

O REAL DA IMAGEM

SAMIRA CHALUB

INTRODUÇÃO

Considerações sobre Cinema e Psicanálise compõem este escrito, em forma de prévia da publicação em livro – a partir do relatório apresentado ao CNPq em 1994 da pesquisa feita no decorrer de 1993 em Semiótica da Visualidade.

Esta pesquisa elegeu um tema - no caso, o da imagem - operando os possíveis diálogos entre a imagem, que não é apenas pertinência do cinema, mas da pintura, do desenho animado, das histórias em quadrinhos, ou seja, propriamente é um tema do campo da Semiótica da Visualidade.

A semiótica fornece-nos, pois, a metodologia acerca do objeto. O primeiro momento é o de ver compreendendo. Analisar a natureza da linguagem em questão, o Cinema. Classificar o tipo de imagem.

O segundo momento é o da interpretação, quando outro campo, o psicanalítico, com seus conceitos sobre o recorte daquele objeto, cria legendas que intersectam a estruturalidade dos dois campos.

O trabalho é contínuo, porém a possibilidade de arranjo do modelo interdisciplinar foi apontada. Trata-se de operar na estética da harmonia, onde a idéia de abstração da imagem se faz presente, com o paradigma da beleza proporcional e da estética do horror, seja explícito, seja implícito.

Na estética do horror explícito temos o tema da agressividade na mostra da imagem. Na sintaxe do cinema isso se faz via close, reticulação em primeiro plano; recorte metonímico onde se perde a borda do objeto, perspectiva plena, preenchimento da tela sem hierarquia sintética, perda da visão de conjunto, quase

invisibilidade.

Quanto ao horror implícito, é a categoria ligada ao gênero suspense, onde o tema da castração se faz presente, só que o comparecimento da imagem não é o de mostraçã, bem ao contrário: trata-se de enigma. Os temas de canibalismo, perda de membro, perda interna (o caso de um vírus no cérebro que se localiza na função da linguagem em **Mes nuits sont plus Belles que vos Jours**), cortes no corpo, volta do além, deterioração do corpo são temas que abordam a dimensão da castração.

II) SOBRE AS HIPÓTESES

As hipóteses que indiquei no projeto funcionaram como "insights" (embora essa palavra significante tivesse todo um trabalho de destituição na teoria de Lacan. Diríamos melhor com MD Magno: "estalos" do espelho, numa referência ao Estádio do Espelho, de Jacques Lacan) que, de alguma forma, puderam realizar-se quando da análise de alguns filmes.

Quando se observa o enunciado fílmico, ou seja, sua construção clássica de narrativa, onde a moldura dos fotogramas enquadra ação e a referência ao agente da ação, constituindo assim o equilíbrio/desequilíbrio narratológico, o efeito receptivo no espectador de repertório médio - aquele que possui não só a crença na "Verdade" do cinema, como também oferece comportamento atento a esse hábito de fé, ou seja, aquele que não duvida e, portanto, está distraído às confecções de ambiguidade que, porventura, o filme possa indiciar, é, exatamente, o efeito de verdade do todo.

Cumpr-se aí o conceito de imagem, ou seja, confeccionar ponto a ponto o objeto, de tal forma que ele constitua um acabamento homogêneo da idéia mesma de objeto. Concorre para isso o projeto de perspectiva que herdamos do Renascimento que ficciona de tal

forma a realidade referencial, tornando-a mais legítima na sua artificialidade. Isto porque um “pedaço” do mundo fenomênico foi oferecido, pedaço que se organiza como uma unidade, como um “il y a d'un”, diria Lacan, em **Télévision et Radiophonie** (Edições de Seuil, Paris, 1979).

Ora, imagem é o registro onde se constrói o imaginário do homem, aquele teor de intensidade semântica que interfere com sentidos projetivos nas relações entre os semelhantes e nas relações com os objetos. Trata-se de dar forma ao "Umwelt", conforme a projeção de corpo como imagem. No que concerne ao objeto estético, essa é uma relação exarcebada, construção da imagem passível de identificação a um objeto. Jakobson chamaria a essa identificação ponto a ponto de função referencial.

A projetividade de sentidos opera também a relação dual EU-TU, da emissão intencionada a uma recepção, constituindo um dos aspectos da função conativa. Outrossim, quando a mensagem está plenamente concebida e realizada com traços que qualificam uma emotividade transparente, a constituição da imagem, celebrando um imaginário emocionalmente adjetivador - pequeno mundo narcísico que impede as diferenças - concretiza-se a função emotiva da linguagem.

E quando não é ponto a ponto especular, teríamos a função estética, a da criação do objeto através de traços significantes de sua morfologia e de seu comportamento sintático: semântica mais aliada ao registro do simbólico do que ao imaginário.

A imagem tem, pois, o fascínio da especularidade, do reconhecimento do semelhante, da ilusão de completude. Lacan diz do momento jubiloso dessa "Gestalt" ideal - tanto no estalo de eu ideal, quanto na jogada de futuridade, significa entrevendo um ideal de eu. Apontamos aqui um momento de representação estética na dicção lacaniana, pois do que se trata senão da proporção harmônica e prenante da beleza sem falta que o espelho

oferece? Entre a imagem de um outro lá no espelho e o eu fora do espelho, entre a imagem e o corpo, a imagem do corpo. Corpo sempre imaginário, sempre Outro. Alienado naquele significante, é assim que esse eu vai se constituindo, entre a promessa de uma totalização e a ameaça de fragmentação. E se o alguém voltar? Se não houver além?

Esse aqui/agora pode manter-se? Construções fantasmiais que também podem habitar imagem, colher representações, pois aí temos o tempo-lugar de um funcionamento psíquico: o antes do corpo metonimizado em zonas erógenas, antes que só o é durante e no depois da especularidade.

A ameaça da fragmentação já então experimentada na função de maternagem a que a criança foi submetida pode, no entanto, representar-se na sublimação de uma linguagem - a estética, seja enquanto imagem em movimento, o cinema, seja na pintura, seja na música, seja na literatura: realizações semióticas do fantasma da castração, ou seja, da falta estruturante e constituidora.

O espelho, de um lado, realiza a ficção de unidade e, na "béance", no vazio entre a imagem e o corpo, constrói o imaginário que completa (de sentido) o abismo de um eu que não o é propriamente, porque é imagem e, só dessa forma pode ser eu, alienado em um outro. Disse-o bem Rimbaud: "eu é outro", assim mesmo, na impessoalidade de uma terceira pessoa, de um registro de extimidade que é condição mesma do registro de intimidade. O espelho, de outro lado, (ou seria do outro lado do espelho?) des-realiza a ficção de unidade, quando mantém o "corps morcelé", quando a especularidade escopiza a geografia do corpo em miríades de pedaços¹ e o real pulsional pulsa mais intenso que o conforto imaginário ou que a pacificação simbólica.

O cinema de enunciado trabalha, pois, o conforto imaginário,

¹ "Quando eu me espalho, fica difícil juntar", diz a personagem bem-humorada de *Deus nos acuda* (novela de TV), mas aqui o simbólico da castração já está operando via humor.

principalmente no que concerne ao enredo, constituindo solução de continuidade, com estratégias já organizadas de tal forma que o plano enunciação de fato está ausente.

Trata-se de sequenciar o enredo, conectar o tempo ausente na forma de presença despercebida, de justificar “distraidamente” as passagens de uma ação a outra, na efetividade lógica das cenas. (No Estádio do Espelho, a percepção é lógica, o tempo não é cronológico: a idéia de passado, presente e futuro são gestálticas e, ao mesmo tempo, palimpsestas, simultâneas. No registro mnêmico, essas operações temporais são associadas em diferentes fenomênicas, não havendo correspondência necessariamente cronológicas, mas estruturais, ou seja, lógicas. O conceito de sobredeterminação estaria aqui envolvido.)

Claro que trabalhar imagem corresponde sempre ao imaginário, no real etimológico da palavra, mas quase sempre, quando se trata de realização estética, estamos nos referindo ao como do imaginário, ou seja, sua forma de enunciação que, ao contrário da distração confortante, opera via denúncia e exibição do próprio imaginário.

A linguagem de denúncia de si própria, ou seja, tematizar a castração imaginária através da fragmentação da imagem, implica que a imagem se exiba como real, como um real fantasmático, implica numa metalinguagem (registro do simbólico) imaginário.

Assim, é necessário que a presença da enunciação se faça notar, de forma indicial, oferecendo pistas de compreensão da denúncia acerca do imaginário.

Só o simbólico daria conta de deslocar o imaginário, mas não possuiria, enquanto completude (uma vez que completo só o imaginário oferece) o registro do real que sempre escapa. O real insiste, sim, e comparece enquanto efeitos via formação do inconsciente: sonho, lapso, chiste, sintoma. Haveria representação estética dessas formações em diferentes momentos do contexto da

História da Arte?²

No caso do cinema, masi precisamente como arte limítrofe ligada à comunicação de massa para efeito receptivo e em condição de alta sofisticação tecnológica, seria mais possível a criação (imaginária) de um real (pulsional). No cinema, entre o pensamento e o ato, há o real. Ou, entre o roteiro e a realização, há a edição: do real da imagem (primeiramente, via material significante) e mostraçõ do real da imagem, do que dele se topa. Assim, esse Real deve ser tematizado na decomposiçõ da imagem, na sua metonimizaçõ e fragmentaçõ e, via essa mesma operaçõ metonímica, a possibilidade de montagem visaria a fantasmática – conforme cada tema – daquele Real específico.

No Seminário *As relações de objeto e as estruturas freudianas*, Lacan aponta as articulações entre os três registros e a falta de objeto.

REAL (impossível: necessidade....satisfação....PRIVAÇÃO

IMAGINÁRIO (plenitude): demanda (pedido de amor) na instauraçõ do código... FRUSTRAÇÃO

SIMBÓLICO (traço significante): desejo (tentativa residual de obter satisfação)....CASTRAÇÃO

Desejo não tem, pois, objeto, mas causa: percebe-se aí uma dialética de tempo, já que a anterioridade da causa é o que causa o empurro e movimento para frente na cadeia significante. Para que isso aconteça, é necessário que haja sobra, resto. Na teoria lacaniana, o resíduo que insiste é **objeto a**, causa do desejo, resíduo de gozo.

Objeto a, gozo, causa de desejo, onde o registro do real é mais

² O Surrealismo na pintura e no cinema de Buñuel visa o efeito onírico da formação do inconsciente, o sonho, através de sua elasticidade plástica e duração perceptiva do olhar, mas a noção de objeto se

intensificado: que resto é esse que constitui a pulsionalidade? Assim, mostrar o Real no mais real de seu registro, só a ficção do cinema? Compõe-se aqui a função escópica, a do olhar³, na sua dimensão provocante da dialética visível X invisível.

O olho, fundamento da visão, visibiliza os possíveis sentidos que o enquadre da tela de cinema aponta ou nos seus índices de objeto ou no processo de iconização. Aqui se produz a reciprocidade, o reconhecimento da imagem, o enunciado possível da diegese (ou sempre diegético), a identificação com a narrativa ou com os heróis (ou anti-heróis), o "naturalismo" da trilha sonora, as conexões das seqüências, etc.

O processo visível implica uma identificação do receptor com o aparato cinematográfico: dito de outra forma, com a linguagem do material significante do filme e seus mecanismos de ritmo, justaposição, deslocamentos, passagens, planos e pontos de vista. O olhar antecipa algo que não está dado concretamente na imagem, mas que desta imagem pode fazer-se "perceber" como da ordem do ausente. Trata-se do invisível não como um oposto do visível, mas a produção de um vazio, de um incompleto, de um resto que não foi capturado no espelho. O olhar está aquém e além da "representação", uma vez que representar é "substituir".

A condição de signo é justamente a de representar via substituição. O olhar, quando captura um ponto de ausência, não faz deste ponto uma imagem, mas uma mostraçãõ de ausência.

Cada produção simbólica - cada filme, pois trata-se disto aqui - arquiteta um estilo de mostraçãõ da ausência, constrói um olhar sobre o Real que não é simbolizável enquanto signo - ou seja, enquanto pura equivalência, melhor dizendo, enquanto presentificação da ausência. O estilo procura uma forma de mostrar o "umbigo do sonho", um semblante do resto, um Real contornável no

mantém.

³ LACAN, Jacques. Seminário 11. Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise.

seu vazio. No intervalo da *gestalt* da imagem, nos deslocamentos das seqüências, aí se encontram o aquém e o além da representação. Construir a agonia da falta, emoldurando um enredo para isso, o imaginário da castração presta serviço, semanticamente. Avaliar criticamente a operação de enunciação acerca da falta, deixando evidências da sua presença, chamaríamos a isso de simbólico da castração. No intervalo montagem/desmontagem, os efeitos que comparecem são os do fora-do-incluído, o estranho (sinistro), a alucinação, o onírico - este, mais ligado a uma concepção semântico -comparecem como efeitos de estilo, não como imagem pronta. Na verdade, todos os temas que incidem sobre o real da imagem nada mais são do que um só: o tema da castração, cujo tratamento pode ser via imaginário ou via simbólico.

Poderíamos pensar na classificação que se segue:

Castração imaginária (registro semântico):

- Filmes de terror, categoria B
- Filmes de ficção com personagens ET
- Onirismo excessivo, de relação conteudística.

Castração simbólica (registro sintático):

- Filmes de suspense
(lógica narrativa)
- Filmes de enunciação
artística na edição.

Modalidade de mostraçõ do real: picotar o imaginário numa enunciação sintaticamente simbólica, real da imagem. A violência, tanto no seu estatuto de mostraçõ visceral, a-bjetal, quanto na banalidade dos atos de perversão. Alguma cena de *O paciente inglês* (plano médio do rosto do personagem, insistência); *Crash* (Cronenberg), *Estrada Perdida* (Lynch) compõem imagens a-bjetos

perdidas na paisagem pós-moderna.

Parece-nos que as hipóteses que nortearam a pesquisa levam-nos, necessariamente, à dialogia interdisciplinar confirmada via discurso que ora articulamos, com os seguintes resultados parciais:

1- Pontuado o conceito de Imago na teoria de Jacques Lacan. Nos textos *Complexos Familiares* (1938), *Acerca da Causalidade Psíquica* (1946), *Estádio do Espelho* (1936-1946). *Seminário 1* e *Seminário 11*.

2-Articulações da Imagem com os três registros Simbólico, Real, Imaginário (*Seminário R-S-I*, em francês, inédito, circulação interna)

2.1.- Do imaginário e imagem resultam uma **estética da harmonia**, uma vez que a referência é ao todo da imagem (*Estádio do Espelho*).

2.2- De uma operação residual que desequilibra a *gestalt* da imagem, resulta a agressividade com o outro indício de que é possível uma crença.

2.3.- Campo escópico como resultado do Estádio do Espelho (*Seminário 11, A esquizo do olho e do olhar*).

III) PRÁTICA SIGNIFICANTE (1)

O tema membros decepados é comum e persistente na literatura e, mais particularmente, no cinema. A mão que se desprende do corpo, ganhando autonomia inexplicável, é um dos mais repetidos. Isto se refere a algo mais amplo, tal que o desejo de completude por um lado e o temor da castração, por outro.

Em 1919, Freud falará sobre uma narrativa de Hauff sobre a mão decepada, onde pretende elucidar seu conceito de *unheimlich*, sentimento de "inquietante estranheza" que é o sinistro, no seu desdobramento de duplo. Dentro do nosso paradigma classificatório, o filme nuclear que analisamos foi *A MÃO*, como terror implícito (contra a mostraçãõ do interno metonímico do corpo) em cujo título já se observa o apontamento da fragmentaçãõ de um membro de corpo, membro esse que funcionará fantasmaticamente como elemento que metaforiza o corte da castraçãõ. Esse modelo de análise funcionou como estrutura-padrãõ das análises e é um exemplar dessa prática significativa.

CRÉDITOS:

The Hand

Baseado no romance de Marc Brandel, **The Lizard's tail**

Efeitos especiais: Cario Rambaldi

Música: James Homer

Atores: Michael Caine e Andrea Marcovicci

Direção: Oliver Stone

Distribuição: Warner Bros

A relação imaginário/imagem que aponta para uma estética da harmonia, segundo a concepção do Estádio do Espelho de Jacques Lacan, está na função equivocada do cinema de enunciado. De fato, é um filme sem grandiosidade inicial, nada apontando para o desenvolvimento que se segue, ou seja, a enunciaçãõ se coloca como ausente. Essa normalidade é condiçãõ para o desencadeamento do "estranho" que ocorrerá.

Casal com filho, morando nos arredores de Nova York, ela tentando uma colocação profissional, ele desenhista de sucesso de História em Quadrinho. Algo aí começa a designar-se: ele cria estórias desenhadas, ou seja, faz a representação icônica do mundo, a urbanidade com seus heróis. A linguagem dos quadrinhos será também um interpretante da linguagem do cinema, numa concepção semiótica e, no decorrer do enunciado, a enunciação vai se apresentando, sendo essa a linguagem que vai realizar os fantasmas que habitam o protagonista.

O complexo fenomênico será mudar ou não para Nova York, complexo campo X cidade que se amplia para outros núcleos: mulher e profissão, recalque e sexualidade livre, etc., entremeados da questão da culpabilidade.

O conflito deve realizar-se num acidente (de automóvel) no momento da mudança (a que ele se sente submetido pelas exigências da esposa: sua mão é cortada, separa-se do corpo. Isso significa sua perda como posição profissional. E é o corte da castração, implica um - a - menos na harmonia do corpo, real, membro atirado fora, membro trabalhador . A mão é o todo da personagem (com ela ele desenha, ganha a vida, etc.) e é só parte do corpo.

Essa metáfora - da metonímia da parte que substitui o todo - é tradicional também no cinema, levando à intensificação da parcialidade pulsional: quantos pianistas perdem a mão, jogadores perdem o pé, criando-se aí o fantasma da perda completa, pelo elemento parcial e da responsabilidade do Grande Outro operador que injustiça o indivíduo?

Portanto, a questão da agressividade que apontamos inicialmente, aqui se faz presente através desse duplo em forma metonímica que re-age com raiva sinistra e faz comparecer o recalque contra o Outro que lhe tirou algo. Passagem da estética da harmonia para a estética do real da imagem, ou seja, operação residual que

desequilibra a *gestalt* da imagem, numa forma de sinistro agressivo.

Quanto à imagem em movimento:

- Cenários sombrios e ocultos
- Plano geral X primeiro plano
- Música em harmonia com o evento: preparação do sinistro e efeitos (neste

sentido, cumpre a trajetória do cinema de animação)

Os desejos de ordem social realizam-se na ordem do gozo. A mão, autônoma, é o outro lado do personagem: sua raiva desenha o proibido, o que estava recalcado.

SÍNTESE DO MODELO

Metonímia da mão da personagem - Mutilação do corpo

Psicanaliticamente **a mão** funciona como objeto pulsional realizando o desejo da personagem.

Cinema de equívoco pode ser tomado apenas como enunciado na sua função ingênua de ficcionar enredo (personagem e ação).

Cinema de enunciação: personagem-desenhista

Mutilada a mão, separado do corpo como membro fantasma que tem vida própria. Pulsão parcial.

Desenha o desejo: enquanto fazendo parte da imago gestáltica no conjunto do corpo, a subjetividade da personagem recalca desejos de ordem sexual. O cinema como sistema de linguagem faz metalinguagem de outro sistema da linguagem - o desenho - que também trata de imagem. Real estético.

O real do corpo na fragmentação metonímica - a mão.

LEGENDAS INTERPRETANTES DE OUTROS FILMES:

Foram analisados (em fichas com itens de articulação)

- **O Cozinheiro, o amante, sua mulher e o chefe**, de Peter Greenway, e seu mais recente **Prospero's book** (excessividade barroca, portanto primeiro plano de figuração metonímica, com a metalinguagem entre o sistema verbal do livro e o de visual da imagem).
- **Paris-Texas** e **Blade Runner**, com itens para uma possível dialogia (não está finalizado em síntese analítica).
- **Minhas noites são mais lindas que seus dias**, França, 1989, com a direção de Andrezej Zulawski, operando o real do cérebro como linguagem na instauração da linguagem do computador e promovendo, no filme de enunciação, uma afasia no enredo dialogal e na montagem sintática (não finalizado em síntese analítica).
- **Sexta-Feira 13** (o oitavo filme), na categoria do explícito do real da imagem. Trata-se do último filme da série - isto significa a repetição de estruturas de violência/corte, ligadas analogicamente ao sobrenatural. O imaginário da castração com um elemento do além (portanto, inexplicável, sem a interferência do simbólico): daí que o real apontado é o do corte corporal ligado à agressividade.

Devem incorporar o modelo de abordagem os seguintes filmes:

- **O Silêncio dos inocentes**, EUA, direção de Jean-Pierre Junet e Marc Caro.
- **Naked lunch** (Mistérios e Paixões, Canadá, 1991), de David Cronenberg.