma base filosófica de uma nova técnica de representação, a *perspectiva artificialis*. Tal “técnica” levou a pintura a uma radicalização impensável, até então, da imobilidade do espectador. A ponto de nela trazer efeitos análogos, (como veremos a seguir), àquela da descoberta do primeiro ponto fixo laico do pensamento filosófico: o “penso, logo existo” de Descartes. No sujeito suposto pela arte - tal como ele é definido por Pessoa, enquanto *sujeito suposto tornar-se mais autoconsciente* -, a noção de perspectiva deve, portanto, ocupar um lugar central.

Não devemos contudo confundir o ponto fixo da perspectiva com uma modalidade visual da instância egóica. A partir de Lacan, é possível compreender a perspectiva como assinalando na pintura um *locus* no espaço não primordialmente referente ao Ego, mas ao registro simbólico do sujeito. Com efeito, a figura em perspectiva, para além da mera apresentação da paisagem representada realisticamente, propõe sobretudo o ponto de vista de um observador essencialmente intercambiável, presente em cada um de nós. Este observador é, simultânea e paradoxalmente, único e múltiplo. Encarnaremos este observador anônimo não com aquilo que nos singulariza, mas com algo genérico, algo que poderia pertencer a todos que participam de uma mesma cultura. Assim, se a perspectiva surge como um fenômeno cultural no interior da espacialidade que define e fixa o observador a um ponto de referência, ela o faz a mesmo título que uma senha (ou Schibboleth). Em sua função de senha, a perspectiva abre a possibilidade da ambigüidade entre o singular e o genérico de cada um, oferecendo uma faixa de sociabilidade ao empirismo singular do sujeito.

Cabe notar, pois, que a perspectiva e, portanto, a fixação matemática do sujeito se desenvolvem de modo inseparável do pensamento filosófico. Este desenvolvimento tem uma história fascinante, numa espécie de busca tateante do sujeito enquanto ponto fixo no espaço. A vitória técnica desta busca é um elemento fundamental na constituição do sujeito ocidental, pois a *perspectiva artificialis* parece legitimar o *cogito* a partir do registro 'natural' da sensibilidade, confirmando e reforçando o discurso filosófico.

O fato é que, a partir de sua identificação com o ponto fixo, um efeito de solidificação do sujeito é comum a dois registros, o do pen-

samento e o do olhar. A invenção da perspectiva é assim acompanhada de um duplo júbilo: por um lado o aumento da potência individual, por outro a garantia de poder compartilhar com outros minhas experiências, crenças e idéias. Com efeito, um quadro em perspectiva parece colocar o espectador no interior da imagem vista, e nisto aumenta sua potência individual. Além disso, esse transporte está à disposição de todos: a cada sujeito, é-lhe facultado ver sob o ponto de vista de um sujeito universal; o ponto de vista da perspectiva possui uma força generalizadora sobre os espectadores individuais.

A partir de sua identificação com o ponto fixo, um efeito de solidificação do sujeito é comum a dois registros, o do pensamento e do olhar.

Entretanto, tais conquistas do olhar geram consigo novas possibilidades de perda de si. Ao ser transportado para o interior da imagem, o sujeito pode se identificar com o olhar de um outro, despersonalizando-se e perdendo-se em primeira pessoa. Ao partilhar um ponto de vista comum a todos, o espectador está também sujeito à coerção implacável desta força coletiva. O

coletivo, cuja realidade parece ser sustentada pela experiência empírica da perspectiva em cada um, passa a exigir renúncias cada vez maiores do sujeito.

Para Kant, por exemplo, o sujeito moral se singulariza pelo respeito à lei moral universal: este respeito é a "representação de um valor que traz prejuízo ao meu amor próprio" e uma máxima de "restrição, pela dignidade da humanidade em uma outra pessoa, de nossa estima de nós próprios"⁵. Note-se que, se a religião já exigia a renúncia de si diante da moral divina, a despersonalização era impossível antes da identificação do sujeito ao ponto fixo. Assim, a passagem ao mundo orientado pela perspectiva certamente traz, ao lado da expansão de sua potência, novas possibilidades de sofrimento e novas limitações ao homem.

A perspectiva traz consigo, evidentemente, outras dores, como, por exemplo, seu caráter ilusório. Assim é que uma certa tradição crítica habituou-se a conceder um lugar essencialmente negativo à perspectiva em pintura, justificando-se em sua "falsidade". Diferentemente do que ocorre no contato com a escultura, no qual a perspectiva natural do espectador fornece novas verdades da obra, na medida em que ele a circunda, a perspectiva na pintura é um instrumento que dá a ilusão de ver mais do que a obra possui, donde sua genuína falsidade. A título de exemplo, o termo "fingidor" significava, em Portugal do início do século, um pintor decorativo, especializado em criar efeitos de mármore e baixos relevos para aqueles desejosos de ostentar tais riquezas, mas sem os meios de possuí-las - sentido este injustamente ausente das exegeses da *Autopsicografia* de Pessoa. A acusação de uma falta moral no ilusionismo da perspectiva se mostra aqui sem hesitações.

Na pintura moderna, Cézanne

e Picasso pintam visões de um olhar que ultrapassa a perspectiva: à fragmentação da paisagem corresponde uma fragmentação do olhar. O ponto fixo se multiplica, multiplicando, assim, as próprias fundações visuais do espectador cartesiano. É que, com a incerteza da razão como método primeiro de acesso aos objetos, a perspectiva cessa, analogamente, de funcionar como um apoio visual da certeza que o sujeito tem da própria unidade experiencial. Nesse sentido, a perspectiva revela-se retroativamente como possuindo uma natureza duplamente ilusionista: não somente mostra o que de fato não está no quadro, como também dá ao ser humano uma imagem exclusivamente homogênea de sua existência, escondendo deste suas diferenças consigo próprio.

A pré-perspectiva enquanto olhar do exílio

Se, no auge da perspectiva, a arte tende a revelar o homem a si mesmo enquanto idêntico à fonte do olhar, na pintura moderna, no cubismo, por exemplo, o que ela aparentemente revela é a diferença interna deste olhar, sua multiplicidade, sua inconciliabilidade consigo próprio. Um elemento novo entra no *sujeito suposto encontrar-se* da pintura. Este elemento é a experiência de uma diferença constitutiva consigo mesmo, e, portanto, a perda de um certo ideal de sujeito. A pintura de Odilon Moraes, apesar de visar igualmente a uma diferença do sujeito consigo, não pode, contudo, ser dita moderna. Apesar de ser essencialmente uma pintura da diferença, ela não se refere ao inconciliável interior ao homem, mas ao *inumano que constitui* o homem. Que inumano é este? Não a crueldade para com o semelhante, nada que lembre as injustiças desdobráveis da máxima *homo homini lupus*, mas uma inumanidade

anterior, que rastreia a inquietante faixa da existência em que “não existindo, somos”. De que modo nossas sombras são-nos?⁶ Como nosso fim nos constitui? Quais cautelas podem nos proteger contra uma inumanidade que nos pertence por inexistência? Questões às quais esta obra convida, na estranha experiência do olhar que propõe.

Que entendemos por *pré-perspectiva*? Em analogia à perspectiva, a pré-perspectiva visa à experiência auto-localizatória do homem. Ela o faz, contudo, não a partir de sua familiaridade com as coisas, não a partir de sua proximidade potente com o mundo, mas justamente a partir da face esquecida da invisibilidade das coisas, a partir de sua familiaridade arcaica com o silêncio e com o exílio. A perspectiva aproxima o olhar daquilo que já existe, mesmo que em longínqua distância. Odilon Moraes usa a perspectiva para aproximar o que não é, o que nunca foi, o que não pode ser. Não é, portanto, uma perspectiva ilusionista. E, contudo, a *vacuidade* da experiência humana é ali evocada pictoricamente, a ponto de localizar o sujeito no centro de tal vacuidade, e exercer de forma paradoxal e inquietante uma resignificação da experiência cotidiana em seu próprio fundamento. Nesse sentido, trata-se de uma pintura *pré-perspectivista*. *Perspectivista*, pois *localiza* o sujeito, num projeto impensável sem o desenvolvimento da perspectiva na pintura. *Pré*, pois o faz num registro essencialmente heterogêneo, anterior à consciência e experiência cotidiana, das quais é condição. Cabe desde já notar, contudo, que seu processo é essencialmente diferente daquele de uma “desconstrução” da perspectiva.

Para comentar como Cézanne *constrói* uma nova perspectiva, isto é, como sua pintura busca mostrar todas as faces dos deslocamentos possíveis, e como busca, através da

destruição do espaço linear, falar sobre *todo o espaço*, Francastel⁷ examina preliminarmente a *desconstrução impressionista* da perspectiva, isto é, o modo como o impressionismo se emancipou da perspectiva que o renascimento construíra. Esta desconstrução da perspectiva não chega a desconstruir o espaço no qual esta é possível, e Cézanne, em sua reconstrução, reafirma sua confiança neste espaço, uma vez que sua aposta é aquela de uma apresentação pura do objeto sem as excessivas vestes do olhar cultivado e organizador da paisagem.

A
desconstrução da
perspectiva
é uma recusa da
homogeneidade
do olhar
iluminista, mas
não uma recusa
da
homogeneidade
do espaço.

A desconstrução da perspectiva é, nesse sentido, uma recusa da homogeneidade do olhar iluminista, mas não uma recusa da homogeneidade do espaço. O pré-perspectivismo, por sua vez, interroga o próprio espaço, e nesta busca vai além do visível: é visual sem sê-lo realmente. Seu olhar vem de um exílio do espaço⁸, mostra o não mostrável, e assim desobedece Wittgenstein que exorta a “calar sobre o que não pode ser dito”. Prefere Blanchot, que ironiza explicitamente o insuspei-

tado otimismo do filósofo das dietas discursivas ao lembrar que “calar é também dizer”⁹.

“Cidades invisíveis”, a criação da realidade

Analogamente à pintura religiosa pré-renascentista, seria possível dizer que estamos aqui *ainda* no registro de uma *pré-perspectiva narrativa*. Com efeito, o espaço enquanto tal começa a ser interpelado em sua face impossível, mas tal interpelação acontece com recursos espaciais. Para falar de sua obscuridade, há uma narração da invisibilidade que segue um padrão temático. O espaço não dá conta da realidade, não há superfície e desenho ao mesmo tempo, não há plano e espaço tridimensional ao mesmo tempo (como no quadro *Cidade Proibida*). Comparado a um momento posterior da obra, tal “método” pensa o exílio do espaço ainda de modo exclusivamente negativo, como limite e ruptura. E, contudo, o “método” é aqui traído pelos efeitos concretos de um olhar que se antecipa à revelia de sua hora, um olhar que tem no exílio não a privação, mas a própria *possibilidade do espaço*.

Assim, pelo “método” do espelhamento do desumano no homem, o espectador será literalmente arrancado do lar visual da pintura, manufatura de luzes, cores e texturas, para ver repentinamente a miraculosa fragilidade de todos os materiais (*Cidade dos Sonhos*). Olhar o invisível, eis a finalidade do processo pré-perspectivista. Mas tal fim é, naturalmente, um começo, pois ao acariciar os fenômenos em sua fragilidade máxima, esta pintura refunda o visível em novas possibilidades (*Cidade dos Espelhos*). Não nos espantemos, pois, ao repentinamente perceber não somente novas cores e luminosidades nestes quadros, mas também objetos

que teriam sido esquecidos, espelhos, reflexos vítreos, fotografias de esquinas estranhamente familiares e outros fragmentos de cotidiano. Traços de uma estranha realidade, que jaziam absortos no silêncio de uma tranqüila e insuspeitável inexistência, nascem criando consigo universos completos quase já ignorantes do nada do qual desperaram.

O espectador – artista
é criador de
visões, o que rompe
com o paradigma de um
artista criador
em oposição a uma obra
criada e fixa.

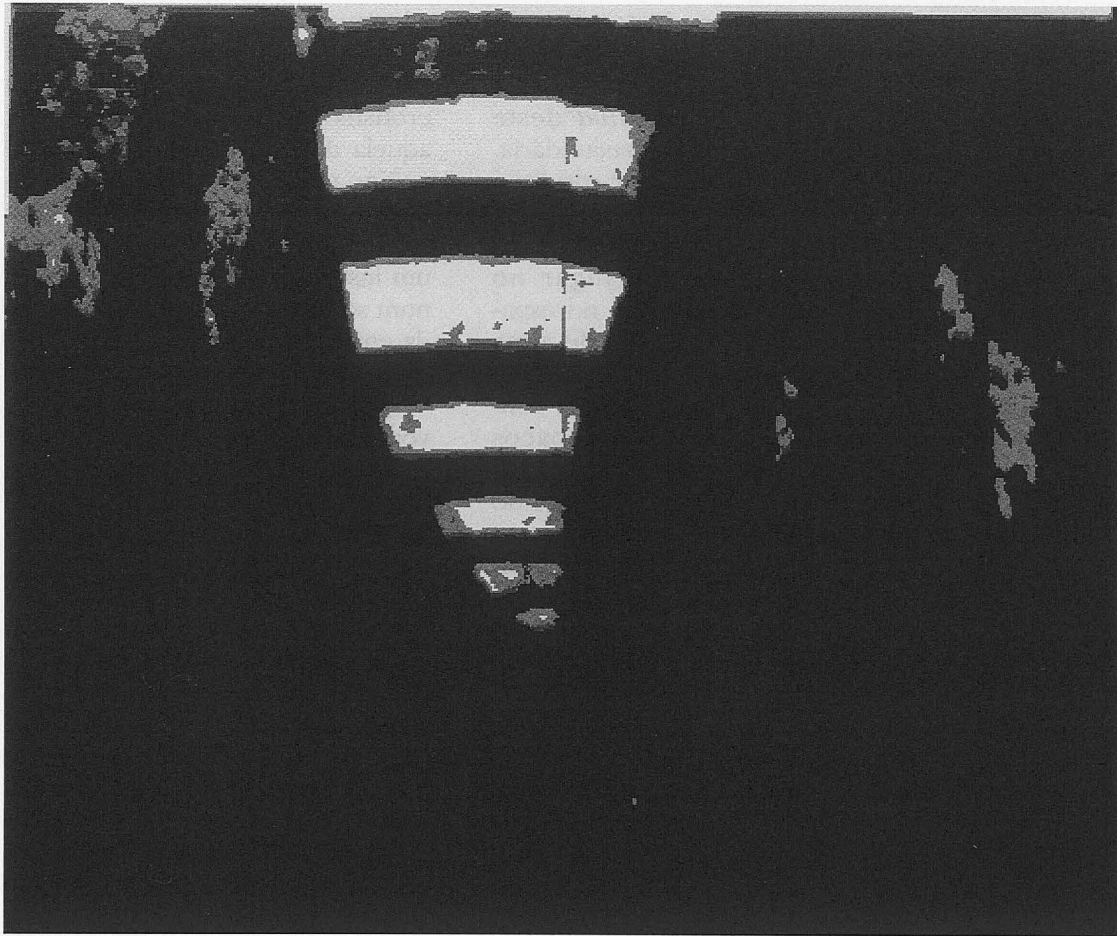
Tal criação do visto, a produção espontânea de coisas sob nossos olhos, é um efeito aparentemente paradoxal, se pensarmos na finalidade desrealizante da pré-perspectiva deste momento. Mas a plasticidade do pereceptível é um efeito, por assim dizer “natural”, de um límpido olhar educado no seio do obscuro, onde a escuridão imanente a todos os visíveis esteve sempre presente em sua presença máxima. Através desta passagem pela “mãe de todas as noites” (Álvaro de Campos), na qual a reali-

dade do espectador é a primeira a ser desenraizada, as relações entre a realidade e a imaginação sofrerão uma radical transformação. Eis a fonte ausente dos entes terrenos que incessantemente povoam a experiência visual desta pintura, eis a valise oca de Cronópio donde provém a profusão de formas, o desfile excessivo de seres imaginários inventado por Peter Greenway no *Livro de Próspero* e do qual não nos libertaremos mais. É o mesmo Próspero quem diz: - *We are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep* (“Somos feitos daquilo que os sonhos são, e nossa curta vida é envolta por um sono” W. Shakespeare, *The Tempest*, ato IV).

Tais seres não foram “pintados” pelo artista. Os espaços que ali vemos não derivam das ilusões da perspectiva tradicional, isto é, conscientemente objetivada nas representações a serem produzidas no espectador. Não sendo alucinados, no sentido clínico do termo, pois seu caráter ilusório está sempre presente, nem tampouco oníricos, pois não sonhamos, que seriam estes espaços, a quais ordens de realidade pertenceriam? O segredo desta pintura, que é capaz de transformar o olhar do espectador em olhar gerador das visões do cotidiano, repousa em que ela pinta o invisível. Literalmente.

Haveria aqui alguma espécie de contato entre o artista e o espectador? Talvez. Aquele em que o espectador é o artista, e, nesse sentido, com ele coincide. A natureza deste espectador-artista não é, contudo, fixa, pois neste caso as visões seriam demasiado regulares. O espectador-artista é um criador de visões, o que rompe com o paradigma de um artista criador em oposição a uma obra criada e fixa. O efeito da experiência artística no espectador é o de atribuir-lhe o lugar de criador.

Qual seria então a natureza

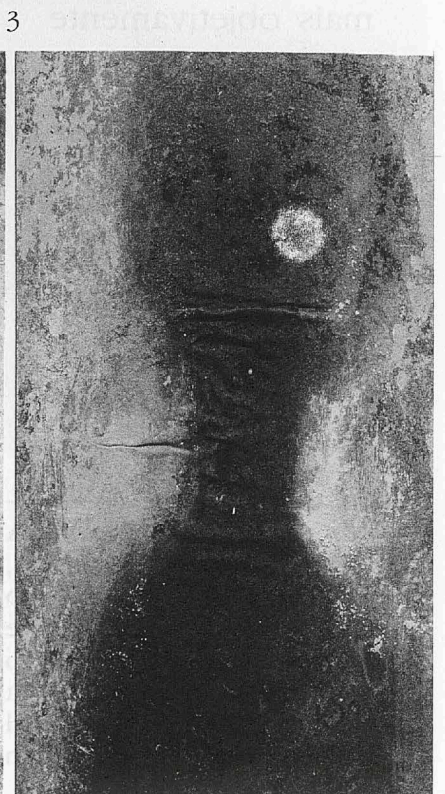
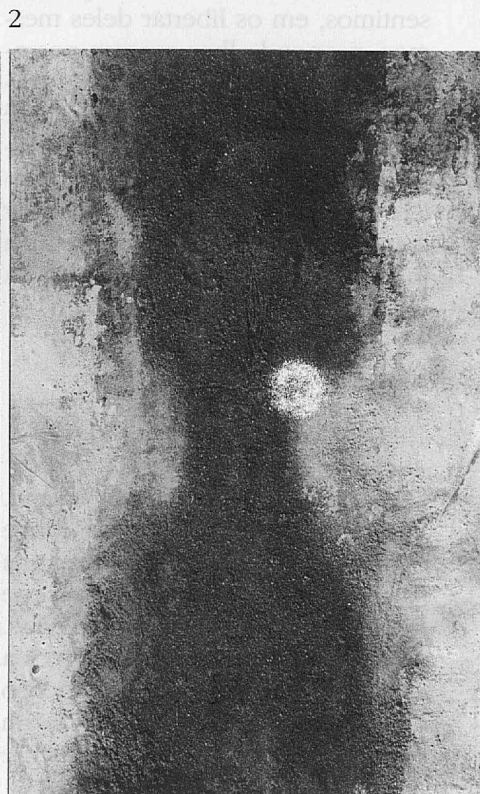


Cidade dos Espelhos
(Díptico) 200 x 260
óleo, gesso, cola
branca, chapa de
ferro e ácido em
tela s/ madeira

1 - Diários XII
têmpera s/ tela
110 x 90 cm.

2 - Diários VIII
têmpera, areia, cola
branca s/ tela
110 x 90 cm.

3 - Diários XV
têmpera s/ tela
110 x 90 cm.



deste invisível? O artista pinta para o espectador, mas este não é ninguém em particular. Quanto mais dirigida for uma pintura, quanto mais objetivamente se concretizar um destinatário nas representações do artista, tanto mais longe de qual-quer um resultará a obra, inclusive do destinatário eventualmente em questão.

Em analogia à função do analista como *sítio do estrangeiro*, segundo Pierre Fédida, o destinatário do quadro, este espectador-ninguém, deve então ser indicado enquanto lugar, local, *sítio*: *sítio* do olhar de ninguém. Ninguém ocupa

O artista pinta para o espectador, mas este não é ninguém em particular. Quanto mais objetivamente se concretizar um destinatário nas representações do artista, tanto mais longe resultará a obra.

tal *sítio*, diferentemente do espectador da *perspectiva artificialis*. A conclusão pode parecer absurda, mas o artista parece dever pintar sob uma certa "fobia dos olhares". Deve pintar sob o desejo de sua obra não ser inteiramente vista, algo nesta deve permanecer em essencial segredo. A eventual suspeita de um

enfraquecimento deste segredo provocada por sua enunciação enquanto segredo, como o faz a *pré-perspectiva narrativa* deste momento, me parece secundária. Ele só será eficaz sob a condição de sua verdade.

O *sítio do olhar de ninguém* não é, portanto, um lugar no espaço. Pelo menos, não no espaço cotidiano. Trata-se de uma ruptura do espaço cotidiano. Este espaço negativo será então a condição da produção de espaços positivos, realmente vistos pelos espectadores que os vêem surgir do invisível. A experiência desta forma de pintura tem um efeito incontrollável, a saber, a alteração dos espectadores. Neste sentido, o encontrar-se consigo suposto no sujeito da *pré-perspectiva* seria a revelação a cada um de tal espaço negativo. A revelação deste "vazio", isto é, de uma *inessencialidade* constitutiva da existência é, por exemplo, a raiz negativa do projeto estético de Fernando Pessoa¹⁰: "A arte, diz Bernardo Soares, consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação..."¹¹ Se tal personalidade é aquela de um poeta, isto é, de alguém essencialmente *fingidor*, então este projeto estético pode ser compreendido como aquele de uma iniciação do leitor a uma tópica da inexistência.

"Diários", uma nova palavra

Os nomes são desfeitos na arte. Rodin, ao nomear uma obra, longe de acrescentar um significado a uma forma em mármore, parece resignificar as próprias palavras. Assim, *L'Homme et sa pensée* será a escultura de um ajoelhar suspenso do homem, seus lábios sobre um ventre de menina imprecisamente

adormecida... e toda a ascese pleiteada pela filosofia desde Platão parece se estancar ao umbral de um erotismo púbere. *La centauresse*, aquela de uma jovem e um corpo eqüino tentando se arrancar um do outro: na voz do mito já está presente a dor de um não. *Cathédrale*: um instante íngreme de duas mãos num só tocar... e a absoluta tensão da envergadura gótica se encarnam num silêncio apaixonado. Talvez a força poética incontida das artes não verbais (pictóricas seria aqui uma redução indevida da escultura e música à pintura) seja precisamente esta. Rodin, mais uma vez, mestre, mas agora na escultura de palavras.

Que *Diários* sejam uma seqüência de sombras, que o prosaísmo dos monólogos cotidianamente presentes dissolva-se em silhuetas que recortam um banho homogêneo de luz, tal interpretação é de natureza a trazer o inquietante para o centro do humano. Ocorre aqui o abandono da *pré-perspectiva narrativa*: não se pode mais falar espacialmente do espaço negativo. A língua espacial não é mais suficiente para se dizer o não do espaço. Ele deve se dizer na língua do homem: a partir de sua experiência mais própria. Esta experiência se passa aquém do espaço.

Diários, como dissemos, não retratam senão sombras. Tal visão sobre o tema não é anódina, contudo. A experiência deste *inquietante* é, em primeiro lugar, uma experiência na esfera visual e se dá com uma dupla despersonalização. Se "o quadro tem a função de localizar o sujeito enquanto tal", então a sombra nos localiza em nossa ignorância mais própria. Uma sombra não é um espelho: o auto-reconhecimento que procuramos em sua esfera bidimensional perde-se na impossibilidade palpável de sua escuridão muda. Esta constitui a primeira despersonalização do espectador diante de tal diário de sombras.

Mas uma segunda despersonalização o aguarda. Pois, afinal, nossa sombra nos é familiar, ela é *nossa sombra* antes de ser uma sombra qualquer. Assim, poderíamos, por exemplo, querer reconhecer em tais quadros o vestígio seguro de nós mesmos. Quando uma luz em nossas costas recorta nossa silhueta na parede diante de nós, a geometria cotidiana nos diz que esta sombra é testemunha de nossa corporeidade, de nossa realidade como matéria física opaca à luz. Afinal uma sombra é o efeito de um objeto real que se interpõe entre uma fonte luminosa e uma superfície, e, nesse sentido, nossas sombras seriam as testemunhas de nossa realidade mais concreta.

Anamorfose é uma figura em perspectiva deformada que, para ser reconhecida, exige do observador um deslocamento, e uma busca de um novo ponto de vista.

Mas o auto-reconhecimento que poderíamos vir a ter neste âmbito tridimensional de *Diários* é desfeito de um modo sutil. Pois uma nova incerteza em torno da sombra é sugerida pela imprecisão entre o ponto de vista do espectador e o suposto obstáculo humano à passagem da luz. O obstáculo humano

em questão, com o qual coincidiríamos enquanto espectadores, situa-se num outro lugar, diferença esta dedutível pela falha da geometria familiar que silenciosa e fielmente confirma nossa identidade a um ponto no espaço. Nesta inquietante imprecisão abre-se uma cratera na própria idéia de “dia” e de “luz”. Abre-se uma cratera no cotidiano da qual nossas sombras são talvez metáfora, mas metáfora demasiado exata, e, portanto, insuficiente.

Soa ali um silêncio que se preserva de todas as palavras. Desvelada enquanto incessante possibilidade de tal abismo, a palavra *diário* jamais será a mesma. A sombra jaz doravante no interior desta palavra, transformando-a, a nossos ouvidos, de modo essencial. Neste sentido, trata-se de uma pintura inseparável de uma poética.

Anamorfose e pré-perspectiva

A anamorfose é uma figura em perspectiva deformada que, para ser reconhecida, exige do observador um deslocamento, um abandono da sua posição convencional, e uma busca de um novo ponto de vista. Este ponto é sempre extremamente preciso mas desconhecido, e sua descoberta revela, na figura até ali incompreensível, formas finalmente reconhecíveis. Para Lacan a anamorfose tem um lugar privilegiado.

Com efeito, a partir de sua abordagem, a função do “conhecimento de si” em psicanálise se vê extremamente enriquecida pela experiência estética produzida pela anamorfose. Antes de mais nada, a anamorfose se apresenta enquanto um segredo, enquanto enigma visual. Como uma espécie de metáfora do encriptamento do sexo feminino, a anamorfose provoca a curiosidade, desperta o desejo, e convida a uma exploração ativa. Como neste caso, não se trata, evidentemente, de uma

exploração naturalística. A exigência que a anamorfose faz ao espectador é da ordem de um jogo: ele deve buscar seu lugar a partir de, levando em conta o outro.

Assim, a abertura prometida pela anamorfose brinca com a certeza que cada espectador possui do seu ponto de vista. Esta certeza será desfeita, refeita e desfeita novamente: a teoria solipsista do ponto de vista, o ponto fixo enquanto fonte independente do olhar, se mostra incompleta; em seu lugar o espectador recebe uma demonstração em primeira pessoa de que o lugar a partir do qual ele vê é um lugar sujeito ao imprevisível desejo de outrem. Neste brincar erótico, um desejo que se entende inicialmente como exclusivamente solipsista, aceita se entender a partir do desejo do outro. Não é por acaso que a anamorfose pode prescrever, para Lacan, o elemento fundamental da pulsão¹². Nela se revela didaticamente que o material do objeto “a”, objeto causa do desejo, não é nem um objeto concreto, nem uma representação, mas um desejo, o desejo do outro.

Creio, entretanto, que a riqueza da analogia com a anamorfose pode ser ampliada, já que a imprevisibilidade do desejo do outro não deixa de ressoar em unísono com uma fragilidade já velha conhecida do sujeito psicanalítico: a possibilidade de ser devorado por uma figura arcaica. Tal possibilidade pode ser entendida como uma repetição do momento em que Édipo está diante do enigma da Esfinge. Uma resposta incorreta, e ele será devorado ali mesmo. Mas, se responder corretamente, será a Esfinge a se lançar ao abismo. (Note-se que o abismo vale como analogia geológica de uma boca, o que reconstitui o ato da Esfinge como um segundo devoramento, desdobrado na linguagem do mito.) O saber a resposta e a existência do enigma se excluem um ao outro.

De modo análogo, na anamorfose, duas experiências do olhar se excluem mutuamente. Por um lado, o olhar que aceita o enigma, enigma cuja condição de possibilidade é uma abertura ao desejo do outro, e portanto abertura às suas promessas e perigos. Por outro, o olhar que vence o enigma, encontra o seu lugar. Édipo, com efeito, responde ao enigma de modo correto, dizendo: “- O homem”. Na iconografia é comum representá-lo com o indicador voltado para si mesmo, o que define o “saber de si”, particular, como o “saber do que é o homem”, em geral. Jean Auguste Ingres, a propósito, em seu conhecido quadro *Édipo e a Esfinge*, concorda com a equação de exclusão mútua entre o saber e o enigma: o indicador direito de Édipo mostra a Esfinge, o esquerdo aponta para si próprio. Assim, a segurança do ver proposta pela perspectiva parece possuir o poder de tamponar um abismo: o abismo de um jogo no qual o desejo do outro é ontologicamente soberano e, portanto, insuportavelmente arriscado. Diante desta fragilidade frente ao outro, o olhar em perspectiva - uma vez encontrado o lugar enigmático da anamorfose - vem como que salvar o sujeito, recuperando-o em primeira pessoa, e garantindo-lhe a certeza de ser a *primeira fonte do próprio olhar*.

Cabe aqui registrar, portanto, a diferença essencial entre a experiência visual da anamorfose e a experiência da pré-perspectiva. A anamorfose parece uma espécie de breve aceitação do abismo que a perspectiva obstrui sem hesitação. Com efeito, após um momento de desrealização, após um momento de queda livre no abismo, que pode ser breve ou longo, a anamorfose restabelece o sujeito em seu estatuto anterior, em sua identificação com o ponto fixo. Além disso cabe notar que a própria desrealização é, por assim dizer, acompanhada por uma promessa. Há um jogo en-

tre o sujeito e um outro. Ao entrar nesse jogo, o sujeito se perde momentaneamente. Mas, se tudo se passa como previsto, o passe final será um reencontro do sujeito consigo, reencontro possível através de uma realização em comum, um encontro, entre o sujeito e o outro ao qual aceitou submeter-se. Na anamorfose se reforça a socialidade do visível descoberta na perspectiva.

No caso da pré-perspectiva, ocorre igualmente a desrealização

Este olhar
que tem por
fonte o abismo,
se nutre da
mesma
experiência que
a *Teogonia* de
Hesíodo, onde a
Noite é dita ser
mãe do Dia.

inicial, mas sem reencontro consigo nos mesmos moldes da perspectiva e do mútuo entendimento. O pré-perspectivismo não refaz o sujeito enquanto *fonte do próprio olhar*. Não porque siga uma espécie de princípio negativo, não porque diga simplesmente que “tudo é nada”. Mas porque ali se busca lembrar do modo em que “não sendo, somos”, e, em vez de “tudo é nada”, sua máxima seria “tudo e nada”. O inacabamento, o vazio, o nada da pré-perspectiva não serve assim ao culto de um relativismo absoluto, não legitima a indiferença ética, nem

abraça uma espécie de onivoracidade alegre. Sua estrada acaba onde a anamorfose acredita poder apenas flertar e prosseguir, pois a pré-perspectiva propõe o próprio abismo como *fonte esquecida do olhar*.

A escuridão do abismo como *fonte do olhar* não a entende como parte somente dos fenômenos vistos, nem apenas como “ponto cego” do espectador, mas como possibilidade velada, como origem silenciosa da luminosidade presente no próprio ver. Nesse sentido, a pré-perspectiva se emancipa da idéia de um sujeito separado do mundo, onde as respectivas opacidades seriam compreendidas como elementos preliminares e limitadores de eventuais encontros. A experiência é aqui pensada como origem tanto do mundo quanto do espectador. O limite da escuridão é a condição esquecida da experiência, por isso não se trata de superá-la, mas de acolhê-la. Este olhar, que tem por fonte o abismo, se nutre da mesma experiência que a *Teogonia* de Hesíodo, onde a Noite é dita ser mãe do Dia.

O que é uma abertura? A pulsão de morte na escuta analítica

Seria a clínica analítica de algum modo tocada por tal escuridão? Para responder a esta questão será preciso retornar à situação analítica, situação que é, de certo modo, instituída pelo “olhar do analista”, ou seja, sua escuta.

A partir desta escuta, a transferência, por exemplo, é compreensível enquanto um modelo pulsional da construção da realidade, uma vez que sua análise permite desfolhar esta mesma realidade em memórias, desejos, ódios e temores arcaicos. O anacrônico é assim o material, a matéria prima, da realidade na situação analítica. Disto depende a transformabilidade constante,

A estrutura de uma abertura é, segundo nossa hipótese, o ordenador fundamental da escuta psicanalítica a partir da segunda teoria das pulsões.

constitutiva, de elementos pertencentes à realidade em elementos pertencentes à memória e à construção do infantil em psicanálise.

Mas tal transformabilidade exige um deslocamento dos sujeitos com relação à linguagem. Para que se revele em sua máscara de realidade presente, o arcaico deve ser “visto” de um lugar preciso. Com efeito, a presentificação do arcaico na situação analítica está condicionada a um reposicionamento a ser buscado pelos participantes, a uma reorganização imprevisível de lugares. “A relação, diz Freud, entre a lembrança e a repetição é uma para cada caso.”¹³ Na medida em que o presente revela-se como passado deformado, a analogia com a anamorfose interessa à situação analítica.

Tal analogia nos permite localizar na psicanálise este impossível desafio da pré-perspectiva: abordar o homem como *o inexistente*, compreendê-lo como *o incompreensível*. Aqui a figura essencial será a da pulsão de morte. Com efeito, enquanto *tendência inerente do organismo de retorno ao inanimado*, a pulsão de morte é o conceito por excelência da abertura para o nada no interior do sujeito. Assim, diferentemente das pulsões eróticas, a pulsão de morte não possui objeto

e, portanto, tampouco representação, apenas finalidade: a finalidade de retorno ao nada. Mas seria a pulsão de morte responsável *pela escuta* em psicanálise? Como poderia o maior obstáculo ao processo analítico ser igualmente a sua condição? Como seria o além do princípio do prazer uma forma de cuidado? Seria o domínio do inexistente de algum modo eficaz na experiência analítica?

A escuta analítica, enquanto orientada pela metapsicologia¹⁴, constitui-se como uma *hermenêutica do discurso*. Emprego o termo *hermenêutica* em um sentido diferente do de Paul Ricoeur¹⁵, uma vez que, *por exemplo*, no interior da primeira teoria das pulsões, compreendo *o registro econômico como interior à hermenêutica freudiana*, e não como contraponto fiscalista desta última, tal como o entende este autor. *Hermenêutica do discurso* significa aqui o conjunto das categorias teóricas a partir das quais a palavra e seu sentido são entendidos em psicanálise, isto é, como um conjunto de modelos que se define funcionalmente, a partir de sua abordagem do discurso, ou melhor, da linguagem em sentido amplo. A estrutura de uma abertura é, segundo nossa hipótese, o ordenador fundamental da escuta

psicanalítica a partir da segunda teoria das pulsões.

Mas o que é uma abertura? Uma abertura não é simplesmente um buraco, mas antes de tudo a possibilidade de uma passagem por este. Uma abertura, uma porta ou uma janela, por exemplo, sendo essencialmente a possibilidade de uma passagem entre dois espaços diferentes, não pertence a nenhum destes espaços. Uma abertura não é, portanto, feita de espaço. A “matéria” da abertura é a *possibilidade*, a possibilidade de uma passagem. Este *local não espacial* da abertura é um intervalo. O intervalo que abre a possibilidade da passagem de um espaço ao outro se faz pela ruptura deste. Assim, a abertura se constitui por uma negatividade própria do espaço.

Precisamente pelo caráter inconciliável que sua força demoníaca parece ter com todos os propósitos do cotidiano, podemos compreender a pulsão de morte enquanto uma abertura. Uma abertura no quê? Na escuta analítica derivada do princípio do prazer e do princípio de realidade.

De fato, na primeira teoria, tanto as pulsões sexuais quanto as pulsões de auto-conservação “lutam” contra a morte em nome da preservação e da expansão da vida. A segunda teoria das pulsões, isto é, a pulsão de morte, introduz a morte no interior do movimento vital, enquanto sua finalidade primeira. Diante dos propósitos essencialmente eróticos do inconsciente, a pulsão de morte é uma ruptura radical, uma vez que, a partir de seu ponto de vista, a *finalidade* da vida é a morte. A pulsão de morte representa portanto uma ruptura radical da hermenêutica psicanalítica da primeira teoria das pulsões - eis o que permite considerar a pulsão de morte como uma *abertura na escuta analítica derivada do princípio do prazer e do princípio de realidade*. Se a figura da pulsão de morte

pode reclamar uma tal abertura da escuta, ela é análoga, em sua função, àquela, na pré-perspectiva, do *abismo fonte do olhar*. Mas, onde, no interior da situação analítica, se poderia ler a eficácia da óptica negativa do abismo? Como conceber a pulsão de morte como um elemento da *hermenêutica psicanalítica do discurso*?

Em sua função de escuta, a abertura da pulsão de morte se revela sobretudo pela noção do *inquietante* como constitutiva da situação analítica. Sabe-se que, em Freud, o *inquietante* resulta de um *conflito de julgamento* preciso: justamente aquele entre a realidade e a fantasia. Proponho a extensão deste sentido do *inquietante* para aquele de um conflito entre a existência e a inexistência, sentido este que se revela amplamente, por exemplo, na heteronímia de Fernando Pessoa¹⁶.

O conflito entre o que existe e o que não existe está além do conflito entre o que é julgado como real e o que é julgado como fantasia. Nele se mostra a incerteza da existência de ambos, tanto do real quanto da fantasia¹⁷. Mostra-se assim um fenômeno cuja força independe daquelas do princípio do prazer e do princípio de realidade, ultrapassando-as. No que concerne à nossa clínica, a pertinência de tal incerteza na escuta analítica é aquela de possibilitar um acolhimento da palavra - do analisando e evidentemente do analista - em sua relação com o vazio, relação esta anterior à relação da palavra com outras palavras.

Cabe questionar, a partir da função de acolhimento assim pensada, se tal *abertura da escuta* se configura ainda enquanto uma *hermenêutica do discurso*, uma vez que esta última expressão se define enquanto uma abordagem fundamentalmente ativa no encontro com o discurso. Não seria toda *escuta hermenêutica* essencialmente análoga à visão proposta pelo projeto

da perspectiva, ou por aquele da anamorfose, seu derivado? Com efeito, a questão é pertinente, pois se a abertura da escuta encontra o discurso a partir da passividade, se a palavra da associação livre depende da incerteza da escuta, esta abertura não pode ser confundida com uma hermenêutica que hierarquiza a fala assim como a perspectiva ordena o espaço. Tentemos novamente. Não seria simplesmente a incerteza, mas a *passividade da incerteza* uma condição negativa necessária, um fundamento paradoxal, para uma escuta da associação livre. A

A passividade
da incerteza
é necessária para a
escuta da
associação livre.

liberdade da fala implica uma abertura anterior na escuta que a acolhe, abertura talvez homóloga à possibilidade da visão na pré-perspectiva, na qual *abertura* significa *passividade da incerteza* e *adoção do abismo* como fonte do olhar. ■

"Fala - mas não separa o não do sim. Dá sentido também a teu dizer: dá-lhe a sombra."

Paul Celan, *Fala tu também*.

NOTAS

1. N. M. Kon., *Freud e seu duplo. Reflexões entre arte e psicanálise*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.
2. Le Corbusier aponta a caminhada como a abordagem que espera dos visitantes de sua *Villa Savoye* em Poissy. Cf. E. Kaufman, *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome*. Paris, L'Équerre, 1981. Já a arquitetura helênica concebia um espectador imóvel, como o demonstram as "correções" nos templos gregos, de forma que a percepção das colunas e dos capitólios fosse regular e equilibrada a despeito das deformações naturais da paralaxe.
3. M. Foucault, (1966) *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
4. Existe extensa literatura sobre a história da perspectiva. As duas indicações que seguem servem como introdução ao interessado: H. Damisch, *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion, 1987/ 1993, estudo ao qual devo várias informações aqui presentes; o clássico E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
5. R. Eisler, *Kant-Lexikon. Édition établie et augmentée par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osno*, Paris, Gallimard, 1994, págs. 926-7.
6. Conjugação incomum do verbo "ser", com efeito, mas que responde à função precisa de indicar um modo de ser em primeira pessoa cuja origem estaria essencialmente deslocada de si própria. Inspirei-me em Bernardo Soares, que força de modo análogo o verbo "ser" na primeira pessoa, e escreve: "Sou-me.", quando deseja dizer que existe "como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar." F. Pessoa, *O Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pág. 114.
7. P. Francastel, (1977) *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
8. Sobre a *possibilidade negativa do espaço*, remeto o leitor a meu artigo: "Um estado de alma é uma paisagem... Explorações da espacialidade em Fernando Pessoa e Freud". Percurso Revista de Psicanálise, São Paulo, n. 15, 1995, págs. 26-34.
9. M. Blanchot, *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980, pág. 23.
10. Cf. N. da Silva Junior, "Modelos de Subjetividade em Fernando Pessoa e Freud. Da Catarse à abertura de um passado imprevisível", in: Costa Pereira, M.E.(org.) *Leituras da Psicanálise. Estéticas da Exclusão*. Campinas, Mercado de Letras, 1998, págs. 119-146.
11. F. Pessoa, *O Livro do "Desassossego"*, op. cit. pág. 255.
12. J. Lacan, J. *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*. Paris, Seuil, 1964, (1973), capítulo VII. "L'Anamorphose", págs. 75-84.
13. S. Freud, (1920) *Jenseits des Lustprinzips* Studienausgabe, Bd. III, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt-am-Main, 1982, pág. 229.
14. Naturalmente, há outras fontes da escuta, entre elas a cultura, o momento sócio-econômico, e, *last but not least*, o inconsciente do próprio analista. Estes aspectos não são aqui indicados senão no modo como tendem a encobrir e a velar aquilo que entendemos por *abertura da psicanálise*.
15. P. Ricoeur. *De l'interprétation*. Paris, Seuil, 1966.
16. Os argumentos que sustentam esta sugestão, além de um amplo desenvolvimento sobre a noção de *abertura na situação analítica* se encontram em minha tese de doutoramento *Le fictionnel en psychanalyse. Une étude à partir de l'oeuvre de Fernando Pessoa*. Laboratoire de Psychopathologie Fondamentale et Psychanalyse, Université Paris VII, 1996.
17. Tal incerteza é a fonte primeira da integralidade da poética pessoana, encontrável mesmo no mais natural dos heterônimos, o verdadeiro poeta da natureza, Alberto Caeiro. Cf Silva Junior, "Um estado de alma é uma paisagem...", op.cit.