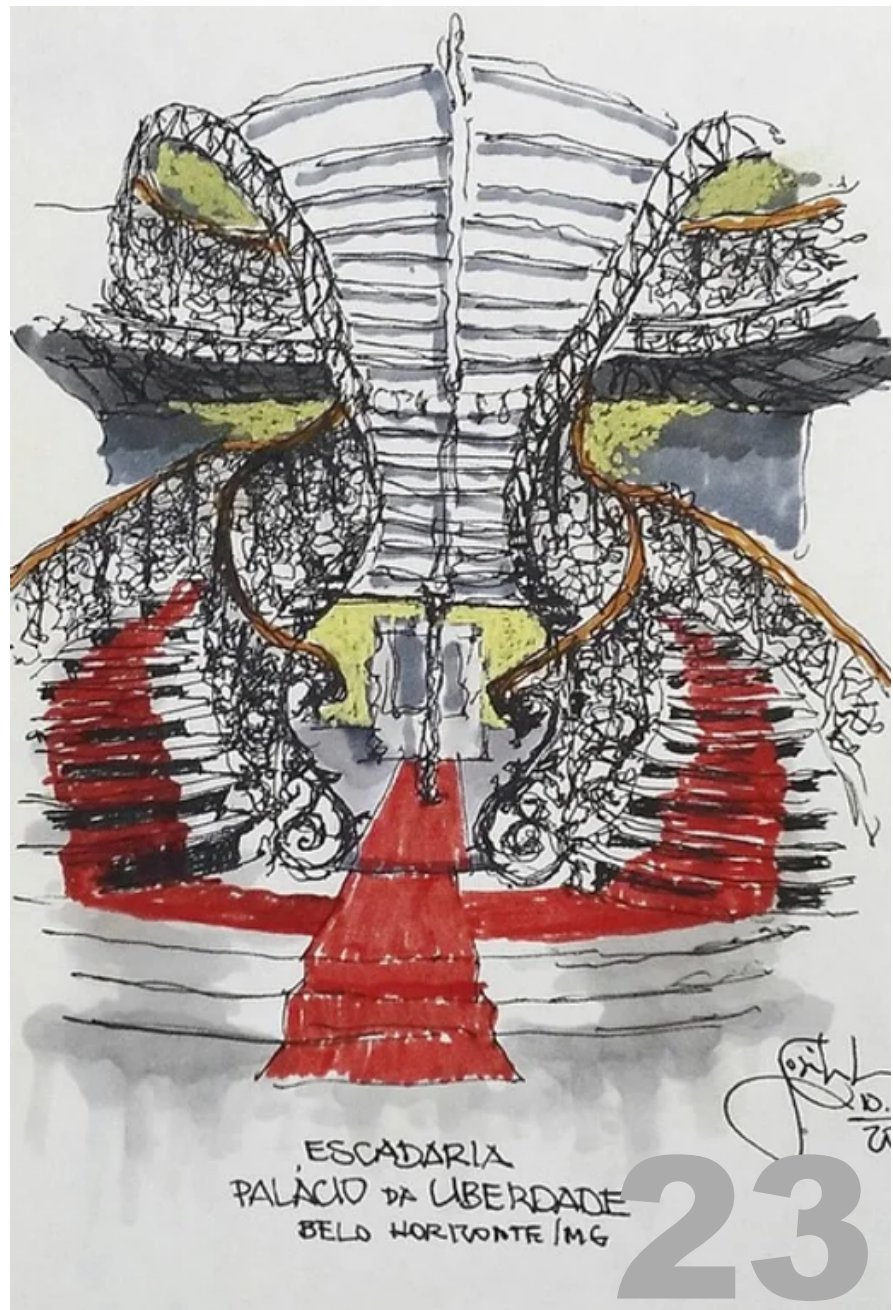


Stylete lacaniano é uma revista digital da EPFCL Brasil. Propõe-se a ser o lugar de gravações e traços, marcas e vestígios que se escrevem por aqueles que - cada um com seu *style*, suas tintas e suas cores - estão decididos a sulcarem o campo lacaniano. Sempre terreno de aragem, de cortes, ocos, sulcos e plantios. Aqui recebemos curtos textos, cortes cirúrgicos, curtidas estilosas, além de vídeos, imagens, músicas, áudios, imagens-textos, e outras produções que transmitam aquilo que do inconsciente e do gozo se deposita para cada um como sublimação ou sinthoma.



editorial

Kátia Sento Sé Mello*

Há no seu olhar algo surpreendente
Como o viajar da estrela-cadente
Sempre me faz tremer, sempre me faz pensar
Nos abismos da ilusão
Quando, como e onde
Vai parar no meu coração
(Gilberto Gil, Seu olhar)

Início o editorial deste número com versos que nos navegam para as incertezas, surpresas, tremidas, ilusões que chegam ao coração da gente pelo olhar. O olhar, aquela função que nos desorienta e desconcerta, seja quando estamos olhando ou quando somos olhados, é objeto da criação que compõe este número da Stylelete.

Este número se originou dos belos trabalhos apresentados no Seminário Pulsão Escópica: da tragédia grega à arte performática, criado no segundo semestre de 2022 no Fórum do Campo Lacaniano do Rio de Janeiro e conduzido por Bela Malvina Szajdenfis. Ao citá-lo agradecemos aos responsáveis por ele e aos colegas dos vários fóruns que participaram do mesmo. José Maurício Loures pela ideia e o convite para reunirmos as produções apresentadas bem como pela dedicação com que conduziu a revista até o número anterior, viabilizou sua concretização.

O espectador tem diante dos olhos um número que trata da Psicanálise e suas articulações com a arte e seus criadores. Ao mesmo tempo traz à luz reflexões importantes para pensarmos a subjetividade de nossa época que, constituída pela espetacularização, falsas ideias e notícias e a insistente demanda de que para existir precisamos ser vistos, mistura e confunde o que é do sujeito, dos outros, do público e do privado. Trata-se do que Antonio Quinet tem denominado sociedade escópica.

Em *Olhares sobre "As meninas" de Velázquez*, Bela Malvina Szajdenfis, a partir do olhar como objeto a, ressalta a subversão do sujeito marcada na obra de arte. Flávia Cantisano, por sua vez, em *O fascínio de ver e a angústia do olhar*, trata de compreender a relação sujeito-objeto e o olhar como produto da instauração de uma esquizo que constitui a pulsão escópica. *Atrás da imagem, ao alcance do olhar*, é o trabalho onde José Maurício Loures adverte que as produções artísticas não são a representação de uma realidade preexistente, mas a incessante evocação do irrepresentável que denuncia a fragilidade da visibilidade da realidade. Márcia Penteado Vasques aborda a pulsão escópica nas relações sociais e nas manifestações da sexualidade no trabalho *A Pulsão escópica*. Tema e experiência contemporânea que desperta grandes discussões está presente no trabalho de Tarcísio Greggio, *A moda e o mistério que se forma em torno do enigma sexo*. A partir do filme *A garota dinamarquesa*, o autor, inspirado por Freud, aborda o feticismo do vestuário como um dos destinos da pulsão e como uma via para o sujeito estar referido à outra mulher. Em *O olho, o olhar e a mancha*, dialogando com a visita de Lacan a um amigo e seu desassossego com um quadro de Cézanne, Tereza Ramos nos traz o desassossego como significativo que expressa a desestabilização provocada pela mancha como objeto que falta e que não é apreensível na imagem. Vanisa Santos, com sua poesia cortante, nos adverte sobre as singularidades de pontos de vista. Na poesia *Mim*, Igor O. Coelho traz a poética da experiência do olhar sobre o espelho e a imagem que temos de nós(is).

Nossa galeria traz o desenhador Jota Clewton. Nascido em Itapipoca, Ceará, é professor e membro do *Urban Sketchers*. Seu desejo por viajar o leva a flunar por aí. Com o olhar debruçado sobre as cidades por onde anda, seus traços ar(riscados), como gosta de dizer, capturaram a alma barroca do nordeste brasileiro em diferentes espaços urbanos ora aqui ora acolá. Quanto mais tremidos os traços, mais desconcertantes seus desenhos nos afiguram. Essa à(mostra) é um deleite.

*Psicanalista, membro do Fórum Rio de Janeiro.

stylelete lacaniano. ano 8, número 23.

Olhares sobre "As Meninas" de Velázquez

Bela Malvina Szajdenfisz

Na tela de nossa experiência analítica,
"o que se vê – não revela-
mas esconde alguma coisa"

O Olhar

tem o poder de

nos surpreender

nos entusiasmar

nos desorientar

nos provocar o sentimento do belo

ou mesmo ...

produzir

angústia e horror.

Conhecido como o objeto da falta,

objeto que causa o desejo,

objeto *a*

Onde ele está?

Lacan trabalha a função do objeto *a* e a divisão do sujeito

como divisão entre ser de verdade e ser de saber.

e pensa na fundação do sujeito e sua articulação

entre o Outro e a castração.

"As Meninas" de Velázquez, um dos mais belos exemplos de armadilha de

O Olhar

O Olhar é objeto de estudo de Michel Foucault em "As palavras e as coisas":

Olhamos um quadro de onde um pintor nos contempla.

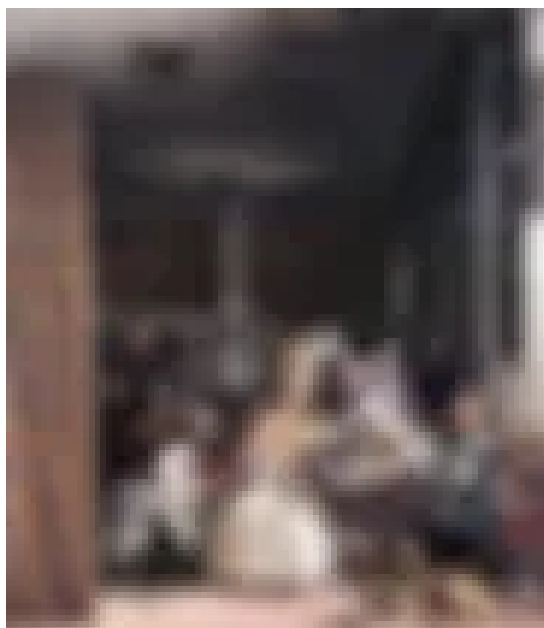
Essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incerteza, de trocas e de evasivas

Acolhidos sob esse **olhar**, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo.

Inversamente, o **olhar** do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quanto espectadores lhe apareçam; o que **olha** e o que é **olhado** permutam-se incessantemente[...] o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.

Esse quadro traz uma tela em que a armação de um cavalete é vista por trás. O pintor está dentro da tela que ele pinta. Mantém uma certa distância do quadro, "desse quadro-pintando" que está virado. E sua dimensão nos subjuga.

Tal subjugação tem a maior relação com o que chamo essa *subversão* – justamente- *do sujeito*, [...] e é precisamente ao se apoiar nele que se adquire seu valor. Na realidade, a relação para com a obra de arte é sempre marcada por essa subversão (LACAN, 1965-66/2018, p.401).



Dados da autora: Psicanalista, Membro do FCL - Rio de Janeiro

REFERÊNCIAS:

LACAN, O Seminário - Livro 13, O objeto da psicanálise. 1965-66/2018, p.401

O fascínio de ver e a angústia do olhar

Flávia Cantisano

A obra *O Sacrifício de Isaac* de Caravaggio está exposta na Galleria degli Uffizi em Florença, na Itália. A tela representa Abraão prestes a cumprir uma ordem de Deus que, para provar sua obediência, exigiu que ele sacrificasse seu filho, Isaac. Esse episódio está descrito na Bíblia em Gênesis, 22. O episódio era mais uma das muitas provas de fé solicitadas por Deus nas escrituras.



O objetivo desse trabalho é explorar a esquizo do olho e do olhar na pintura a partir da leitura lacaniana de Merleau-Ponty.

Na cena, o que se apresenta é um menino com a cabeça imobilizada contra o pequeno altar de pedra que, aparentemente, sofre devido a sua expressão facial. A faca de Abraão está erguida na direção dele. O anjo está ali, representando a presença daquele que, como diz Lacan em *Nomes do Pai*, “presença daquele cujo Nome não é pronunciado”. A imagem congela no exato momento em que o anjo se manifesta e decide a sorte de Isaac, assim como a de Abraão. Salva Isaac do sacrifício, mas salva também Abraão que tem sua fé comprovada pelo Senhor. O anjo não puxa o braço de Abraão, mas apenas o segura. Devido ao ímpeto do movimento, interrompe a sua ação. Percebe-se a oposição entre a brutalidade das mãos de Abraão, ao segurar o pescoço do filho completamente indefeso, com o leve toque que ao anjo é necessário para frear o movimento de Abraão. Da mesma forma, o olhar atônito, meio que surpreso, de Abraão, acompanhado de sua testa enrugada, como que se questionando o que poderia estar errado se ele estava cumprindo os desígnios de Deus, é contrário ao olhar seguro e tranquilo do anjo, que passa firmeza. Temos ainda o olhar do cordeiro, como se estivesse entendendo tudo que estava se passando. E o olhar de Isaac? É um olhar de quem pede socorro, de aflição.

Se de um lado, o ato de ver apreende os objetos do mundo cultural e os ultrapassa, de outro, há o olhar que se mostra ao observador, desorganizando seu campo perceptivo. Esse olhar de fora, que nos percebe e nos arrebatava, é concebido por Lacan como o registro do Real, como aquilo que é indizível, e descrito por Merleau-Ponty como o olhar estrangeiro. Esse olhar que vem surpreender o pintor e o espectador, brotando do fundo do horizonte invisível, inesgotável, e inscreve-se continuamente, produzindo desejos, incitando o artista a elaborar novas criações e causando, algumas vezes, angústia.

Lacan, quando fala de Merleau-Ponty, diz tratar-se “de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica da preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte”.

Mesmo fazendo um elogio à obra de Merleau-Ponty, Lacan traça seu objetivo dizendo: “Mas não é entre o visível e o invisível que, nós outros, temos que passar. A esquizo que nos interessa não é a distância que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige, donde os limites que encontramos na experiência do visível. O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia de castração. O olho e o olhar, esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico.”

Somos seres olhados. Para que o sujeito dirija seu olhar a algo, não basta simplesmente ter olhos. Algo na cena, nesse caso na pintura, precisa enlaçar aquele que olha ao objeto que é olhado. O que teremos a partir dessa articulação será FASCÍNIO e ANGÚSTIA.

O fascínio do ver como sendo o que possibilita uma articulação entre a imagem e o olhar, e o olhar como sendo o objeto a que reina invisível no campo do imaginário como suporte do desejo do Outro. E a angústia como o guia para a cena que contempla a fantasia fundamental.

O que seria então esse olhar para Lacan? O autor nos ensina que: "Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar."

Lacan desloca o olhar que antes estava ao lado do sujeito para o lado do objeto. Assim o olhar se revela à nossa visão. Somos atravessados por um olhar que se mostra. Além do que percebemos! Na nossa interação no dia a dia com o mundo das coisas, algo sempre escapa ao nosso entendimento.

Dessa forma, somos passivos em relação ao olhar. O olhar é algo a que estamos assujeitados. É nesse sentido que Lacan vai falar do olhar como objeto a.

Que olhar é esse? Ver é entendido como ver o mundo diante de si, uma ação puramente fisiológica, enquanto olhar implica algo mais. Algo mais esse que é da ordem do pulsional. É necessária uma cegueira do ver para que o olhar possa se dar. Olhar como ato pulsional, como objeto da pulsão. Quando estamos cegos na consciência, olhamos o inconsciente.

Ao se dizer objeto da pulsão escópica, o que se toma como objeto é, portanto, o olhar.

No texto A pulsão e seus destinos de 1915, Freud diz: "O objeto da pulsão é aquele junto ao qual, ou através do qual, a pulsão pode alcançar sua meta. É o que há de mais variável na pulsão, não estando originariamente a ela vinculado, sendo apenas a ela atribuído por sua capacidade de tornar possível a satisfação."

Freud ainda sublinha que o objeto da pulsão "Pode ser substituído incontáveis vezes no decurso dos destinos vividos pela pulsão, sendo a tal deslocamento da pulsão atribuídos os mais significativos papéis."

Ainda no texto A pulsão e seus destinos, o autor enumera as etapas da constituição do olhar como pulsão escópica: "o olhar como atividade, dirigido a um objeto alheio; o abandono do objeto, o retorno da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo, e com isso a reversão para a passividade e a designação da nova meta: ser contemplado; a introdução de um novo sujeito, a quem a pessoa se mostra, no intuito de ser observada por ele".

É a partir da relação sujeito/objeto que podemos compreender melhor essas etapas da pulsão escópica. O olhar se constitui como objeto desligado, produto de uma operação lógica das duas operações em questão: o sujeito e o objeto. Há então um percurso na relação sujeito/objeto, nesse processo de inversão, e, ao mesmo tempo, uma esquizo que se instaura. O objeto da pulsão (olhar) se constitui por subtração do Outro, ou seja, a partir da perda que o objeto da pulsão se constitui. Em relação à pulsão escópica, seu objeto é realmente o olhar: ele é subtraído daquele que desempenha, nesse momento, o papel de Outro, que assim o constituiu como objeto.

Segundo Lacan no Seminário 11, "Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro."

O isso olha, leva não apenas ao que Lacan diz sobre a preexistência de um olhar, mas também, e pela mesma via, ao olhar do Outro sobre o sujeito. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado por toda parte. O isso olha, seria o ponto de real, o olhar pertencente ao campo escópico, o objeto a diante do qual o sujeito é aniquilado: isso olha o espectador fascinado, petrificado, assombrado. O lugar do real, que vai do trauma à fantasia.

E assim, deixo a questão sobre o fascínio de ver e a angústia do olhar, o olhar enquanto objeto a, pensando no quadro do sacrifício de Isaac.

Dados da autora: Psicanalista, Membro do FCL - Rio de Janeiro

Imagem retirada do site LUTERNO.COM – site da Comunidade Evangélica Luterana de Nova Odessa/SP

REFERÊNCIAS:

LACAN, Jacques – Seminário 11 Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise – Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1985, pag 75 e 76

SIGMUND, Freud – A pulsão e seus destinos – Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2019, pag 25 e 41

Atrás da imagem, ao alcance do olhar

José Maurício Loures

“O que está ali remete ao que não está ali, ou o chama; porém não o chama sob a égide de uma regra determinada e formulável, como um teorema chama suas consequências, ainda que infinitas, um número seus sucessores, uma causa seus efeitos, ainda que inumeráveis. [...] Aquilo que não está numa representação pode, mesmo assim, achar-se ali, e para isso não há limite algum.”

(Cornelius Castoriadis)



José Maurício T Loures

07:44

Do renascimento até o fim do século XIX, as produções artísticas e do saber eram consideradas não apenas como construções mentais, mas representações fiéis de uma realidade que lhes preexistia. Dominantes durante muito tempo, essas convicções cessaram progressivamente, de modo que artistas, cientistas e filósofos começaram a duvidar, questionando, inclusive, o mecanismo da representação (DELACAMPAGNE, 1995).

Em 1900, Sigmund Freud, publicou a *Interpretação dos Sonhos*, dando início ao que Jacques Lacan viria a chamar de “trilogia do significante”, que abrange, também, a *“Psicopatologia da vida cotidiana”*, de 1901, e os estudos sobre os chistes (Witz), de 1905. Esses trabalhos, além de fundamentarem uma concepção de subjetividade pautada em um saber inconsciente e na relação deste com a linguagem, problematizam toda a lógica clássica da representação.

Também no começo do século XX, mais especificamente em 1907, Pablo Picasso pintou *Les demoiselles d'Avignon* (o título não é original; foi inventado, vários anos mais tarde, por André Salmon), superando a poética dos ‘fauves’, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse. O êxito e a total transformação da cena artística nos anos que antecederam a I Guerra Mundial estão diretamente relacionados ao Cubismo e Picasso representa a força de ruptura na revolução cubista e na arte moderna.

Desde então, para além da conhecida tradição contemplativa da arte, com seu efeito de “suave narcose”, cada vez mais, tem se destacado uma arte em que os objetos criados, mesmo quando vem a ser revestidos dos mais incontestáveis vestígios de sedução, não mais se põem exclusivamente à fruição estética.

Principalmente a partir das vanguardas das décadas de 1960-70, muitos artistas têm se engajado na invenção de modos extremamente particulares de formalização que, além de excederem a tradição da representação, enfatizam o aspecto conceitual da obra, visam à

experiência – a criação se completa no encontro com o outro –, e provocam rupturas em diversos níveis: na experiência artística, no campo social e até mesmo no sujeito.

Em 2017, em visita à Pinacoteca do Estado de São Paulo, após registrar as esculturas de corpos perfeitos expostas nos corredores, me deparei com uma performance em que duas pessoas vestiam uma roupa projetada para dois corpos, formando uma figura inumana – e a fotografei. Em 2019, criei o trabalho de pós-produção das fotografias apresentado no vídeo, em que realizei sobreposições destes dois universos anatômicos contraditórios.

Naquela ocasião, no início do ano de 2018, visitei o Centro Cultural Kirchner, em Buenos Aires que, na época, abrigava o projeto de Guillermo Kuitca, uma exposição intitulada Les Visitants [Os Visitantes], que ofereceu ao público um passeio entre as diferentes estéticas de 23 artistas internacionais, dentre eles o excêntrico fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki (1940 -) e a inquietante fotógrafa norte-americana Francesca Woodman (1958-1981). Ambos me capturaram de várias formas: pela via da beleza, da angústia e, principalmente, por, de algum modo, suas criações flertarem com o impossível. Tanto Araki quanto Woodman representam o corpo feminino. Ver suas obras, lado a lado, foi impactante.

Esses artistas atacam de frente as convenções estéticas estabelecidas. A figura humana, cuja tradição clássica a representava como idealizada, feita à semelhança de Deus, foi por eles profanada pelos extremos da deformação e erotização. As obras desses artistas se alinham à estética que vem sendo fortalecida, principalmente desde as vanguardas da década de 1960. Mais do que agradar aos sentidos, o artista se propõe a “prover uma investigação fundamental da arte e da realidade” (ROSENBERG, 2013, p. 216).

Nobuyoshi Araki afirma que busca uma representação do sexo e da morte conjugados. E retrata a mulher que parece encontrar refúgio no artifício dos semblantes, seja pela vertente da encenação da mulher castrada, pelo sacrifício ou, até mesmo, pelo suposto masoquismo feminino. É do lugar de “vítima tão terrivelmente voluntária” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 294) que a mulher é representada - dos seus ares de masoquistas, extraem seu brilho, fascinante e insuportável. Ao sustentar a imagem da mulher inacessível, impessoal e indiferente, suas fotografias se aproximam da poética do amor cortês, na medida em que, tal como a Dama do Amor Cortês, as Damas de Araki são desprovidas de qualquer traço de individualidade – o objeto feminino despersonalizado. Suas fotografias revelam a posição da aparência como pura aparência, nos levando à compreensão da arte como espaço de desdobramento de semblantes e simulacros.

Francesca Woodman problematiza o estatuto da presença e da ausência do objeto no campo visual. É no ponto em que o objeto sai da cena fantasmática e a imagem idealizada se decompõe e retorna como estranha, não decodificada, que a negatividade vem à superfície do fotograma sob a forma de objeto. Desenha a ausência mesma dos limites, fazendo surgir representações que galgam ruínas, rupturas, descontinuidades. Assim, suas fotografias subvertem a função esperada do autorretrato, na medida em que aparecem como fragilização da imagem de si. A partir do trabalho com o informe, discute a dissolução da imagem do corpo próprio – que reconstrói em experiências visuais não-narcísicas de objeto, questionando radicalmente a articulação entre corporeidade e imagem. Suas fotografias denunciam um certo tipo de resistência à identificação do ser falante com o organismo, ou, melhor dizendo, uma recusa à imagem ideal. A artista parece ter encontrado na fotografia um meio privilegiado de formalização, transformando o impossível de ser representado em fotografias do impossível.

A arte não cessa de evocar na representação o irrepresentável, questionando a realidade visível e denunciando a sua fragilidade. O que muitas obras revelam é o logro de sua estrutura. Reconhecer o objeto como pura aparência é uma forma de não se tomar o simulacro, a ilusão, como única realidade plausível. Os fotógrafos aqui apresentados trazem à superfície “uma visibilidade completamente nova, não menos falsa, não menos verdadeira” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.123).

Dados do autor: Psicanalista, Membro do FCL - Rio de Janeiro

REFERÊNCIAS:

- DELACAMPAGNE C. História da filosofia no século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
DIDI-HUBERMAN, G. Imagens-ocasiões. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018.
LACAN, J. (1959-1960). O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
ROSENBERG, H. Desestetização. In: BATTCKOCK, G. (org.) A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2013.

A moda e o mistério que se forma em torno do enigma do sexo

Tarcísio Greggio

A moda e o mistério

Todo ano, a revista Forbes publica sua tradicional lista com as dez pessoas mais ricas do mundo. E, sempre que vem a público, ela recebe tanta atenção na imprensa e nas mídias sociais que é quase impossível ignorar seu conteúdo. De fato, ao transformar montantes incalculáveis de dinheiro em nomes e rostos sorridentes, a lista enseja uma série de debates fundamentais sobre desigualdade social e concentração de renda. Mas, sem prejuízo desses aspectos, um detalhe sempre chamou a minha atenção: até onde eu me lembro - e uma breve pesquisa confirmou esta impressão -, na mesa em que se sentam apenas as 10 pessoas mais ricas do mundo há sempre uma cadeira para alguém egresso da indústria da moda.

É uma imagem interessante. De um lado, magnatas do setor de finanças convivem com bilionários que, em número cada vez maior nas listas mais recentes, amealharam seus haveres com empresas de tecnologia - a infraestrutura da quarta revolução industrial. Nada disso contrasta com a tradição das grandes fortunas da história, como a de John D. Rockefeller, resultado da propriedade ou usufruto das engrenagens da economia de seu tempo. De outro lado, porém, como uma mancha nesse horizonte de transações financeiras e algoritmos, alguém como Bernard Arnault, que juntou a mesma quantidade de dinheiro de seus pares produzindo e vendendo roupas.

É claro que uma afirmação como essa serve a propósitos bem mais retóricos e estilísticos do que objetivos. Ela está aí apenas para lembrar que a moda, um fenômeno incompreensível sob qualquer ponto de vista pragmático ou utilitarista, alimenta, no chão da realidade mais concreta, uma das indústrias mais opulentas do mundo. E, assim como a lista da Forbes, a moda promove uma série de conversações fundamentais. Mais do que isso, não seria exagero dizer que, nos últimos anos, ela passou a ocupar o centro de muitos debates, como um aluvião para onde escorrem algumas das questões mais importantes da contemporaneidade; da sustentabilidade à exploração do trabalho, passando pelas estruturas de poder, as vanguardas artísticas e as relações de gênero: nada disso escapa da alçada da moda.

Ora, é difícil não lembrar de tudo isso quando, diante do fascínio que ela exerce sobre a subjetividade de nosso tempo, encontramos uma pequena janela aberta por Freud em 1909 - uma época, convém lembrar, em que a moda não era mais do que um esboço daquilo que se tornaria depois do desenvolvimento avassalador que ela experimentou no século porvir. Em *Sobre a gênese do fetichismo*, título de uma comunicação de teor essencialmente teórico e clínico, Freud faz alguns esclarecimentos que merecem o melhor de nossa atenção:

"No dia-a-dia, podemos observar que a metade da humanidade deve ser classificada na categoria de fetichistas do vestuário: realmente, todas as mulheres são fetichistas do vestuário. Trata-se, mais uma vez, do recalçamento da mesma pulsão, só que desta vez, em sua forma passiva: deixar-se olhar. Consequentemente, as vestimentas são fetichizadas. Entendemos, agora, por que até as mulheres mais inteligentes estão sem defesa frente às exigências da moda. Para uma mulher, as vestimentas substituem as formas do corpo. Vestir as mesmas roupas não significa nada mais do que ser capaz de mostrar o que os outros podem mostrar, e que se pode encontrar nela tudo o que se pode esperar de uma mulher. É a única maneira das mulheres darem uma garantia desta natureza. Caso contrário, não se poderia compreender por que várias mulheres, seguindo os ditames da moda, gostaria de usar - e usam efetivamente - roupas que não as favorecem e não lhes fica bem" [2]

"Única maneira das mulheres darem uma garantia dessa natureza", vale observar, é a típica enunciação freudiana que, depois de arder nas mãos de psicanalistas e de teóricos os mais variados, encontrou seu acabamento mais adequado no ensino de Lacan, nomeadamente nas fórmulas da sexualização.

Mas isso seria pano para outras mangas. O que eu gostaria de sublinhar é o seguinte: a moda, que Giorgio Agamben dizia responder pela secularização mercantil da condição edênica [3], vai desempenhar seu papel justamente aí, no que podemos chamar de conformação entre a roupa e o mistério que se forma em torno do enigma do sexo. Conformação tem o sentido (figurado, ressalte-se) de resignação, mas também quer dizer "fazer forma com".

O mistério e suas formas

Há dois bons motivos para falar em mistério que se forma em torno do enigma sexo. Em primeiro lugar, para fazer referência, ainda que de maneira insatisfatória, às muitas formas que esse enigma pode assumir: um tópico especialmente necessário em uma época em que a variedade dessas formas só é comparável à virulência dos que garantem conhecer o "molde correto".

Em segundo lugar, porque o argumento que Freud defende em 1909 sustenta-se precisamente nessa ideia. De um lado, o fetichismo do vestuário é um destino da pulsão escópica, "só que desta vez, em sua forma passiva: deixar-se olhar" [4]; de outro, é uma via sempre aberta para que o sujeito, seja qual for o idioma materno de seu sexo, mantenha-se referido à outra mulher. Mas, fundamentalmente, o fetichismo do vestuário apoia-se no fato de que a roupa, esse artifício que a prudência humana criou contra a intermitência do olhar [5], tem a vocação de substituir as formas [6] - e não as partes - do corpo.



Vejam, para encerrar, uma sequência memorável do filme *A garota dinamarquesa*. É o momento de virada do enredo. Einar, doravante Lili, encontra-se em um cenário que parece uma loja de roupas, ou o camarim de um teatro. A personagem atravessa um labirinto de araras de chão, impulsionada pelo contato entre suas mãos e os vestidos que estreitam um corredor que a conduz a um espelho de corpo inteiro.

A sequência então perde a velocidade que a fez irromper. Lili demora-se a acariciar, com a delicadeza de quem tateia um contorno imaginário, as concavidades do torso nu, depois que a roupa íntima transformou em hesitação a pressa com que ela se livrara de seu habitual traje masculino. Ela olha para trás, como se tivesse medo de ser surpreendida; em seguida, retorna ao espelho e, fitando resoluta a imagem ali refletida, finalmente deixa cair o incômodo pedaço de pano que vela o mistério que a consome. Ela curva o quadril levemente à esquerda, enquanto a mão direita, acompanhando o movimento em sentido contrário, favorece o enquadramento da ausência deixada pelo sexo que ela acabara de esconder entre as pernas. Com um semblante enigmático, Lili deixa-se confrontar por sua nudez mais íntima.

Na outra cena, Gerda, a esposa, pinta em frêmito um quadro, do qual, à contraluz, só vemos o fundo, o traçado deixado pelas pinceladas que a mulher despeja sobre uma tela em branco. A câmera se aproxima. E eis que Lili, cujo olhar aos poucos abandona a hesitação de outrora, coloca sobre o corpo um vestido azul-marinho, deixando-se caprichosamente acariciar pela delicada renda branca que dá o acabamento dos punhos e do colarinho.

O plano se abre, e vemos Lili de corpo inteiro, literalmente abraçada ao vestido, inteiramente vestida por ele.

Dados do autor: Psicanalista, Membro do FCL - Juiz de Fora

REFERÊNCIAS

[1] Quem tiver interesse, poderá acessá-la integralmente neste link: <https://theses.hal.science/tel-03952838/document>

- [2] FREUD, S. (1909). "Sobre a gênese do fetichismo". Revista Internacional de História da Psicanálise, nº 2. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 378.
- [3] AGAMBEN, G. Nudez. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010, p. 116.
- [4] FREUD, S. (1909), op. cit., p. 378.
- [5] LEMOINE-LUCCIONI, E. La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement. Paris: Éditions du Seuil, 1983, pp. 81-82.
- [6] FREUD, S. (1909), op. cit., p. 378.

A pulsão escópica

Márcia Penteado Vasques

Muito se tem falado sobre a presença da pulsão escópica nas relações sociais, onde o olhar, no mundo contemporâneo, está presente como manifestação da sexualidade, e onde a representação do feminino causa inquietações e questionamentos no imaginário psíquico e social, na sua relação com a castração e o não-todo fálico.

O termo pulsão (Trieb), foi empregado por Freud, pela primeira vez, em 1905, com o intuito de diferenciá-la de instinto, o qual se refere ao comportamento animal. Pode-se afirmar que a pulsão é uma carga de energia, que se encontra presente no organismo e no funcionamento do inconsciente.

O olhar, enquanto pulsão, ganha destaque em diversos momentos na história da Psicanálise, e é através dele que o sujeito se constitui. Em "As pulsões e seus destinos" (1910), Freud considera que a pulsão seria um estímulo constante para o psiquismo, partindo do interior do organismo, numa relação deste com o mundo externo.

Embora o termo pulsão tenha sido empregado, por Freud, em sua obra "Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade", em 1905, somente dez anos mais tarde ele define a pulsão como representação psíquica das estimulações somáticas que fluem de forma contínua. Afirma ainda que a meta da pulsão é a obtenção do prazer, sendo meta ativa: olhar (e contemplar), que é substituída pela meta passiva: ser olhado (ser contemplado).

Para Freud, no início a pulsão de olhar é autoerótica, tendo como objeto o próprio corpo de quem olha, se tratando portanto, do autoerotismo. Numa configuração final, o contemplar se dirige a um objeto alheio, onde se verifica o prazer ativo do olhar. Além disso, esse objeto também é contemplado por um terceiro, aqui temos o exibicionismo.

Roudinesco (1997), afirma que a pulsão sexual, no período da infância e da puberdade, assume a forma de pulsões parciais. Ligando-se à determinadas zonas do corpo, e tornando-se zonas erógenas, elas constituem a base da sexualidade infantil. Observa-se a necessidade de satisfazer a nutrição alimentar através do ato de sugar, onde a boca e os lábios dão origem à essa pulsão parcial, temos portanto, uma zona erógena e uma fonte de prazer.

Para Coutinho Jorge (2005), a partir do conceito de pulsão, Freud percebeu que reduzir a sexualidade humana apenas à reprodução seria um erro. A pulsão tem caráter parcial, tem uma fonte pulsional e um alvo para a descarga da tensão interna.

O primeiro dualismo proposto por Freud é a oposição das pulsões sexuais, às pulsões de autoconservação, onde, respectivamente realizam funções de manutenção da espécie e funções de preservação humana. Freud, num período posterior, dá lugar a outro dualismo, reunindo as duas formas de pulsão, a pulsão de vida se opondo à pulsão de morte, provocando grande rejeição às suas ideias, dentro do movimento psicanalítico. (Coutinho Jorge, 2005).

Quando se refere à perversão, Freud ainda coloca as pulsões cuja meta é o olhar, ou a exibição. Na configuração final, faz referência ao contemplar um objeto alheio, se tratando do prazer ativo do olhar, e o próprio objeto sendo contemplado por um terceiro, o exibicionismo. Para Freud, na puberdade encontramos as características masculinas e femininas, onde há uma maior tendência à repressão sexual nas meninas, do que nos meninos e observa que as meninas, ao contrário dos meninos, se comportam de forma mais passiva.

Ao nos referirmos ao circuito da pulsão escópica, e retomando Freud, podemos citar: olhar-se, olhar, e ser olhado., onde o primeiro tempo é auto-erótico, pois o sujeito olha para o seu membro sexual, enquanto o mesmo goza por ser olhado. Trata-se aqui de uma questão do ideal masculino em relação ao feminino, no que se refere ao membro sexual ser visto.

Apesar de ser o olhar um dos principais objetos do desejo, os primeiros escritos de Freud mostram que o ser humano somente se inscreve na dimensão pulsional após a evolução da espécie.

Coutinho Jorge (2005), dá ênfase à importância das primeiras noções de recalque na Psicanálise, se referindo a uma correspondência de Freud à Fliess (1897), onde destaca-se a substituição do olfato pela visão e o advento da postura bípede como fatores que estariam na

base dos processos normais de recalque nos seres humanos. Enfatiza ainda que, "o olfato dá, portanto, lugar à visão enquanto elemento primordial da atração sexual. A passagem do predomínio do olfato ao da visão produz a passagem do funcionamento instintivo ao pulsional".



Para Quinet (2002), na teoria psicanalítica, o olhar, destacado por Lacan, é o objeto da pulsão escópica, descrita por Freud. O campo escópico não se reduz apenas à visão, pois "o olhar é o objeto exemplar da Psicanálise, a pulsão escópica é o paradigma da pulsão sexual". Anos mais tarde, com Lacan, entende-se que o objeto da função escópica não é o olho, e sim o olhar.

A castração se realiza através da função escópica, o olhar está em jogo na diferenciação dos sexos. A visão do sexo feminino perturba as convicções do todo-fálico na criança e lhe retorna como angústia e ameaça de castração. Na obra de Sófocles, Édipo fura seus próprios olhos como substituto da castração, trecho em que Freud articula com o complexo de Édipo. (Quinet, 2002).

Quinet (2002) se refere à beleza, afirmando que a libido que emana do olho é responsável pelo atributo de belo ao objeto sexual. É a pulsão escópica que faz de uma pessoa um objeto belo, o qual é resultado da sublimação da pulsão escópica, que no início se dirigia apenas aos órgãos sexuais.

Nasio (1992), considera que a visão é o contexto formado por imagens, onde em um momento de fascinação, emerge o olhar. Portanto, nesse sentido, a visão não é o mesmo que o olhar, pois o olhar é um ato provocativo de uma imagem fascinante até o eu, dito de outro modo, o olhar é despertado fora de nós. Para a Psicanálise, as imagens do mundo não são vistas por um órgão do corpo, e sim pelo eu. Entre o eu e as imagens do mundo, existe a instância do Imaginário.

Segundo Quinet (2002), as expressões da língua portuguesa: comer com os olhos, olhar furtivamente, lançar um olhar, entre outras, são alguns exemplos relacionados aos significantes da oralidade, ou anallidade, das quais tomam emprestados os significantes de outras pulsões. O olhar e a pulsão escópica, não podem ser expressos através da fala.

Dados da autora: Psicanalista, Membro do FCL - Curitiba

REFERÊNCIAS

- Coutinho Jorge, M. A. (2005). Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol. 1: as bases conceituais. Zahar: Rio de Janeiro
- Freud, S. (1996). Além do princípio de prazer. In J. Salomão (Ed.), Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 18, pp. 03- 42) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920). Freud, S. (1996). Lembranças encobridoras. In J. Salomão (Ed.), Edição standar
- Freud, S. (2013). As pulsões e seus destinos. Edição Bilingue. Autêntica: São Paulo. (Trabalho original publicado em 1910).
- Lacan, J. (1985). O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Zahar: Rio de Janeiro.
- Nasio, J. D. (1992). O olhar em Psicanálise. Zahar: Rio de Janeiro
- Plon, M. & Roudinesco, E. (1997). Dicionário de psicanálise. Zahar: Rio de Janeiro.
- Quinet, A. (2002). Um olhar a mais, ver e ser visto na psicanálise. Zahar: Rio de Janeiro.

O Olho, o olhar e a mancha

Tereza Ramos

Quando o cartel sobre o olhar chegou, o momento de concluir, o produto foi apresentado. Chegou o momento de concluir? Coloco aí uma interrogação. Será que o tema do cartel “O olhar e a pintura” continua se escrever? Insiste! Poderíamos chamar cartel em movimento? É uma experiência que podemos dizer, é um jogo de xadrez. Estabelecemos as regras, mas não sabemos o que acontecerá no momento seguinte, há um só depois. Abre possibilidades para a reinvenção. É o zelo para a sobrevivência da Psicanálise e, com ela, a formação do analista. Assim, o cartel é o lugar do desassossego, saímos do cômodo para o incômodo.

Trago o significativo desassossego, na medida em que discutíamos, trilhando por um caminho basicamente na obra de Freud, no ensino de Lacan e Merleau-Ponty. Cada texto, um achado. Eis a psicanálise! Cheguei à mancha pictórica. Como? Parto de umas férias de Lacan, em que ele foi visitar um amigo e se deparou com um quadro de Cézanne. Lacan apontou um desarranjo, um borrão, uma mancha que desestabiliza o espaço da obra. Fiquei causada. O que manca? O que claudica?. Lacan nos mostra que “o objeto a é aquilo que falta, não é especular, não é apreensível na imagem”.

O fio de prumo para delinear o que estamos propondo é um thesaurus sobre a mancha no ensino de Lacan, que nos remete ao entrelaçamento entre a arte e a psicanálise a arte como separação da origem médica. Lacan nos aponta que a arte é a “última flor da medicina”, sem deixar de ser o tratamento do real pelo discurso.

Vamos ao passeio pelo thesaurus – mancha.

Seminário 10. A angústia

“No outro extremo, evocarei o aparecimento, digamos...do próprio aparelho visual, que, no nível dos filamentos dos lamelibrânquios, começa na mancha pigmentar, primeiro aparecimento de um órgão diferenciado no sentido de uma sensibilidade já propriamente visual. E, é claro, que não há nada mais cego que uma mancha”.

“Ora, lembrem do que eu lhes disse sobre da mancha no nível do campo visual. Com a mancha, aparece ou prepara a possibilidade de ressurgimento no campo do desejo, do que há oculto por trás dela, ou seja, no caso, do olho cuja relação com esse campo deve ser necessariamente esvaziada, para que o desejo possa permanecer nele com a possibilidade ubíqua ou nômade que lhe permite furtar-se a angústia”.

“Em todo caso, proponho-lhes um sinalzinho. Quando repetir a história de Níobe, uma dessas crianças, no ponto em que Piaget nos diz que a mulher foi amarrada num rochedo – nunca, sob nenhuma forma, o mito de Níobe articulou esse momento – faz surgir a dimensão de um rochedo que tem uma mancha, restabelecendo o traçocomo essencial da vítima do sacrifício: o de não ser mancha alguma”.

Seminário 11. Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise

“Tento aqui sacar como a tiquê é representada na tomada visual. Mostrarei que é ao nível da mancha que se encontra o tíquico na função escópica”.

“Há um certo esboço de órgãos fotossensíveis que são as manchas pigmentadas. No olho o pigmento funciona a toda, de maneira, certamente, que o fenômeno se mostra infinitamente complexo, funciona no interior dos cones, por exemplo, em forma de rodopia, funciona também no interior das diversas camadas da retina”.

“O vulto desta estorinha, tal como ela acabava de surgir na invenção do meu parceiro, o fato de tê-la achado tão engraçado, e eu, menos, sebprende a que, se me contam uma estória como essa, só pode ser porque eu, naquele momento... eu fazia quadro de uma maneira inenarrável. Para dizer no mínimo que fosse, eu era mancha no quadro. “Mas no mimetismo...um exemplo escolhido quase ao acaso...um pequeno crustáceo chamado crapella, e no qual se acrescenta um outro adjetivo, acanthífera, quando se alinha em meio a esses tipos de animais no limite dos animais, que chamamos briozoário, é uma mancha, algo como um centro colorido funciona... Ele se faz mancha, ele se faz quadro, inscreve-se no quadro...”

Seminário 13. O objeto da Psicanálise

"A relação, de certa forma originária do olhar para com a mancha – porquanto o próprio fio biológico possa fazê-la aparecer efetivamente, por meio de organismos primitivos, na forma de mancha – a partir do que a sensibilidade localizada que representa a mancha na sua relação com a luz pode nos servir de imagem, de exemplo desse algo em que se origina o mundo visual, mas certamente só é equívoco evolucionista cujo valor somente pode tomar, somente se afirmar como referência ao referir-se a uma estrutura sincrônica perfeitamente perceptível".

"...a quadricula tomada em perspectiva, ou seja, que dentro do meu quadro, escolha como quiser a distância onde vou colocar minha quadricula, para que ela me apareça em perspectiva, e isso é tão real que em muitos quadros clássicos, você tem, numa forma dissimulada uma pequena mancha, ou até às vezes, simplesmente um olho".

Seminário 14. A Lógica do fantasma

"O que faz a consistência desse sujeito, na medida em que ele vê, na medida que não tem geometria de sua visão...é que permite situá-lo como je, senão isto...que ele mesmo é quadro nesse mundo invisível, que a borboleta não é nada senão isso que a designa como mancha, e com isso que tem de original a mancha no seu surgimento, no âmbito do organismo de alguma coisa que se fará visão.

"É bem na medida em que o eu em si é mancha sobre fundo, é que então ele vai interrogar o que ele vê é precisamente isso que ele não pode reencontrar o que se esconde na origem do olhar...para inaugurar isso que é da ordem do eu na relação escopofílica".

Seminário 16. De um Outro ao outro

"A definição de mancha é ser justamente aquilo que, no campo, distingue-se como um furo, como uma ausência. Sabemos pela zoologia que o surgimento inicial, no nível dos laminados, dessa coisa que nos deslumbra, que é tão bem constituída como um aparelhinho óptico, e que é chamado olho, começa por uma mancha. Essa mancha, produz manchas, isso é certo. Não é aí que estamos. Por a mancha como essencial e estruturante em toda visão, colocá-la no lugar de falta, no lugar do terceiro termo do campo objetivando, ou ainda no lugar da luz, é algo que os antigos não podiam se impedir de fazer, e foi o se titubeio".

"Admitir que o que faz com que haja visão, contemplação todas essas relações visuais que retém o ser falante, que tudo isso só encontra realmente sua inserção, só encontra sua raiz no próprio nível do que, por ser mancha nesse campo, pode servir para tamponar, pra suprir o que se dá como falta ... ou seja, com que é aquilo que é o único termo graças ao qual o ser falante pode situar-se em relação ao que acontece a pertença sexual".

Para terminar esse passeio thesauriano – mancha no ensino de Lacan, coloco uma questão, qual seja: thesaurus, tesouro, o que nos remete o significante tesouro? Lacan em 1964, em homenagem a Picasso declara sua fórmula "eu não procuro, eu acho". O que Lacan estava querendo dizer com isso? Qual o achado clínico na leitura do thesaurus, tesouro?

Dados da autora: Psicanalista, Membro do FCL - Niterói e do FCL - Belo Horizonte.

Bibliografia:

1. Lacan, Jacques. O Seminário A angústia livro 10. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2005. P. 278, 303, 313.
2. Lacan, Jacques. O Seminário livro 11 os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1985. P. 81, 96, 97 e 100.
3. Lacan, Jacques, Seminário livro 13 O objeto da Psicanálise (1965-1966). Edição não comercial destinada aos membros da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano Brasil. Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo. 2018. P.378, 387.
4. Lacan, Jacques. A Lógica do Fantasma. Seminário 1966-1967. Publicação não comercial exclusiva para os membros do centro de estudos freudianos de Recife. Recife, outubro de 2008. P. 169.
5. Lacan, Jacques. O seminário livro 16 de um Outro ao outro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2008. P.281, 282.

stylete lacaniano. ano 8. número 23.

voltar

Mim

Igor O. Coelho

Em criança
Fiquei preso no espelho
E a imagem de mim
Que carrego até hoje
Está inscrita assim:

me enforquei
com pijama
amarelo
pintado
vergonha de mim

pisei na carcaça
de pintos
pintados
de todas as cores
pintos
sem vida
debaixo de mim
Enquanto brincava em covas do jardim

Enrolei meu pescoço nas pérolas dela
que não eram pra mim

Andei nos seus altos
Sapatos
de salto

Vivi seu retrato
debaixo
do vidro

Me envolvi
em vestidos
de negro cetim

Senti
Em silêncio

Sofri

Desisti

Resisti

Mas nunca esqueci que ali
No reflexo
Triste
objeto
Esperei sufocado
uma deusa ignóbil
que nunca chegou
nunca existiu

Que se pôs
Que se impôs
Que compôs
E nunca desfez a imagem que tenho
de mim



Dados do autor: Psicanalista, membro do FCL - Rio de Janeiro
(Ilustração do autor)

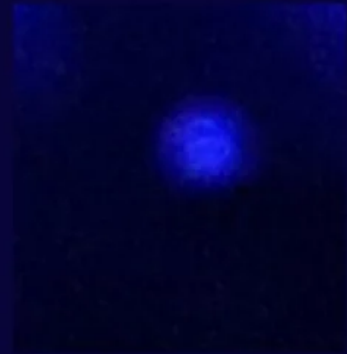
stylete lacaniano. ano 8. número 23.

[voltar](#)

Vanisa Santos

o mundo
que nos
cerca
é uma
questão
de ponto
de vista

(vms)



Dados da autora: Psicanalista, Membro do FCL - Rio de Janeiro