



A mancha, o quadro, o signo: sobre a imagem pictórica em Benjamin e Lacan

The stain, the painting, the sign: about the pictorial image in Benjamin and Lacan

Caciana Linhares

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

cacianalinhares@gmail.com

Resumo: O artigo propõe uma articulação entre Benjamin e Lacan, considerando a proposição benjaminiana de que qualquer pintura que reivindique o direito à nomeação deve realizar a entrada da *palavra da língua* no meio da linguagem pictórica. A mancha, tal qual Benjamin a concebe, se aproximaria do que Lacan trata nos termos da *função quadro*, que só se realiza com a introdução do olhar como objeto *a*, do olhar como furo. Benjamin, no tratamento que confere à imagem pictórica, chega a formular que o verdadeiro problema da pintura é que, por um lado, a imagem pictórica se comporta *como* mancha e, inversamente, a mancha só existe *no* quadro. O nome e a mancha constituiriam, para ambos, categorias a partir das quais enfrentam problemas que lhes são caros e que giram em torno do estatuto do nome. Nos dois autores, encontra-se a proposição de um dilema entre a universalidade da comunicação, o singular da nomeação pura como acontecimento, e um elemento negativo, próprio do simbólico. Esse elemento negativo marcaria a impossibilidade de reunir as duas ordens, de sobrepô-las (universal e singular), marcando um elemento negativo no cerne da linguagem. O nome seria uma resposta à impossibilidade de o homem retornar à função nomeante de Deus, perdida, sem que essa queda o lance na tagarelice do comunicável, exilando de si o acontecimento, o singular, a história. O nome, assim, seria encontrado no cerne mesmo da comunicação como aquilo que lhe refrata, como aquilo que, se comportando como resto, resiste a uma apreensão universalizante.

Palavras-chave: imagem pictórica; mancha; objeto *a*; função quadro.

Abstract: This article proposes an articulation between Benjamin and Lacan, considering the Benjaminian proposition that any painting that claims the right to nomination must accomplish the entrance into the *word of language* in the midst of the pictorial language. The stain, as Benjamin conceives it, would approximate what Lacan treats in terms of the „frame function,“ which is only accomplished by the introduction of Gaze as object *a*, Gaze as a hole. Benjamin, when it comes to pictorial image, formulates that the real problem of painting is that, in one hand, the pictorial image behaves as a stain, and conversely, the stain exists exclusively on the painting. The name and the stain would constitute, for both authors, categories from which they face problems that are dear to them and that revolve around the statute of the name. In both authors, there is a proposition of a dilemma between the universality of communication, the singular of pure nomination such as an occurrence, and a negative element, characteristic of the symbolic. This negative element would mark the impossibility of bringing together the two orders, of overlapping them (universal and singular) – marking a negative element at the heart of language. The name would be a response to the impossibility of man to return to God’s naming function, missed without this fall launch man into the chatter of communicable, exiling the event, the singular, history. The name would thus be found at the very heart of communication such as which that refracts itself, performing like the rest, resisting to an universal apprehension.

Keywords: pictorial image; stain; object *a*; frame function.

Benjamin irá compor o texto “Sobre a Linguagem geral e a linguagem do homem” (BENJAMIN, 2011b) partindo da afirmação de que toda manifestação da vida espiritual pode ser concebida como uma espécie de linguagem. E essa concepção ergue-se como um verdadeiro *método*. A linguagem da técnica não seria a língua dos técnicos da escultura, da música ou da jurisprudência. Língua ou linguagem, aqui, implicaria um princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios da técnica, da arte, da jurisprudência e da religião. Toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação por palavras um caso particular. Desse modo, todo evento ou coisa tem participação na linguagem. A expressão é linguagem. Benjamin interroga: a essência linguística é a manifestação imediata de qual essência espiritual? Essa pergunta, observa, é central para formular algo sobre a essência linguística.

A língua alemã, assim, não é o que expressamos através dela, e sim a expressão imediata do que nela se apresenta. Este *se* se comporta

como uma essência espiritual. A essência espiritual que se comunica na língua não é a própria língua: a essência espiritual de uma coisa não é sua língua ou linguagem – e esse é um abismo em relação ao qual temos que nos manter suspensos. Abismo que ameaça toda teoria da linguagem. (BENJAMIN, 2011b). Desse modo, a diferença entre a essência espiritual e a essência linguística na qual ela se comunica é o ponto de onde deve partir qualquer investigação de caráter teórico sobre a linguagem. A formulação da identidade entre experiência espiritual e linguística constitui, na verdade, um paradoxo que não é sem consequências. Paradoxo que se expressou no duplo sentido da palavra Logos. Mas o interessante é que esse paradoxo de Logos constitui uma solução – solução que ocupa um lugar central na teoria da linguagem quando é posto onde se deve: no início. O que a língua comunica? A essência espiritual que lhe corresponde – e se comunica na língua e não através dela. Mas, daí o salto: a essência espiritual só equivale à essência linguística na medida em que é comunicável e o que é comunicável de uma essência espiritual é sua essência linguística. A linguagem comunica, a cada vez, a essência linguística das coisas e a essência espiritual só é comunicável na medida em que se apresenta *em* sua essência linguística. A linguagem comunica, assim, a essência linguística das coisas. E diante da pergunta “O que a linguagem comunica?”, a resposta é: a linguagem comunica a si mesma. Esse elemento comunicável é, portanto, a linguagem mesma, sem mediações. Toda língua se comunica a si mesma ou, melhor, toda língua se comunica em si mesma: ela é, no sentido mais puro, o *medium* da comunicação (BENJAMIN, 2011b).

A linguagem também comporta um outro aspecto: o seu caráter infinito, articulado ao seu caráter imediato. É justamente porque nada se comunica através da língua, que aquilo que se comunica na língua não pode ser medido do exterior – também por isso, em cada língua reside sua incomensurável infinitude. É a essência linguística, e não seus conteúdos verbais, que define o limite de cada língua (BENJAMIN, 2011b). Do estabelecimento da língua como essência linguística do homem, Benjamin irá situar um problema fundamental em torno da *língua* e do *nome*: ao investigar a essência linguística, nos deparamos com a rachadura, a fratura, entre o *nome* (a imediatidade na comunicação do concreto) e o caráter mediado de toda comunicação, da “palavra como meio”, da palavra vã, no abismo da tagarelice. A oposição entre linguagem e signo irá repousar sobre a comunicação do comunicável

e o lado simbólico da linguagem (com a criação do símbolo do não-comunicável). Mas, entre o símbolo do não comunicável (face negativa da linguagem de onde surge o signo) e a tagarelice (face comunicativa da linguagem, mas vazia), há o *nome*. Vejamos que aqui há um dilema, digamos, entre a universalidade da comunicação, o singular da nomeação pura como acontecimento, e um elemento negativo, próprio do simbólico. Esse elemento negativo marca a impossibilidade de reunir as duas ordens, de sobrepô-las (universal e singular) – marca um elemento negativo no cerne da linguagem indicado pelo signo, mas o nome deverá implicar outro modo de articulação entre singular e universal. Entendemos que o nome é uma resposta à impossibilidade de homem retornar à função nomeante de Deus, perdida, sem que essa queda o lance na tagarelice do comunicável, pois a tagarelice visa o “todo comunicável”, exilando de si o acontecimento, o singular, a história. O nome, assim, seria encontrado no cerne mesmo da comunicação como aquilo que lhe refrata, como aquilo que, se comportando como resto, resiste à apreensão universalizante. No texto “Sobre a pintura ou signo e mancha” (BENJAMIN, 2011c), veremos que Benjamin irá propor a composição como algo que se produz com “a entrada de uma força superior no meio da mancha” - força que, sem desintegrar a mancha através do elemento gráfico, encontra um lugar dentro da mancha mesma. Essa força, afirma, é a palavra da língua que, invisível como tal, e revelando-se apenas como tal, se estabelece no meio da linguagem pictórica. A linguagem pictórica recebe seu nome a partir da composição. Portanto, a conexão entre pintura e palavra se dá pela composição, que Benjamin equivale à nomeação. Partindo da linha gráfica no desenho, Benjamin observa que esta linha é determinada por oposição à superfície: o fundo, então, se ordena conforme a linha gráfica. A superfície é, portanto, o efeito das relações entre linha e fundo. Benjamin atribui ao fundo um lugar determinado e indispensável ao sentido do desenho. É essa identidade conferida ao fundo pela linha gráfica o que a distingue da linha geométrica e seu correspondente fundo cromático branco. O que Benjamin vai isolar aqui é “a função graficamente significante do fundo”. Da linha gráfica parte para a linha do signo absoluto, precisando que se trata, aqui, da “essência mitológica do signo” em sua relação com “o signo em geral”. Essa esfera do signo em geral não é um meio (*medium*), mas representa uma ordem que nos é inteiramente desconhecida. Daí, Benjamin situa o campo no qual os problemas desse texto se movem: o da oposição entre a natureza do

signo absoluto e a da mancha absoluta. O signo implica um registro mais espacial e liga-se à pessoa. A mancha implica um registro mais temporal excluindo, praticamente, qualquer aspecto pessoal. Signos absolutos são a marca de Caim, o sinal com que foram marcadas as casas dos israelitas quando da décima praga do Egito. Por fim, conclui que, com reservas, pode-se supor no signo absoluto uma significação espacial e pessoal. A mancha absoluta será pensada em sua posição frente ao signo absoluto. A primeira diferença fundamental é a de que o signo é impresso de fora para dentro, enquanto a mancha se destaca (observemos, se destaca, se extrai) de dentro para fora. A esfera da mancha é, assim, a de um meio (*medium*). O signo deixa sua marca de modo preponderante em objetos inanimados (casas, construções, árvores); a mancha, por sua vez, se manifesta sobretudo nos seres vivos (as chagas de Cristo, o rubor, a lepra). Outro aspecto importante: a mancha é sempre absoluta (sua manifestação não se assemelha a qualquer outra coisa), enquanto há distinção entre signo em geral e a signo absoluto. Quando aparece nos seres vivos, a mancha é com frequência associada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo). Mas o interessante é que, se a mancha aparece associada à culpa, ela aparece simultaneamente ao signo. Estabelecendo uma conexão entre culpa e expiação na esfera da mancha, Benjamin irá destacar o que situa como “magia temporal” da mancha: a de suspender a resistência do presente entre o passado e o futuro. Na mancha, também ocorre a desintegração da personalidade em certos elementos primitivos.

Avançando em direção à pintura, o primeiro aspecto isolado é o de que a imagem pintada não possui fundo. Uma cor nunca está sobre a outra. Benjamin quer situar a mancha como *medium*, ou seja, na pintura não há separação entre figura e fundo, mas também não se pode dizer que uma cor está sobre outra. As cores não se recobrem, mas o estatuto de sua distinção não se dá pelo modo de distinção entre linha e fundo. “Na pintura não existe fundo, nem há nela a linha gráfica. A limitação mútua das superfícies de cor (composição) num quadro não repousa sobre a linha gráfica” (BENJAMIN, 2011c, p. 85). Propõe, então: a pintura é um *medium*, é mancha, que não conhece nem fundo nem linha gráfica. “O problema da imagem pictórica só se coloca para aquele que compreender a natureza da mancha no sentido estrito...” (BENJAMIN, 2011c, p. 84). Então acompanhamos um passo caro a Benjamin:

Ora, o fato de que a existência de uma tal composição não seja uma aparência ilusória – que, por exemplo, o espectador de um quadro de Rafael encontre na mancha pintada configurações de pessoas, árvores, animais, não apenas casualmente ou por engano – explica-se da seguinte forma: se o quadro fosse somente mancha, seria impossível nomeá-lo. (BENJAMIN, 2011c, p. 85)

Para Benjamin, o verdadeiro problema da pintura é que, por um lado, a imagem pictórica se comporta *como* mancha e, no sentido contrário, a mancha só existe *no* quadro. A imagem pictórica, se comportando como mancha, só se realiza na pintura, mas, é ao ser nomeada que a imagem pictórica é atravessada por uma força superior que articula a mancha a algo que ela mesma não é. A articulação que propomos entre Benjamin e Lacan incide na proposição benjaminiana de que qualquer pintura que reivindique o direito à nomeação deve realizar a entrada da *palavra da língua* - invisível como tal e capaz de se revelar somente na composição – no meio da linguagem pictórica. Essa proposição partiu do tratamento que Lacan confere à pintura a partir da noção de objeto a, ou, mais precisamente, do modo como a noção de objeto a realiza, em si mesma, um procedimento que implica um método e uma ética. A noção de objeto a, que será, justamente, a noção que podemos situar como francamente “lacaniana”, é a resposta de Lacan ao problema das relações entre o nome, como capaz de designar algo, e o objeto desta designação, ou aquilo que o nome designa. Acompanhando a formulação da noção, vemos operar o modo próprio da operação analítica – sua ética e certo procedimento que lhe é fundamental – que implica um modo de operar que se dá sobre o *resto*. O resto, poderíamos dizer, um dos nomes do objeto a, tem me tomado há algum tempo, e de uma forma que tento formular: esse objeto seria, em Lacan, a captação da operação freudiana, como operação que (depois de acompanharmos suas construções, suas formulações ligadas às tópicas, ao eu, ao ideal, à verdade – histórica e material –, ao mito, ao sintoma, à repetição, aos modos de defesa, enfim, a todos os extratos desvelados pela construção freudiana sobre o aparelho psíquico) percebemos que são sempre o produto de um modo de operar que pressupõe um corte. Tenho a impressão, e talvez este seja um núcleo para onde minhas interrogações convergem, que todas as noções freudianas, tudo o que Freud recolhe de seu “saber fazer”, são produtos que possuem esse estatuto de resto ou de detrito. São restos porque são produzidos de um modo específico e, com isso, destaco que

só se pode produzir resto a partir de um modo de operação específico, e não por qualquer modo de operação. A transmissão freudiana teria, se podemos assim dizer, um nome, recolhido por Lacan como o objeto *a*, de modo que as noções que Lacan tenta definir como conceitos no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (LACAN, 1985) – mostram-se refratárias a esse projeto. De cada noção, algo resiste, de modo que sobre esse “material” não seria possível estabelecer uma separação entre a definição e o objeto definido. Inconsciente, pulsão, repetição, transferência, talvez sejam conceitos fundamentais na medida mesmo em que resistem a se fazer apreender como conceitos, e é justamente nessa impossibilidade que revelam seu lugar na arquitetura metapsicológica: inconsciente, pulsão, repetição e transferência seriam produtos de um modo de operar freudiano. E como produtos do modo de operar freudiano se comportam, exatamente, como *resto*. O inconsciente: resto do pensamento (ali, não há contradição nem negação...), resto do tempo (ali, não há tempo...), resto da sintaxe com os procedimentos de deslocamento e condensação...), resto da realidade (com a realidade psíquica...);

A pulsão: resto do somático e do psíquico... exigência que o corpo faz ao pensamento...

A repetição: resto da necessidade e da contingência... tychê em autômaton...

A transferência: resto do saber e da verdade, resto do Outro e do Um...

A operação freudiana, como *corte*, incide sobre conjuntos, sobre regimes de representação, sobre sistemas que, se apresentando como totalidades que só se reportam umas às outras como “exterioridades”, padecem do que Freud situa como “cisão” ou “clivagem” do eu: sem fazer síntese, tarefa impossível ao eu, esta clivagem só aumenta, em dois polos cada vez mais irreconciliáveis. A matéria sobre a qual Freud opera é a clivagem, a cisão, mas, sob seu “artifício”, essa clivagem sofre uma transmutação em cicatriz. Diante de dois territórios separados por um sulco, uma fenda, um vinco, Freud aí se lança, suportando, do lugar da fenda, o que ele mesmo desvelou como uma divisão inexorável, constitutiva do psíquico. A fenda é o que Lacan vai situar no lugar do objeto *a*, e gostaríamos aqui de marcar, tendo em vista a complexidade que envolve essa noção, que há um problema enfrentado por Lacan em torno do estatuto sensível desse objeto (um sensível que, justamente,

não é empírico, mas que, sendo sensível, comporta algo que vou situar como corporal e histórico...). Em Freud a analogia entre o saber fazer do psicanalista e o do arqueólogo permitem capturar esse modo de operar com os escombros que implica um modo que fazer surgir um objeto situado entre as camadas que, nos solos (sítios geológicos), se superpõem. Essas camadas podem ser camadas de territórios, de ruínas como as de Pompéia, mas que vão articular-se, borrando as fronteiras, com camadas de tempo, como as dos séculos, de modo que, em Freud, espaço e tempo, no nível desse objeto que ele capta entre as camadas, perdem sua separação habitual – realizada *na* representação. A representação, lugar de um efeito de separação do espaço e do tempo, pode, então, ser “cortada”, mas, dependendo do tipo de corte, o que se “desprende”, “desprega”, aí, é um objeto refratário a essa separação. O surpreendente é que esse objeto que não está fora do tempo e do espaço, mas subsiste como “resto” dessa separação. O resto aqui vai recolocar o estatuto da separação entre dentro e fora, subjetivo e objetivo, duração e instante...

Lacan segue um fio entre a constituição de um espaço com as inscrições nas cavernas e a arquitetura (na figura, por exemplo, das catedrais). Da arquitetura, da composição de espaços de onde seríamos observados (vejamos aí um modo de presentificação de um ponto de onde somos olhados), a pintura teria operado um tipo de redução (teríamos aqui a pintura como uma espécie de *redução* da arquitetura...). Se esse panorama se parece com uma linha evolutiva, que seguiria uma gradação ou hierarquia das artes, observem que não se trata disso, mas, pelo contrário, trata-se de um modo de tratamento da técnica que toma o surgimento de cada uma como um modo de operar sobre a outra. A história das artes sofre um tipo de tratamento que subverte sua tomada num sistema (um sistema das artes) e faz surgir, não um sistema, mas algo que vou situar como diferentes técnicas. Assim, cada técnica surge como uma espécie de acontecimento que realizou uma operação sobre outra técnica. E aqui antecipo a tese que, suponho, é a de Lacan: o modo como cada período histórico trata a representação – de modo ainda mais preciso, o modo como cada época representa – é o resultado de uma anamorfose sobre outra representação. Autores como Regnault (2001) e Recalcati (2006), apreendem tempos no tratamento que Lacan confere às artes. Regnault nomeia arte do vazio e arte anamórfica. Recalcati inclui mais um tempo e denomina como *estéticas* (esclarecendo que não haveria em Lacan uma teoria estética, mas estéticas que funcionam

como *tópicas*): estética do vazio, estética anamórfica e estética da letra. Estas tópicas evidenciam, para Recalcati, ‘un modo inédito de poner el arte en una relación determinante con lo real’. (RECALCATI, 2006, p. 10). Podemos observar que esses tempos podem ser reduzidos e, a posteriori, podemos tomá-los de modo sincrônico: se existem preocupações diferentes de Lacan em cada momento - ênfases, digamos – eles constituem modos de comparecimento do real na representação. A primeira estética é denominada “estética do vazio”, onde a arte é tomada como “organização do vazio”. Esta definição, posta no seminário *A ética da psicanálise* (LACAN, 1997), evidencia o deslocamento da leitura de Lacan do que seria uma psicanálise aplicada em direção a uma psicanálise implicada na arte. A criação artística não é aqui tomada como sintoma de um fantasma do artista, mas como podendo ensinar sobre a natureza mesma de seu objeto. Recalcati formula: Lacan interroga “que *cosa* é uma obra de arte?” (RECALCATI, 2006, p. 11). Se Lacan havia estabelecido uma homologia entre obra de arte e retórica do inconsciente, o vazio implicaria uma dimensão não redutível integralmente à dimensão semântica da linguagem. Do tratamento da obra de arte como uma organização textual, uma trama significante com particular densidade semântica, Lacan formula agora uma perspectiva onde esta organização produz um mais além de uma organização de significantes: “Es más bien una organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante”. O funcionamento do inconsciente estruturado como linguagem, sob o regime do significante, aparece aqui sustentado por um núcleo, um centro, não redutível ao significante, que “gracias a esta irreductibilidad, a esta resistencia, se constituye como lugar (vacío) de origen de outra posible representación” (RECALCATI, 2006, p. 12).

Lacan pensa o simbólico como forma, como eficácia simbólico-imaginária da forma – reguladora e mesmo produtora de uma distância em relação à presença perturbadora da Coisa. Esse véu não é uma simples cobertura ou remoção da realidade sem nome de *das Ding*. O belo não é para Lacan a criação de uma harmonia formal, não é a remoção de um real obscuro, mas um modo de experimentar uma distância estética, ao mesmo tempo índice do mais além absoluto que a Coisa constitui em relação ao semblante. Há, aqui, “una homología profunda entre art e y psicoanálisis: ambas son prácticas simbólicas que se encaminan a tratar lo real de la Cosa, que toman cuerpo propio en un tiempo en el cual los semblantes vacilan (RECALCATI, 2006, p. 12):

(...) la captura directa de la Cosa quema y destruye cualquier sentimiento estético posible... Elevar no es idéntico a exhibir o a mostrar. Elevar un objeto a la dignidad de la Cosa significa introducir un bordejamiento significante en torno al vórtice de lo real. La primera estética de Lacan convoca, en este sentido, “nitzcheanamente”, al arte como remedio defensivo en la confrontación con lo real (RECALCATI, 2006, p. 16)

No Seminário 8, *A Transferência* (LACAN, 1992), Lacan irá se reportar ao quadro *Eros e Psiquê*, de Zucchi, um maneirista, do primeiro período do maneirismo, cujas datas são, mais ou menos, 1547-1590. O argumento de Lacan se desenvolve a partir de uma leitura da imagem, iniciada com a seguinte observação: “Não é porquê nos desviamos, aparentemente, daquilo que é o centro da preocupação de vocês, que não se o encontra na extrema periferia”. Adiante, ainda: “minha experiência me levou a olhar para o que está perto do elevador, que é frequentemente significativo, e para onde nunca se olha”. (LACAN, 1992, p. 221) Esta observação guarda uma íntima relação com o modo de ler a imagem, proposto por Lacan, o que corrobora com a tese de Lutereau (2016), segundo a qual a leitura da imagem não irá trabalhar no nível do significado manifesto, e sim no nível da composição, das leis que a organizam (LUTEREAU, 2016, p. 184). Lacan não teria se servido das obras de arte visuais para ilustrar ou persuadir sobre determinadas teses e sim como “lugar argumental” (LUTEREAU, 2016, p. 184).

Não sei se vocês já viram o tema de Eros e Psiquê ser tratado dessa maneira, embora ele tenha sido tratado de maneiras inúmeras, tanto na escultura como na pintura. Por mim, jamais vi Psiquê aparecer em obra de arte armada como está neste quadro, com algo que é representado aí muito vivamente como um pequeno trinchante, e que é, precisamente, uma cimitarra. (...) Por outro lado, vão observar o que é, aqui, significativamente, projetado sob a forma de uma flor, do buquê do qual ela faz parte, e do vaso em que ela se insere. Verão que, de uma forma muito intensa, muito marcante, essa flor é, propriamente falando, o centro mental visual do quadro. O buquê e essa flor vêm, com efeito, em primeiro plano, e são vistos contra a luz, o que quer dizer que isso faz uma massa negra, que é tratada de tal modo que dá ao quadro esse caráter chamado de maneirista. (LACAN, 1992, p. 221).

Lacan dirige sua fala para o vaso e as flores contidas nesse vaso, presentes ao centro na imagem. Observa, de saída, que a flor é o centro mental visual do quadro. O vaso apresenta um jogo de luz e sombra, com destaques especialmente escuros, em oposição ao corpo claro de Eros: “em torno desse buquê, vindo por trás dele, brilha uma luz intensa que incide sobre as coxas alongadas e o ventre do personagem que simboliza Eros. É realmente impossível não ver aqui, designado da forma mais precisa, e como pelo indicador mais firme, o órgão que deve anatomicamente se dissimular por trás dessa massa de flores, a saber, o falo de Eros”. (LACAN, 1992, p. 222). A indicação de um modo de presença do falo, outro elemento vem ser acrescido: a ameaça de castração: “Não pode deixar de se apresentar à representação o fio que une a ameaça do trinchante àquilo que nos é aqui designado” (LACAN, 1992, p. 222). Tece então considerações sobre *O Asno de Ouro*, de Apuleio, abordando a aparição surpreendente de uma Psiquê armada. Não nos deteremos na elaboração que se estende sobre a aparição de Psiquê na história da pintura e vamos nos concentrar na afirmação de Lacan, após esta indicação sobre a composição de luz e sombras articulada a um modo de presença do falo, de que a temática dessa linda história não é a do casal. Adverte que não tomemos essa ameaça captada no quadro como relativa à conjuntura amorosa, e sim às relações entre a alma e o desejo. Uma referência à *Carta Roubada* (POE, 2008, p. 48-68) é feita, indicando que também nesse quadro “basta saber ler para ver aquilo que só está realmente escondido por estar em primeiro plano e evidente demais...” (LACAN, 1992, p. 225).

Diz então que, sem o recurso do pintor, desse mito do qual só se tem a versão de Apuleio talvez nos passasse despercebido o caráter realmente primordial e original daquele tempo da história de Psiquê:

Esse é, no entanto, o seu tempo mais conhecido, e todos sabem que Eros foge e desaparece porque a pequena psiquê foi curiosa demais, e além disso desobediente. É isso que, na memória coletiva, resta no sentido desse mito. Mas alguma coisa está oculta atrás, e, se acreditarmos no que nos revela aqui a intuição do pintor, isso seria simplesmente esse momento decisivo que ele pintou. Esta não é, decerto, a primeira vez que vemos aparecer este momento num mito antigo. Mas seu valor de ênfase, seu caráter crucial, sua função pivô, tiveram que esperar durante longos séculos antes de serem postos por Freud no centro da temática psíquica. (LACAN, 1992, p. 225).

A imagem do quadro designa, segundo sua leitura, “o ponto de convergência de toda a dinâmica pulsional” considerando seu registro “como marcado pelos fatos do significante” (LACAN, 1992, p. 226). O complexo de castração só pode se articular considerando-se a dinâmica pulsional como estruturada pela marca do significante. O valor da imagem é mostrar que existe portanto, uma superposição, ou uma sobreposição, um centro comum, no sentido vertical, entre a alma e esse ponto de produção do complexo de castração. Lacan está interessado nas relações entre desejo e demanda, mostrando aí a divergência, o *splitting*. “É preciso que vejam, graças a essa imagem, que o complexo de castração, em sua estrutura e em sua dinâmica pulsional, está centrado de um modo tal que recorta exatamente aquilo a que podemos chamar o ponto de nascimento da alma”. (LACAN, 1992, p. 226). Para Lacan, se o mito tem um sentido, é que Psiquê só começa a viver como Psiquê, não como simplesmente provida de um dom extraordinário e tampouco por um favor que lhe oferece uma felicidade infinita, mas, como “sujeito de um pathos” (que é aquele da alma), “no momento em que o desejo que a acumulou se esquiva e foge dela”. (LACAN, 1992, p. 226).

Já disse para vocês, todo dia é o nascimento de Vênus, e como nos diz o mito platônico, devido a isso é também todo dia a concepção de Eros. Mas o nascimento da alma, no universal e no particular, é, para todos e cada um, momento histórico. E é a partir deste momento que se desenvolve a história dramática com que temos a ver com todas as suas consequências. (LACAN, 1992, p. 221). Lacan observa que a mensagem freudiana terminou nessa articulação de que existe um termo último a que se chega “quando se consegue reduzir no sujeito todas as avenidas de sua ressurgência, de sua revivescência, de sua repetição inconsciente” (LACAN, 1992, p. 227), quando se consegue fazer convergir a repetição para o rochedo do complexo de castração. É em torno desse complexo que devemos por à prova tudo o que foi descoberto a partir deste ponto limite. Há uma discordância entre o que constitui o objeto da demanda – que seja, na fase oral, demanda do sujeito, ou, na fase anal, demanda do Outro – e aquilo que, no Outro, está no lugar do desejo. Essa formulação feita a propósito da leitura do quadro Psiquê e Eros é fundamental para o que tentamos apreender sobre os desenvolvimentos em torno da noção de objeto *a*, pois aqui se insinua esta distinção entre objeto da demanda e objeto do desejo em sua estreita relação com a distinção

entre um objeto que é passível de submeter-se às trocas e aquele que não é. Se essa noção não é nova, tendo o seminário anterior, sobre a ética, insistido nesse objeto não passível de subsumir-se ao campo dos bens, o que vai articular-se cada vez mais é a solidariedade entre esse objeto e aquilo que, *no Outro*, está *no lugar do desejo*. Trata-se, de modo surpreendente, da sexualização da própria função sexual. Lacan sublinha aí paradoxo. Psiquê não haveria de encontrar (justo nessa fase, chamada genital, tratada como o horizonte de certa resolução do sujeito) a conjunção do desejo e da demanda? A conjunção de seu desejo no desejo do Outro? Daí Lacan indica algo já destacado por Freud: só existe um ponto onde o desejo se apresenta como desejo, isto é, no nível do desejo sexual, “revelado na sua consistência real” e não mais de uma maneira deslocada, metaforizada, condensada. Não se trata de outra função sendo sexualizada por efeito desses artificios simbólicos, mas do momento limite que marcaria uma espécie de advento da sexualização mesma.

O sentido do que está em causa, na ocasião, é o seguinte, que já indiquei – longe do temor da *aphanisis* se projetar, se podemos dizer, na imagem do complexo de castração, é ao contrário a necessidade, a determinação do mecanismo significativo que, no complexo de castração, empurra na maioria dos casos o sujeito, não a temer a *aphanisis*, mas, ao contrário, a refugiar-se nela (...). O que a experiência analítica demonstra é que, mais precioso que o próprio desejo, é guardar o seu símbolo, que é o falo. Eis o problema que nos é proposto. (LACAN, 1992, p. 229).

Para Lutereau (2016), Lacan não está promovendo uma psicanálise da obra, mas lendo sua composição de luz e sombra, portanto, voltando-se para uma estrutura formal a partir do qual irá articular a relação entre o falo e a imagem, entre o vazio e sua representação. (LUTEREAU, 2016, p. 184). Esse esquema formal irá permitir uma proposição sobre a função da falta no campo escópico.

Segundo Lutereau (2016, p. 185), “la representación sugestiva del vacío es una característica formal propia del manierismo.”. Na pintura de Zucchi, a intensidade do vaso com flores é sopesada com o ponto de luz da lâmpada, o que produz um efeito de alusão aos vincos da cortina, seguindo o traço maneirista de oferecer a representação, como diz, Lutereau, “nos bastidores”: “un friso, un arco, un perro, son distintos elementos que proliferan en torno a este vacío generador, condición de

posibilidad de la metonimia que desplaza su ausencia. Es precisamente de la condición del falo en tanto signo de lo que intenta dar cuenta Lacan al recurrir a Zucchi.” (LUTEREAU, 2016, p. 185). Temos, então, a proposição da função da falta no campo escópico articulada à condição do falo enquanto signo. Esta proposição será contextualizada, adiante, no percurso de Lacan, numa discussão sobre o visível e o invisível. Numa leitura solidária ao momento que Recalcati nomeia “estética do vazio”, esse dinamismo presente na tela de Zucchi remete, para Lacan, à estrutura do véu. O véu dá suporte à imagem, que retém o desejo, sendo este retido justamente por ocorrer um encobrimento da falta: na cumplicidade entre o objeto e o nada, simbólico e imaginário se articulam.

De modo que o que está em jogo, e que está concentrado nessa imagem, é realmente o centro do paradoxo do complexo de castração. É que o desejo do Outro, na medida em que é abordado no nível da fase genital, nunca pode ser aceito, de fato, naquilo que chamarei de seu rito, que é, ao mesmo tempo, sua fugacidade” (LACAN, 1992, p. 229).

Na criança, o paradoxo de sua situação é que ela não está adaptada à realidade do desejo sexual. Como tomar essa afirmação? Não como imaturidade dentro de um percurso de maturação genital. O que está em jogo aqui são as relações entre o desejo e ordem significante, “pois o órgão só é trazido e abordado se transformado em significante, e para ser transformado em significante ele é cortado.” (LACAN, 1992, p. 229).

A estrutura da imagem apresenta a fugacidade do desejo em sua forma metonímica e permite articular o paradoxo do complexo de castração que implica algo que se manifesta, mas cuja manifestação é suportada por uma ausência. A proliferação maneirista dos objetos, nessa medida, é efeito do velamento desse elemento enigmático, suposto - esse excesso, essa proliferação dos objetos, encarna assim uma presença *negativa* do falo. Lacan articula então o falo ao signo da ausência, esclarecendo que “se *phi*, o falo como significante, tem um lugar, é, muito precisamente, o de suplência no ponto onde, no Outro, desaparece a significância – onde o Outro é constituído por haver, em algum lugar, um significante que falta. Daí o valor privilegiado desse significante, que se pode escrever, sem dúvida, mas que só se pode escrever entre parênteses, dizendo que ele é o significante onde o significante falta. (LACAN, 1992, p. 230).

No retrato satírico *O bibliotecário*, de Arcimboldo,¹ o rosto surge sob um efeito de imposição que joga com o de evocação. O quadro é uma espécie de caligrama, expondo uma espécie de jogo entre escrita e imagem (LUTEREAU, 2016). Há um modo de operar onde a imagem oscila ao tomarmos em consideração qualquer um dos seus elementos. O manto ao fundo da tela se apresenta de modo que temos que escolher, numa alternância de segundos, entre captar a imagem da capa do bibliotecário e uma cortina: se olhamos a capa, a tensão se concentra à direita do quadro, fazendo emergir um campo de obscuridade imprevisto na cena assim representada. Se captamos a cortina, a esquerda do quadro assume o privilégio da cena, mas a imagem é então decomposta, o quadro inteiro se desestabiliza (LUTEREAU, 2016).

O que Lacan capta, na composição do quadro, é que ele exige que os seus elementos sejam esvaziados de qualquer remissão a um significado (que cada um não seja tomado sozinho numa relação a um significado correspondente). Esvaziando cada elemento dessa referência, somos dirigidos para o quadro como conjunto visual e a imagem passa a funcionar como um hieróglifo. Daí se verá o rosto. A noção de *presentificação* comparece, aqui, articulada às de *máscara* e *persona*:

Em suma, o procedimento maneirista consiste em realizar a imagem humana em sua figura essencial pela coalescência, a combinação, a acumulação de um monte de objetos, cujo total será encarregado de representar aquilo que a partir daí, se manifesta, se manifesta ao mesmo tempo como substância e como ilusão. Ao mesmo tempo em que a aparência da imagem humana é mantida, alguma coisa é sugerida, que se imagina no desagrupamento dos objetos. Estes objetos, que têm, de alguma forma, uma função de máscara, mostram ao mesmo tempo a problemática dessa máscara (LACAN, 1992, p. 235).

O falo é um elemento que evoca o esvaziamento do sentido dos signos e os introduz na ordem do significante. Na tela pintada por Arcimboldo, o rosto do bibliotecário se destaca e, logo, anula o significado de seus elementos. “El significante de la falta de significante, el falo simbólico, remite con su aparición a la suspensión de la remisión significante de los signos.” (LUTEREAU, 2016, p. 187).

¹ Giuseppe Arcimboldo *Bibliotecario*, Tinta a óleo, 1566.

Sobre *O sacrificio de Izaak*,² Lacan irá sublinhar aquilo que não é visível a um primeiro olhar: o sacrificio de Abraão, o sacrificio do pai (LACAN, 2005). Uma das marcas dessa pintura de Caravaggio se encontra no “[...] el uso enfático de la luz, en un claroscuro organizado desde un foco lumínico exterior a los personajes [...]” (LUTEREAU, 2016, p. 195). Nessa tela, a voz emerge do campo visual. A voz suporta, como resto, “el árduo aparecer del tiempo en el espacio visual” (...) “el objeto voz comparece como o núcleo desde o qual se abre el campo visual” (LUTEREAU, 2016, p. 196).

Na abordagem do quadro de Holbein, *Os embaixadores*, o *unheimlich* freudiano comparece de modo decisivo, e a angústia vem compor o centro a partir do qual Lacan pode recolher um núcleo que opera como causa de toda representação. Temos um sutil reviramento entre o vazio como efeito de um ordenamento formal e a angústia como um núcleo real sobre o qual o objeto anamórfico virá se constituir.

(...) el ejemplo princeps de la estética anamórfica es obviamente el de *Los embajadores* de Holbein, obra que muestra la irreductibilidad de la función cuadro a cualquier simbolismo. (...) El vacío estructural del sujeto está escondido en las máscaras sociales, del saber, del poder, de los semblantes en los cuales el sujeto se resguarda. Pero la aparición del real - encarnado en lo objeto anamórfico de la cabeza del muerto - no adviene a través de una hermenéutica simbólica – sino más bien por la vía de una deconstrucción formal: El punto opaco de la calavera aparece en el centro de la obra como „función mancha“. (...) La disgregación formal apunta a una recomposición inusitada. Sólo ahora el cráneo deviene perceptible como tal, produciendo un efecto umheimlich a toda la obra. (RECALCATI, 2006, p. 26).

² Há duas versões de “O sacrificio de Izaak”, uma datada de 1596 e a outra de 1603. Lacan escolhe esta última e, de acordo com Lutereau (2016), isso ocorre devido, além de outros elementos, o modo impassível com o qual o rosto de Izaak foi pintado, de forma que ele parece examinar atentamente o diálogo entre seu pai e o anjo. “Lacan eligió una pintura que aún acontece en el tiempo, que repone en la boca abierta de Isaac la contorsión de los músculos. Es el instante del temblor lo que llama su atención [...] y lo que hay que investigar para entender lo que permanece velado en la alusión al shofar.” (LUTEREAU, 2016, p. 195).

Retomando a articulação entre angústia e objeto, vejamos que, na abordagem que Lacan faz da anamorfose como técnica, não é o sujeito que contempla a obra, mas a exterioridade da obra que se volta em direção ao sujeito. A anamorfose estabeleceria uma relação com o problema da figurabilidade mesma do sujeito, no sentido de que a função quadro não lhe ofertaria uma representação. Ser capturado pelo quadro revelaria aí uma dimensão mais radical, da função mancha, onde o sujeito estaria entregue ao olhar do outro. Um olhar que vem de fora e subverte a noção clássica do sujeito como artífice da representação. (RECALCATI, 2006, p. 23).

A função quadro, então, faz surgir o sujeito como limite da representação. Como interroga Lutereau (2016): o problema é como fazer surgir o irrepresentável através da figura. Abordando a *constituição da objetividade visual*, a fundação da superfície vai se encontrar no começo de tudo o que chamamos de organização da forma, constelação” (LACAN, [S.d.]. A objetividade visual é também uma superfície cuja chave deve ser entrevista nos aspectos formais de sua constituição. A imagem, como representação visual, é identificada com a constelação formal que a suporta e configura. (LUTEREAU, 2016).

Já em 1963, referindo-se a Velazquez no quadro *As meninas*, Lacan distingue dois tipos de pontos: o ponto de fuga, que é o ponto do sujeito enquanto vidente, e o ponto que cai no intervalo entre o sujeito e o plano figural, que ele chama de ponto mirante. A distinção dos dois tipos de pontos vem se articular a posições do sujeito: “aqui temos dois pontos *sujeito* em cada estrutura de um mundo projetivo ou um mundo de perspectiva, dois pontos sujeito, um que é qualquer ponto sobre a linha do horizonte, no plano da figura, outro que está na interseção de outra linha paralela à primeira, que é a linha fundamental, que expressa uma relação do plano figura do sujeito projetivo com a linha no infinito na figura plana” (QUINET, 2002, p. 153). Este segundo plano, como um plano distinto do ponto de fuga metonímico, Lacan propõe que seja considerado como o ponto onde deve buscar-se o objeto *a*. Este segundo ponto sujeito também é descrito por Lacan como *uma distância*, sob a qual você tem que se localizar para acessar *o olhar do quadro*. A distância se inscreve, portanto, na estrutura. O tratamento que Lacan confere ao quadro, portanto, enfatiza um trabalho, uma técnica, um tratamento formal metonímico da pintura na perspectiva. Lacan chama essa primeira orientação de uma versão do barroco, dado que “neste estilo não há metáfora, que a metáfora entra

aí como um componente real”. A função do olhar no quadro desvela a estrutura do sujeito escópico e o circunscreve (o olhar) como um resto que ordena e suporta a representação.

Gostaríamos de sublinhar, como tese fundamental de Lacan, que a pintura não é representação. Desta forma, o quadro de Velazquez seria uma paródia da representação, assim como o caligrama é o esvaziamento do significado ou, melhor, um dizer figurativo. A noção freudiana adotada por Lacan – representante da representação –, revelaria, assim, uma operação de esvaziamento na estruturação da cena escópica. Toda pintura seria, então, anamórfica.

Referências

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011a.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011b.

BENJAMIN, W. Sobre a pintura ou signo e mancha. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011c.

LACAN, J. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LACAN, J. *O Seminário, livro 8: A Transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LACAN, J. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, J. *O seminário, livro 13: O objeto da psicanálise*. [S.d.]. Inédito (CDROM – Obra de Jacques Lacan [Sólo lectura]).

LUTEREAU, L. Las imágenes barrocas de Lacan. *Ekstasis*, Buenos Aires, v. 5, n. 1, p. 182-201, 2016. DOI: 10.12957/ek.2016.25052

POE, E. A carta roubada. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Tradução, seleção e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 48-68.

RECALCATI, M. *Las tres estéticas de Lacan*. Psicoanálisis y Arte. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

REGNAULT, F. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019.