

Pensar as imagens das artes visuais com a psicanálise: uma conversa entre Didi-Huberman e Tânia Rivera

**Eliane Vasconcelos Diógenes¹ e
Marcos Venícius de Meneses Sabóia²**

Resumo

Este trabalho consiste em investigar as sinalizações do filósofo Didi-Huberman e da psicanalista Tânia Rivera, quanto ao pensar as imagens das artes visuais com a psicanálise. Inicialmente, examinamos os estudos de Freud sobre a imagem na dinâmica psíquica. Em seguida, analisamos as categorias: o visível, o visual, o virtual. Depois, exploramos a revolução da teoria de Lacan sobre o olhar. Essa teoria fundamenta o debate acerca da experiência do sujeito diante das imagens das artes visuais. Algo da imagem da arte, em vez de ser vista e decodificada, captura o sujeito, olhando-o. Esse jogo de captura desloca os lugares: em vez de olhar, o sujeito é olhado, assaltado, tocado. No visível familiar da imagem, uma rasgadura, isto é, uma fenda, uma ferida se impõe, nos expondo ao poder pulsante do inconsciente. Portanto, espiar uma obra de arte pode se tornar uma experiência tocante, marcante, perfurante.

Palavras-chave: Psicanálise, imagem, artes visuais.

Abstract

This work consists of investigating the signs of the philosopher Didi-Huberman and of the psychoanalyst Tânia Rivera as to think the images of the visual arts with psychoanalysis. Initially, we examined Freud's studies on image in psychic dynamics. Then, we analyze the categories: the visible, the visual, the virtual. Then, we explore the revolution of Lacan's theory on looking, gazing. This theory underlies the debate about the subject's experience in the face of visual arts images. Something in the image of art, instead of being seen and decoded, captures the subject, looking at him/her. This game of capture displaces positions: instead of looking, the subject is looked at, assaulted, touched. In the familiar visible image, a tear, which is, a crack, a wound is imposed,

¹ Eliane Vasconcelos Diógenes é mestra e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do curso de Psicologia e de Cinema e Audiovisual na Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Endereço eletrônico: elianevd@uol.com.br.

² Marcos Venícius de Meneses Sabóia é graduado em Psicologia pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e membro participante do Instituto Vox de Pesquisa em Psicanálise (São Paulo). Endereço eletrônico: venicius@gmail.com.

exposing us to the pulsating power of the unconscious. Therefore, spying on a work of art can become a touching, striking, piercing experience.

Keywords: Psychoanalysis, image, visual arts.

Introdução

A psicanálise nos indica o desdobramento da imagem, conferindo-lhe uma espessura. Ela nos aponta suas operações paradoxais fundamentais para pensarmos as imagens das artes visuais: esconde e revela, encobre e deixa entrever. A visão psicanalítica concebe a imagem como opaca. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]), RIVERA, 2002, 2006a, 2006b, 2007, 2011, 2013).

O inconsciente incide sobre a imagem de maneira tão intensa que sequestra dela qualquer possibilidade de correspondência direta com o referente. Assim, o inconsciente problematiza fortemente o caráter mimético da imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]), RIVERA, (2002, 2006a, 2006b, 2007, 2011, 2013).

Não se trata na reflexão psicanalítica sobre a imagem, de algo que visível, não se possa mostrar – porque recalcado - mas, mais radicalmente, de existência de uma matéria bruta da imagem que é informe, excrescência terrível, abismo onde nada se vê e diante do qual o homem vacila. (RIVERA, 2013, p. 69).

Psicanálise e arte se aproximam, já que “a arte vem para lembrar que a imagem também pode puxar o tapete do eu e confrontá-lo com sua própria divisão” (RIVERA, 2006b, p.150).

Na interface com a teoria psicanalítica, Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]), filósofo e estudioso no campo da história da arte, elabora reflexões sobre as imagens das artes visuais. “A noção freudiana de figurabilidade [rompe] com o conceito clássico de representação, [o que] atinge nosso olhar sobre as imagens da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 204).

A noção de figurabilidade se diferencia da perspectiva de representação, porque se fundamenta na combinação da representação com a opacidade. A imagem dos sonhos arca com sua dupla função de produzir tanto a transparência quanto a opacidade. O inconsciente recai sobre a imagem, potencializando a rasgadura, a perfuração das imagens, a torção das representações. Portanto, com a psicanálise, Didi-Huberman

(2010 [1998], 2015 [1990]) desenvolve conceitos essenciais para pensar as imagens das artes visuais: o visível, o visual, o virtual.

Ao investigar o campo do olhar, Lacan (1985 [1964]) traz contribuições relevantes para os estudos no campo da arte. A teoria lacaniana do olhar promove uma verdadeira revolução na discussão acerca das relações entre sujeito e imagem. A psicanálise formula uma teoria do olhar. (RIVERA, 2002, 2006a, 2006b, 2007, 2011, 2013).

Essas sinalizações de Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) e de Tânia Rivera (2002, 2006a, 2006b, 2007, 2011, 2013) nos provocam a pensar as imagens das artes visuais com a psicanálise.

Por meio de sua proposição “psicanálise em extensão”, Lacan (2003 [1967]) nos orienta a não fazermos psicanálise aplicada à arte, isto é, a não fazermos uma abordagem interpretativa centrada na psicologização dos fenômenos estéticos. Essa proposição encaminha a psicanálise a se implicar no plano da cultura. Nessa perspectiva, destacamos a fertilidade do pensamento de Didi-Huberman e de Tânia Rivera para implicar, conectar, plugar a psicanálise nos movimentos da cultura, precisamente, no mundo das imagens das artes visuais.

Conforme Tânia Rivera e Vladimir Safatle (2006, p.11), “pensar arte e psicanálise é pensar aquilo que [é] um campo comum de reflexões sobre o sujeito, seus modos de subjetivação e seus dispositivos de construção de relação de objeto”. Assim, o foco da psicanálise está no sujeito implicado na criação e na recepção estética, na reviravolta poética do sujeito, na emergência do sujeito pela via da arte. A psicanálise explora esse movimento de reviramento, de subversão, de mal-estar do sujeito na cultura. “Em sua potência crítica, a psicanálise pode acompanhar e acentuar a crise que conforma sujeito e cultura, de modo a assumir um papel na contínua transformação de ambos.” (RIVERA, 2013, p.119).

Os primeiros passos de Freud vasculhando as imagens

Desde o início da psicanálise, Freud vasculha as imagens na dinâmica psíquica, por meio dos relatos dos sonhos e das recordações da infância dos pacientes. Ele observa que a imagem é, simultaneamente, encobrimento e vislumbre do desejo que move o sujeito. (RIVERA, 2013).

Em 1899, Freud define as recordações da infância como lembranças encobridoras. São lembranças que, aparentemente, se posicionam como reveladoras, fundamentais nas elaborações do paciente, mas, na verdade, elas estão ali muito mais na função de encobrir, escamotear outras lembranças mais marcantes do inconsciente. “O conceito de ‘lembrança encobridora’ é entendido como sendo aquela que deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre aquele conteúdo e algum outro, que foi suprimido” (FREUD, 1976a [1899], p. 351). Portanto, as lembranças são rastros, vestígios, sinais, indícios de uma “outra cena”. Paradoxalmente, apesar de essas imagens possuírem uma grande acuidade perceptiva, seu referente nunca aconteceu de fato.

As imagens das lembranças encobridoras nos acenam para a distância entre vivência e representação imagética e “faz da imagem uma construção que encobre a verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever” (RIVERA, 2006a, p.72).

Para Freud, “recordações de vivências marcantes, que costumam ser visuais, exercem um papel central para qualquer produção de imagem” (RIVERA, 2013, p. 61). Essas lembranças funcionam como pontos de atração para futuras formações imagéticas, instigam repetições incessantes de imagens. (RIVERA, 2013).

Freud (1972 [1900]) investiga a dimensão conflituosa das imagens entre o que pode e o que não pode ser mostrado (o sexual enigmático). No caso do sonho, as imagens colocam em cena o desejo, porém, de forma disfarçada, camuflada. O desejo desliza incessantemente no sonho. O sonho torna o desejo visual, embora essa aparição aconteça de maneira dissimulada, mascarada. Portanto, o sonho é um trabalho que faz aparecer o desejo por meio das imagens na condição de este não aparecer explicitamente. (RIVERA, 2013).

Na perspectiva psicanalítica, refletir sobre a condição das imagens exige sempre fazer alusão às torções.

Longe de ser um material inerte que constituiria o inconsciente, a imagem é incerta, cambiante e disfarçada, distorcida pela censura. [...]. O sonho é rébus, enigma em imagens que devem ser transformadas em palavras. [...]. O sonho é ‘língua pictórica’. (RIVERA, 2013, p. 55).

No sonho, as imagens estão embaralhadas, condensadas, deslocadas, levadas sempre a se remeter a outros sentidos. As imagens oníricas são opacas, abrindo infinitas possibilidades de associações. Pensar nas imagens é sempre remeter a sua condição de

opacidade, turvamento, embaciamento, incerteza interpretativa. Isso nos indica que as imagens são prenhes de sentidos, irreduzíveis a um único sentido. Então, o processo de figuração do sonho racha com a representação figurativa. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], RIVERA, 2013).

Foi com o sonho e com o sintoma que Freud rompeu a caixa da representação. Foi com eles que abriu, isto é, rasgou e livrou, a noção de imagem. Longe de comparar o sonho com um quadro de ou um desenho figurativo, insistia, ao contrário, no seu valor de deformação e no jogo das rupturas lógicas que atinge com frequência o “espetáculo do sonho”, como uma chuva perfurante. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.191).

Outro aspecto fundamental a ser considerado é o entrelaçamento entre imagens e palavras. Pelo relato dos sonhos, as imagens são retomadas, recuperadas nos fluxos das palavras. Porém, nessa recuperação pelas palavras, as tensões, os atritos se impõem. Essas tensões se manifestam por meio da incerteza, que ronda as interpretações das imagens. A aliança entre palavra e imagem é sempre conflitante, “impossibilitando a direta transposição de uma à outra, obrigando-nos a errar nos limites da significação” (RIVERA, 2013, p. 84). “Freud abordava assim a questão do figurável sob o ângulo de uma rasgadura ou de uma falta constitutiva” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 201).

Pelo relato dos sonhos, as imagens se tornam palavras numa operação distante da ordem da comunicação, da ordem do sentido. Esse relato consiste numa aventura de associações errantes, plurais. A imagem remete o sujeito a uma profusão de associações em que imagem e linguagem se enodam e se contrapõem de maneira imprevisível. A fluência do relato ressalta lacunas, silêncios, desvios, impossibilidades. Há sempre algo de perturbador, de obscuro no sonho. (FREUD, 1972 [1900]).

Há um ponto cego, insondável, que resiste à simbolização e insiste em colocar em risco a representação. Eis o umbigo do sonho, para Freud, e o real, na teoria lacaniana. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], RIVERA, 2013).

Em lugar de uma relação mais ou menos estável entre o que é representado e sua representação, a linguagem estabelece aí uma variedade de pontos (e contrapontos) de contato e distância, fazendo da imagem um rébus, uma imagem-texto espessa, que revela ao mesmo tempo que vela o que representa. Ela deve, portanto, ser vista ou “lida” também de formas infinitas, interpretada sempre de forma limitada e em movimento, já que falta o código capaz de tornar possível uma tradução direta da imagem à palavra. (RIVERA, 2013, p. 67).

O visível, o visual, o virtual das imagens das artes visuais

As imagens das artes visuais se tornam visíveis a partir dos seus indícios representacionais, isto é, quando emite elementos possíveis de significação, traços discerníveis. A visibilidade viabiliza ao sujeito receptor traduzir a imagem em palavras, ideias, histórias, como se a imagem as explicitasse por si só. Firma-se o pacto entre o visível e o legível. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990]).

Pela condição da visibilidade, o sujeito receptor se sente capaz de ler o que vê, o que lhe tranquiliza, conforta, ampara. O caráter obscuro no seu contato com as imagens das artes visuais passa para segundo plano, sombra, pois seu anseio de compreender, de decodificar a imagem se sobrepõe, soterrando qualquer indício obscuro, nebuloso, paradoxal. No face a face com as imagens das artes visuais, a fome por detalhes representacionais zela pela clareza da visão. A partir do visível, as imagens põem-se a contar uma história, parecem tagarelar. O estatuto do legível se ancora na traduzibilidade da imagem em texto, na descrição do que foi capturado do mundo visível. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990]).

Ao se deparar com aspectos indiscerníveis das imagens das artes visuais, é observável a frustração do sujeito receptor munido de informações preconcebidas, com prontidão para interpretar, explicar, decifrar. Ao se confrontar com desacordos entre a imagem e a visibilidade, essas pessoas demonstram angústia, desamparo, uma certa irritação. Elas exibem reações de desapontamento diante de imagens que ferem a clareza da sua visão ao apresentar o indescritível, o infigurável. Essas pessoas sentem contrariedade diante de imagens ou regiões da imagem que não viabilizam claramente descrição, tradução, transmissão de saberes. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990]).

[Algo da imagem] exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.23-24).

Algo da imagem das artes visuais propõe ao sujeito uma experiência de “deixar-se desprender do seu saber sobre ela” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.24), ou seja,

uma experiência de se deixar ser apreendido por ela ao não conseguir decifrá-la. Desse modo, é proposto ao sujeito se entregar à aventura do olhar. O risco é grande, sem dúvida.

Diante das imagens das artes visuais, a aventura do olhar consiste em o sujeito se entrelaçar no imbróglio entre saber e não-saber, suspender a ânsia de tudo nomear, compreender, significar o que vê. Essa aventura é como se uma mancha na imagem viesse possuí-lo, atingi-lo, impressioná-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]).

O que seria esse “algo da imagem”? Didi-Huberman (2015 [1990]) responde: o visual. O visual se distingue tanto do visível (elemento de representação) quanto do invisível (elemento de abstração). Ele “não é de modo algum abstrato, oferecendo-se, ao contrário, como a quase tangibilidade de um choque, de um face a face visual” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 25).

Seu estatuto parece ao mesmo tempo irrefutável e paradoxal. Irrefutável porque [se trata] de uma eficácia sem desvio: sua potência sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto, [...], antes mesmo que [...] possa ser pensado como o atributo de um elemento representativo. Portanto, ele o é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá [...]. Assim, aparece destacada a qualidade do figurável – terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinas. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 25-26).

O virtual significa a condição tangível, tocante, irrefutável, ou seja, a potência do visual das imagens das artes visuais. Ao visual impedir o sujeito de possuir o domínio sobre a imagem, ele demonstra sua potência, o virtual. O virtual é um acontecimento. Trata-se da experiência de o sujeito ser capturado, tocado, arrebatado pela mancha da imagem, isto é, pelo visual. O virtual nos indica a operação marcante do visual, que consiste na experiência da perda de domínio consciente do sujeito em relação à imagem. O virtual nos aponta o que escapa ao registro do visível sem ser invisível. Trata-se do impossível de ver, mas, não do invisível. A condição virtual do visual consiste em um acontecimento

que nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura. Isso não quer dizer que seja desprovido de sentido. Ao contrário: [o visual] extrai de sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas, mas

constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 26).

O visual incita uma proliferação de sentidos possíveis, de deslocamentos, de condensações, de transfigurações. “Talvez seja preciso chamá-lo de sintoma, esse entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 26).

O sintoma da imagem das artes visuais é a rasgadura dessa imagem, o movimento do visual na imagem, o rompimento da legibilidade, isto é, a transgressão de um pacto social utilitarista, que diz: há algo além do visível da imagem. O sintoma da imagem nos sinaliza a impossibilidade da tradução e a infinitude da interpretação, afinal, sua análise é interminável. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]).

No campo do visual, a imagem das artes visuais transborda uma trama complexa, uma tensão proliferante de sentidos, um não saber. Nessa dimensão, a imagem das artes visuais ganha força, pois causa interrupções na ordem do discurso na medida em que produz um trabalho de abertura. O sujeito se desarma, se cala espantado, porque é arremessado a algo perfurante e indecifrável. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]).

Diante da imagem das artes visuais, o visual arremessa o sujeito a jogar com o não saber. Isso não significa, de modo algum, uma privação do saber, mas uma rede de saberes, um transbordamento de possibilidades de saberes, o que promove deslocamentos, associações, incertezas. O sujeito se depara com o inconcebível, com o mistério, com as pulsações de um acontecimento singular, único, misterioso, labiríntico. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]).

Portanto, o visual se inscreve entre o visível e o mistério, entre o alcance imediato e o inalcançável, a evidência e a obscuridade. Ele possui um grande valor de fascinação, exatamente por possibilitar “a abertura a todos os ventos do sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 30). O visual origina sentidos múltiplos, aproximações virtuais e memórias, inviabilizando o encerramento da imagem num sentido estrito, num significado. O visual é o rasgo no visível (ordenamento dos aspectos representativos), é o impedimento do legível (ordenamento dos aspectos representados). (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990]).



Pintura de Edward Hopper. Morning Sun [Sol da Manhã], 1952.

Ao olhar essa imagem, podemos sentir na pele o pensamento de Didi-Huberman sobre as imagens das artes visuais.

O sujeito receptor é atropelado por uma matriz misteriosa. É como se o artista da imagem conseguisse “virtualizar um mistério que ele sabia de antemão ser incapaz de representação” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 32). Trata-se de um ato de não tradução, um deslocamento estranho e familiar, um mistério feito em imagem. A visada do artista gira em torno desse centro inconcebível, ininteligível.

Dessa maneira, algumas nuances da imagem são transformáveis, deslocáveis, sobredeterminadas, flutuantes, propiciando uma “movente rede visual”. O operador visual encarna algo desse mistério irrepresentável, indo mais além do código representativo. Ele faz um corte na representação, criando uma imagem-vestígio, imagem-rastro. Assim, diante da imagem das artes visuais, o sujeito receptor sente

quase como um choque. A imagem das artes visuais “nos faz sair do espetáculo do visível e ‘natural’, nos faz sair da história e nos faz esperar uma modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, [...] esse quase nada visível, terá conseguido enfim tocar concretamente o mistério” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 33).

O campo do olhar na perspectiva de Lacan

No ensaio *O estranho*, Freud (1976b [1919]) abre uma discussão acerca do campo da estética. Na sua perspectiva, a área da estética envolve dois temas: a teoria da beleza e a teoria das qualidades do sentir. Ele nos aponta que a ligação da psicanálise com a estética se estabelece no debate sobre as qualidades do sentir, ou seja, sobre a experiência do sujeito no processo de criação e de recepção estética. A psicanálise, assim, não se propõe a examinar os aspectos estéticos da obra de arte, assunto da teoria da beleza. A atração de Freud pela Arte não se ancora nos fundamentos teóricos sobre as realizações artísticas, mas, pelas experiências subjetivas implicadas na criação e na recepção estética.

A partir de Freud, Lacan abre uma reflexão sobre o olhar, avança a fundamentação teórica referente à pulsão escópica, a pulsão do campo do olhar. Seu pensamento fundamenta a tese da distinção entre função do olho e função do olhar. (LACAN, 1985 [1964]).

O pintor, [...], oferece algo que em toda uma parte, pelo menos, da pintura, poderia resumir-se assim - *Queres olhar? Pois bem, veja então isso!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõe as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição, do olhar. O que cria problema é que toda uma face da pintura se separa deste campo [da visão, do olho como órgão]. (LACAN, 1985 [1964], p. 99).

Para Lacan (1985 [1964]), o olhar não se origina do olho, diferenciando-se, desse modo, do campo da visão. O olhar se refere ao que escapa do campo da visão, da estrutura ótica do espaço. O campo do olhar faz alusão a um resto enigmático, a um “singular objeto flutuante mágico” inscrito na imagem, que está lá não para ser visto, mas para olhar, para pegar na armadilha aquele que olha, jogando-o para dentro do

quadro. Aí, o sujeito é literalmente sequestrado, aprisionado, capturado. (LACAN, 1985 [1964]).

Há algo da imagem que opera como armadilha, labirinto, o que impede o poder da visão de decifrar, de decodificar. O olhar concerne à ruptura, à fenda, à rachadura na imagem que sustenta nossa visão. “[Algo da imagem] me olha, quer dizer, tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, aqui não se trata de nenhuma metáfora.” (LACAN, 1985 [1964], p.94). Esse ponto luminoso é o ponto de olhar, que se apresenta de maneira ambígua, variável, indefinida, não dominada pelo olho. “O olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade.” (LACAN, 1985 [1964], p.95). Esse dado-a-ver enigmático é a marca do olhar.

Como estratégia para esclarecer o campo do olhar, Lacan (1985 [1964]) faz articulação entre olhar e mimetismo. Assim como o crustáceo se acomoda na natureza através da camuflagem, o sujeito (do inconsciente) se inscreve-se no quadro, se faz quadro no campo do olhar. Aqui, o sujeito não vê o ponto cego da imagem; muito pelo contrário, ele é olhado a partir desse ponto. O ponto de olhar é marcado pela opacidade, isto é, é mancha no quadro. Dessa maneira, o sujeito é mancha no quadro, está inscrito neste. Por meio da mesma operação do mimetismo, no campo do olhar, efetua-se a camuflagem do sujeito.

Na dialética do olho e do olhar, não há, de modo algum, coincidência, mas, fundamentalmente, trapaça. “A relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. [...] o que se dá para ver não é o que [o sujeito] quer ver” (LACAN, 1985 [1964], p.102).

Quando algo da imagem trai o olho, trapaceia seu domínio, frauda sua regência, acontece o “triunfo, sobre o olho, do olhar” (LACAN, 1985 [1964], p.101). Dessa forma, mais-além da aparência não está a verdade das imagens, um segredo escondido, velado, mas, o olhar. “No campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro.” (LACAN, 1985 [1964], p.104).

Ao contrário do que se instaura na experiência do ver, no campo do olhar, podemos notar que há sempre algo da ordem da ausência, do buraco, do furo no quadro. Nessa condição, “o quadro não joga no campo da representação; seu fim, e seu efeito, estão alhures”. (LACAN, 1985 [1964], p.106). No campo do olhar, as representações são desmanchadas, o enigma impera. Portanto, a dinâmica sempre está lançando o sujeito para fora da representação, do significado, do sentido, da consciência. “O olhar é esse avesso da consciência.” (LACAN, 1985 [1964], p.83).

Já o campo da visão é fundado no plano geometral, em que os registros da imagem estão bem acomodados, organizados, significados, decodificados, conscientes. A visão se organiza na condição da imagem marcada pela correspondência de ponto a ponto entre as unidades no espaço e o que se vê. Essa correspondência de ponto a ponto é crucial. O modo da imagem no campo da visão é, portanto, redutível às leis gerais da perspectiva geometral, ao espaço virtual do espelho, à reprodução realista das coisas do espaço.

Muito ao contrário de falar da entrada em cena desse olhar como de algo que concerne ao órgão da visão, [...], no momento em que ele próprio [sujeito] se apresentou na ação de olhar por um buraco de fechadura. Um olhar o surpreende na função de *voyeur*, o desorienta, o desmonta e o reduz a um sentimento de vergonha. O olhar de que se trata é mesmo presença de outrem enquanto tal. (LACAN, 1985 [1964], p.84).

Ao ser flagrado pelo olhar, o sujeito é tomado pela vacilação, hesitação, incerteza, dúvida, ou seja, enigmatiza-se. A função do olhar é uma função pulsátil, explosiva, expandida no compasso da função do desejo.

O sujeito está sob o olhar daquele que o olha como objeto. “Somos seres olhados no espetáculo do mundo. [...]. O espetáculo do mundo, neste sentido, nos parece como *onivoyeur*.” (LACAN, 1985 [1964], p.76). A imagem é uma armadilha.

Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento. [...], o olhar se especifica como inapreensível. [...] objeto desconhecido. (LACAN, 1985 [1964], p.83).

Diante das imagens das artes visuais: o que vemos, o que nos olha

Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) acompanha esse pensamento. Para ele, o visual se manifesta através da condição perturbadora da imagem, como efeito do “inconsciente do visível”. Eis o sintoma da imagem, ser o acontecimento. Com o visível, nos localizamos na zona do que se manifesta, enquanto o visual se refere à mancha no visível por meio de rastros, estilhaços, fissuras, “marcas de enunciação”.

Então, a virtualidade (potência do visual) da imagem é efeito do sintoma da imagem, da rasgadura no visível, da fenda no conteúdo manifesto, ou seja, o acontecimento intenso, singular. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], 2015 [1990]). “E

com isso o invólucro visual se aproxima a ponto de tocar o corpo de quem olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 34).

Ao pensar as imagens do cinema e das artes visuais, com Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]), Tânia Rivera (2006b, 2011, 2013) nos ajuda a pensar duas dimensões das imagens: *imagem-muro* e *imagem-furo*.

A imagem é obstáculo, é véu sobre o trauma, e podemos chamá-la, nessa vertente, de *imagem-muro*. Mas, por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, *in-visível*, um acontecimento terrível - em sua vertente, digamos, *imagem-furo*. (RIVERA, 2013, p. 52).

As imagens possuem uma estranha espessura, porque elas se desdobram em outras imagens numa trama sem limites. A condição da *imagem-muro* se refere à dimensão da imagem que apazigua, pois a imagem projetada é bem delimitada, definida, ordenada. Já a condição da *imagem-furo* se refere ao

agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores. Brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida (RIVERA, 2011, p. 8).

A divisão em duas instâncias da imagem – *imagem-muro* e *imagem-furo* – nos indica que a cena marcante numa imagem é Outra cena, ou seja, a *imagem-furo* põe em xeque a representação. A potência da *imagem-furo* é pulsante, nuclear, remete o sujeito ao furo, à ferida, fenda da imagem. A *imagem-furo* designa pontos de densidade, de opacidade na imagem que inviabiliza sua interpretação definitiva. (RIVERA, 2006b, 2011, 2013).

Assim, graças à *imagem-furo*, a imagem deixa de ser janela aberta, transparente, para tornar-se problemática, fugidia, sem garantias, prenhe de revelações de um mundo que insiste em escapar. Nas imagens, acentua-se o imprevisível, o que não se deixa prever. (RIVERA, 2006b).

O que faz inegavelmente imagem é justamente o que mais esconde, fura a imagem, põe em jogo seu próprio estatuto de imagem, [...]. Imagem e sujeito são tomados por uma certa *imprevisibilidade* – impossível pré-ver o que virá, eles estão tomados em uma sequência latente, inelutável, porém imprevisível. (RIVERA, 2006b, p. 152).

Dessa forma, a relação entre sujeito e imagem é marcada pelo hiato, vacilação, incerteza. Diante da imagem, aparece o sujeito barrado, desencontrado, claudicante,

sujeito do desejo, não mais senhor de sua própria casa (eu). “A arte, [...], pode despertar no homem o que há nele de mais agudo e essencial, trazendo à tona, numa brecha fulgurante, o que faz dele um sujeito” (RIVERA, 2011, p. 9).

Para Didi-Huberman (2015 [1990]), diante das imagens das artes visuais, emerge, no sujeito receptor, a sensação do paradoxo. A imagem propicia a compreensão do visível, mas, também, o atinge imediatamente e sem desvio, trazendo a marca da perfuração. “Podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 9).

Diante das artes visuais, Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) especifica uma experiência de recepção comum entre historiadores e críticos de arte. Essa atividade consiste em classificar, interpretar, examinar informações, aplicar o conhecimento acumulado, “assumindo os ares de um médico especialista que se dirige a seu doente com a autoridade de direito de um sujeito que supostamente sabe tudo em matéria de arte” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p. 10).

Nessa experiência de recepção, opera-se uma combinação fechada entre o visível e o legível, o que gera o saber inteligível sobre a imagem das artes visuais. Podemos apontar o saber canônico arquitetado significativamente nesse esquema para produzir narrativas universalizantes, conhecimentos, teses. Porém Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) nos indica que, no meio do caminho entre o sujeito e a imagem, o impensável, o imponderável irrompe. Isso pode até ser foracluído, denegado, recalcado, mas está sempre lá. Essa experiência de recepção marcada exclusivamente pelo visível, legível e inteligível é buscada, comumente, porque o sujeito tem medo de se perder nos seus enigmas.

Para Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]), a grande “sacada” da psicanálise é o “sujeito pensado como rasgadura e não como fechamento, sujeito agora inabilitado à síntese” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.15).

Didi-Huberman (2015 [1990], p. 15) recorre à psicanálise

para *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento [...], trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece.

Dessa maneira, o paradoxo diante da imagem sai da sombra, da marginalidade, para se tornar elemento central na experiência de recepção estética, afinal, o paradoxo se precipita nos “nossos olhares [...] antes mesmo que nossa curiosidade – ou vontade e saber – passe a se exercer.” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.16).

Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) insiste em evidenciar que a rasgadura está inscrita na trama da experiência estética da recepção. Essa ideia é posicionada no centro de suas reflexões, denunciando a tirania do visível, do legível e do inteligível nas teorias das artes visuais.

Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) nos ajuda também a perceber o grande problema de alguns psicanalistas que, diante das imagens das artes visuais, visam buscar os registros visíveis para torná-los legíveis e, assim, inteligíveis, construindo uma interpretação muito próxima a uma “tagarelice” sem fim. Eles elaboram um discurso em que tudo é dissecado, significado, interpretado, escandido para enquadrar devidamente os conceitos da psicanálise. Essa overdose de interpretação é cúmplice da “tirania do visível”, da “tirania da Ideia”, do anseio pela aplicação da psicanálise na arte. Desse modo, as imagens das artes visuais são sufocadas, esmagadas por palavras de ordem teórica, servindo apenas como pretexto para o desfile dos conceitos. Os traços retóricos desse discurso suturam de antemão todas as fendas, executando o ofuscamento das imagens.

Com Lacan, Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) aposta na experiência de recepção da imagem das artes visuais marcada pelas dimensões: ver e olhar. Ver e olhar são processos que se transpassam, se atravessam, se perfuram, se encontram e se desencontram, se vinculam e se desligam.

Alguma coisa [...] ali se mostra igualmente, ali se olha e nos olha. [...]. Essa “alguma coisa”, [...] está no lugar de uma abertura e de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem se rasga entre representar e se apresentar. Nessa rasgadura, portanto, trabalha alguma coisa que não posso apreender – ou que não pode me apreender inteiramente, duradouramente – pois não estou sonhando, e que, no entanto, me atinge na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.205).

O processo do ver se baseia na visibilidade, na representação, na compreensão dos signos imagéticos. Entretanto, como já foi mencionado, além do visível, a imagem da arte se estrutura também a partir da apresentação do visual, que é a rasgadura do visível, a fenda, a rachadura, o que possibilita o fluxo do olhar.

Com Lacan, Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) concebe a experiência de recepção fundada também pelo olhar. O olhar, diferente do ver, não é controlado pela visão, pela consciência; muito pelo contrário, o sujeito é tomado pelas manifestações do inconsciente, suspendendo sua compreensão da imagem. Algo da imagem, em vez de ser apreendida e olhada, captura o sujeito, olhando-o. Esse jogo de captura desloca os lugares: em vez de olhar, o sujeito é olhado.

Quando pousamos o nosso olhar sobre as imagens da arte, modifica singularmente as condições do nosso saber, [...], estamos desde sempre entregues ao sintoma, em nossos próprios olhos como alhures. [...] o sintoma impede, [...], toda “síntese simbólica” e toda “interpretação totalizante”. Como o trabalho do sonho e como o trabalho do resto, o sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.208).

Quando o receptor vê, ele é assaltado, fígado, sequestrado por algo da imagem, vestígio, traço, ruína, resto, que o olha, perturbando, tumultuando, turvando sua visão. Ao contemplar a imagem das artes visuais, algo o olha, rasgando-o na medida em que um fluxo estranho de sensações, emoções, imagens, lembranças, fantasias, feridas, silêncios, algo indizível se interpõem na sua relação com a imagem. “A partir daí, é todo o espetáculo do mundo *em geral*, que vai mudar de cor e de ritmo.” (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p.32).

Então, começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p.33).

Algo da imagem nos indica o inconsciente. No visível familiar da imagem, uma rasgadura, uma fenda se impõe, nos expondo ao poder inquietante, pulsante do inconsciente. Algo atinge, perfura, corta, racha o visível.

De um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. No movimento perpétuo, perpetuamente acariciante e ameaçador. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p.33-34).

A experiência familiar de ver nos dá segurança, amparo, a impressão de ter dominado a imagem. Quando o ver nos escapa, a sensação de perda de controle sobre a imagem se insere, nos causando vertigem. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998]).

Por meio das imagens das artes visuais, os olhos buscam signos, símbolos. No entanto, olhar implica olhar o sintoma, que consiste em “arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia. Seria aceitar a coerção de um não saber e, portanto, abandonar a posição central e vantajosa, a posição poderosa do *sujeito que sabe*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1990], p.212). Os olhos não querem rasgar o saber, nem a imagem, não estão nos seus planos extravios, escapadas em relação ao sentido e ao significado. Eis a ferida narcísica do olhar.

As reflexões de Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) não esquematizam a cisão completa entre o ver e o olhar; muito pelo contrário, procuram dialetizar, pensar a oscilação contraditória em seu movimento de dilatação e de contração, fluxo e refluxo, seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998]).

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido [...], nem a ausência cínica de sentido [...]. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p. 77).

O exercício de um olho puro, um olho sem sujeito é uma grande ilusão.

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação [vulnerável a ser] fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p. 77).

Quando as imagens das artes visuais nos tocam, nos devoram, somos olhados pela perda. Trata-se de um jogo de luto, que nos põe em movimento. “[As imagens] escapam de nós como fogos de artifícios, tentamos fazer malabarismos com elas, manipulá-las. Mas elas nos escapam sempre, retornam, deixam-se por um instante dominar e se vão de novo, e sempre tornam a cair.” (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p. 86).

Trata-se da vocação essencial de toda superfície que nos olha, que nos concerne: lançar-nos para além da visibilidade evidente, da opticidade ideal. A imagem das artes visuais está para além do princípio de superfície; a espessura, a profundidade, a brecha, a fenda são também inscritas na sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998]).

Como uma simples imagem pode nos inquietar tanto? Ela nos põe num jogo arriscado de “vai e volta”, de “próximo e distante”, de “lançamento e retorno”, “do aparecimento e do desaparecimento”. Eis a dialética do jogo visual.

As imagens da arte produzem um rito de passagem, uma operação crucial, alguma coisa cai, precipitando desdobramentos. O visual não cessa de dialogar com o trabalho da memória. Estamos diante de sua vocação de reminiscência, de sua condição de arte da memória. As imagens das artes visuais jogam com a tensão entre lembranças e esquecimentos, aparecimentos e apagamentos. Assim, olhar e memória involuntária se entrelaçam. O sujeito percorre as imagens das artes visuais como quem se perde numa floresta de símbolos, vulnerável a cair em armadilhas, em ser tocado, agarrado, olhado. O sujeito se torna suscetível a epifanias.

Então, as imagens da arte operam na repetição rítmica do desejo. As pulsações do desejo marcam o compasso da relação do sujeito com essas imagens, constituindo uma experiência erótica, “É a distância – *a distância como choque*. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão tátil.” (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998], p. 159).

Diante das imagens das artes visuais, o ato de ver não consegue se manter até o fim; o que nos olha acaba retornando no que acreditamos apenas ver. Ressonâncias são provocadas. A eficácia das imagens se revela exatamente na sua força de abertura, de brecha, de convocar o sujeito, de incitar uma experiência subjetiva. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998]).

Considerações Finais

Os estudos de Didi-Huberman (2010 [1998], 2015 [1990]) e de Tânia Rivera (2002, 2006, 2007, 2011, 2013) apostam na psicanálise como elo significativo para pensar a potência das artes visuais na construção cultural, na medida em que a arte dá voz ao que parece resistir em tempos de violência: o sujeito desejante. Nesse movimento de resistência, a psicanálise tateia o dispositivo explosivo da arte, quando

esta quebra, esfacela a ilusão do eu estável, fixo, alienado, amarrado nos discursos ideológicos e higienizantes. A arte coloca em cena o descentramento do eu, a falta de garantias da representação, ou seja, o efêmero testemunho da subversão do eu. Isso nos permite pensar a criação como revolução. (RIVERA, 2013).

“A obra de arte pode ser uma experiência que, por seu processo, arranca o sujeito de suas amarras psicossociais.” (LACAN, 1988 [1959-1960], p. 246). A arte pode agenciar intervenções críticas na cultura, convocando experiências de subversão e de reflexão sobre o sujeito no mundo. Afinal, ela se funda na torção das palavras, das coisas, das cores, dos sons. O gesto de criação do artista se torna fundamental, para que o sujeito desejanter possa emergir na cultura, para que ele possa encontrar algum lugar no mundo para respirar, dançar. As artes visuais podem ser um canal que possibilita ao sujeito receptor um estranhamento em relação a si mesmo. (RIVERA, 2013).

Diante das imagens das artes visuais, “uma obra seria então uma espécie de armadilha para o sujeito, uma captura deste que estaria, com sua dor e beleza, escondido de si mesmo. Captura do outro no eu, comemorando seu nascimento sempre doloroso, traumático, mas *efetivo*.” (RIVERA, 2007, p.18). Ao ser tocado por uma obra, o sujeito é capturado. Essa experiência estética propicia o efeito de sujeito. (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1998]; RIVERA, 2007).

O efeito de sujeito é causado por um certo jogo com o objeto artístico. Acontece nesse jogo uma provocação do sujeito, porque justamente aí se realiza a quebra, às vezes, explosão do espelho, o desaparecimento do eu, a denúncia de sua finitude, a impossibilidade de dominar a representação. O receptor é provocado enquanto sujeito, às vezes, radicalmente, subjugado, subvertido, efêmero. “O sujeito encontra-se convocado a retornar de forma fragmentada, disseminada em não mais que súbitos efeitos.” (RIVERA, 2007, p. 21).

Diante da imagem com seus pontos de opacidade, “que não se deixa *pré-ver*”, o olhar abre para uma enxurrada de incertezas, para diversas formas simbólicas, acentuando a oscilação. “O campo do olhar torna-se então lugar de encontro e desencontro entre sujeito e objeto.” (RIVERA, 2006b, p.150).

Pode ser a imagem de um objeto banal, um quase nada pode ser o pivô de levar o sujeito a se precipitar, perder-se. A imagem das artes visuais nos tira o tapete, nos faz vacilar, cambalear, quase cair, descentra-nos violentamente. Com esse retorno do sujeito a partir desse giro, todo o espaço ao redor sofre torções. A arte incita o deslocamento, a movimentação do sujeito. “Mover-se, subverter-se. Entrar em movimento entre si e o

objeto, sendo tomado por uma certa vertigem.” (RIVERA, 2007, p.21). Algo surge revirando o sujeito, levando-o à torção tão efêmera quanto explosiva. Eis o efeito de sujeito.

Diante das artes visuais, o sujeito se depara com um certo estranhamento, espanto. Algo da imagem abala seu poder de representar, transtornando seu poder e repertório de dar sentido. A arte, ao remeter o sujeito ao buraco, o põe a vacilar, a hesitar. “Na contemplação está portanto em jogo, mais do que o belo ou alguma satisfação pulsional, a apresentação de algo que abala, provoca, perturba.” (RIVERA, 2002, p. 44). Algo se inscreve para além da suposta tranquilidade do belo, mas a psicanálise também adverte que “o terror despertado por tal imagem serviria, paradoxalmente, de proteção contra o horror” (RIVERA, 2002, p. 45), afinal, a arte só funciona se a condição do véu, do anteparo for, mesmo que minimamente, conservada.

Portanto, pode ser perigoso espiar as imagens das artes visuais. Espiar a tela pode assumir semelhanças com o espiar através do buraco da fechadura da porta. A partir das reflexões de Lacan, podemos aludir o espiar do receptor ao posicionamento de um *voyeur*. (RIVERA, 2002).

No momento em que se põem os olhos no buraco (nos pequenos buracos), o sujeito se torna parte da cena, vulnerável a um terrível olhar que dela parte, pois, como já foi abordado, o olhar não é da instância interna, mas parte de fora, e o sujeito torna-se objeto. Em vez de ver, o sujeito é que é olhado, tomado pela cena que vê. “O que não se vê denuncia nossa posição de *olháveis*.” (RIVERA, 2002, p. 58). Segundo Lacan (1985 [1964], p. 104), “no campo escópico, o olhar está fora, eu sou olhado, ou seja, eu sou quadro”.

Tânia Rivera (2002, p. 58-59) nos sinaliza: “olhar é se olhar, fazendo-se presa de um suspense, um instante antes já diante da terrível, inquietante e estranha percepção.”

Portanto, diante da imagem das artes visuais, o inconsciente introduz no campo da visão o hiato. Esse hiato gera uma defasagem, um desarranjo em que o sujeito deixa de ser o mestre do seu olhar, sendo desalojado, deslocado, para se flagrar estranho.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* (1998). 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Diante da imagem* (1990). Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2015.

FREUD, S. Interpretação de sonhos (1900). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (v. IV. e V).

_____. Lembranças encobridoras (1899). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. (v. III).

_____. O estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. (v. XVII).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960). Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

_____. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Campo Freudiano no Brasil).

RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (Coleção Psicanálise passo-a-passo; 13).

_____. Cinema e pulsão: sobre o “irrepresentável”, o trauma e a imagem. *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 71-76, jan-jun, 2006a. Disponível em: <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=436066&indexSearch=ID>. Acesso em: 29 ago. 2020.

_____. Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e imagem. In: RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006b.

_____. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*, revista do Departamento de Psicologia, PUC, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652007000100002. Acesso em: 12 abr. 2020.

_____. *Cinema, imagem e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011. (Coleção Passo-a-passo, v. 85).

_____. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.