



intores e poetas no roteiro da pulsão

escópica: anotações preliminares

Sara E. Hassan **I**

**Resumo:** A pulsão escópica em psicanálise é nomeada como tal por Jacques Lacan. É possível fazer uma leitura, nos textos de Sigmund Freud, dos elementos de construção até o ponto em que ele chegou. Mas além da novidade dos desenvolvimentos de Freud destaca-se também as contribuições daqueles que, retrospectivamente, se tornaram precursores, isto é, *avant la lettre*, por suas produções artísticas.

**I** Psicanalista, psiquiatra. Atualmente docente no Centro de Estudos Psicanalíticos, faz pesquisa no PAES na Unifesp, Membro do Conselho de Redação da Revista Virtual Acheronta, tem textos da sua autoria sobre diversos temas psicanalíticos. Email: saraelenahassan@hotmail.com

## Com Freud

Nos “Três ensaios para uma teoria sexual” (1905) é possível localizar um esboço do desdobramento das funções do olho nos dois termos de que Freud se vale: o *sehen*, isto é, o verbo “ver” e *schau* (olhar) na *Schaulust*, ou prazer de olhar.

Freud aborda a pulsão escópica nas *Perturbações psicógenas da visão* (1910), quando demarca fronteiras entre função biológica e função sexual, explicitando o sintoma histérico, no caso a cegueira histérica, a partir do conflito que a pulsão introduz. O olho que vê também tem prazer de ver: o *Schaulust*, que vai interferir, vai “perturbar” a função biológica. Freud põe em relação a pulsão escópica com a pulsão oral quando diz que os olhos tem a mesma função que a boca no sentido que ambos precisam obedecer a dois senhores diferentes: a alimentação e o beijo, e a visão e o olhar.

Em *Pulsões e destinos pulsionais* (1915), Freud define a reversibilidade na pulsão de ver, isto é, o que vai configurar o circuito pulsional do olhar-se, olhar, e se fazer olhar. Em *Fetichismo* (1927) é salientada a não coincidência entre a percepção da realidade efetiva, que inclui a ausência, e a fantasia do falo onipresente, onde o fetiche vem preencher a falta que a percepção denuncia.

Freud vai tratar da pulsão escópica, mas sem nomeá-la. É Lacan o responsável pela nomeação, seguindo em direção à discussão sobre a “satisfação” pulsional inerente ao seu objeto, o “olhar”.

## Com Lacan

Lacan avança pela brecha aberta na filosofia, desde Kant, Husserl, Sartre e Merleau-Ponty, importando os elementos que precisa para a articulação do olhar como objeto “a”.

No *Estádio do espelho* (1949), o eu se constitui a partir do “a” como função da imagem especular, isto é, no imaginário, confirmado pelo olhar do Outro. Em *Questão preliminar a todo tratamento possível da psicose* (1955), Lacan vai questionar, a partir da clínica da psicose, o tema da percepção em relação ao *percepiens* (classicamente o sujeito que percebe) e o *perceptum* (o percebido), pela constatação dos efeitos do olhar persecutório no psicótico. Nessa clínica, o sujeito que percebe é também um objeto, no caso, de um olhar não barrado.

No seminário XI (1964) o sujeito se torna objeto do olhar desde o ponto de vista do olhar do quadro (artístico). O sujeito é, por assim dizer, “objetalizado”, “nadificado” pelo comando do olhar localizado fora. Ao mesmo tempo, é o olhar como objeto real, causa da divisão do sujeito e da repetição. Não se tratará nesse seminário da repetição significante como aparece *Na carta roubada* (1955), mas do real da *Tyché*, do encontro bom ou fadado com o real.

É bom lembrar que escopo (de *escopus*, *skoppos*), é tradicionalmente o objeto ou branco a que se olha, alvo, intuito, intenção. É justamente pelo objeto da “intenção”, tal como vai aparecer nas contribuições da fenomenologia de Husserl às teorias da percepção, onde o ato intencional inclui sempre o objeto na percepção, que vai ser possível pensar uma inversão na direção entre o ver e o ser visto, o olhar e o ser olhado. Merleau-Ponty, postula a “carne” do mundo, substância inominada mítica desde onde vai se produzir uma dehiscência entre vidente (olhar) e visível (visão). O que está em jogo é, ao mesmo tempo, um quiasma (figura retórica do entrecruzamento) e uma reversibilidade e imbricação entre visão e olhar.

Considerando-se as ressalvas feitas por Lacan, não se pode deixar de citar a teoria existencialista de Sartre na qual o sujeito é objeto no espetáculo do mundo: o olhar não fica do lado do sujeito, mas é desde o objeto que o sujeito é olhado. É aí que se abre a passagem para a concepção lacaniana do olhar como objeto invisível, localizado "fora".

Como prenunciado no poema *Le fou d'Elsa* do surrealista Aragão (seminário XI da Anamorfose), esse objeto feito de vazio, de ausência, corresponde, portanto, à função central e simbólica do falo negativizado, da castração, do menos fi. Em outros termos, isso mesmo é sugerido pelo poeta, que vai remeter o poema a uma circuncisão.

O olho da visão e o olho da pulsão escópica no poema de Antonio Machado **2**

El ojo que ves no es  
Ojo porque tu lo veas  
Es ojo porque te ve

Los ojos porque suspiras,  
Sábelo bien,  
Los ojos en que te miras  
Son ojos porque te ven

O poema acima, de *Proverbios y Cantares*, do poeta espanhol, realiza a síntese poética da função do olhar ("o ser visto/olhado"), como algo diferente da visão, ("o ver, o enxergar"). Qual o interesse, qual a importância dessa diferenciação? Ela aponta, segundo Lacan, para uma questão gerada a partir de Descartes que vem atravessando o pensamento científico e racionalista até nossos dias.

A visão, como função do aparelho ocular, é estudada pela biologia, pela fisiologia etc. Já o olhar é função do corpo pulsional, isto é, do corpo erógeno, que não se enquadra nas leis do pensamento científico, sem que, por isto, deixe de existir e até de colocar a visão sob sua determinação. Isto é, o olhar antecipado por Machado no poema é tido pela psicanálise como um objeto invisível que responde a uma outra regulação, de ordem inconsciente. Quer dizer, da ordem do desejo e do gozo.

Mas cuidado! Não se trata de desmerecer os avanços da ciência em relação ao pensamento pré-científico, senão de alertar acerca da ditadura que ela eventualmente impõe por deixar de lado, necessariamente, o tocante à subjetividade, aquilo que faz do humano alguém singular. A psicanálise não pode prescindir da ciência.

No poema acima, tem-se, então, o olho da visão que é o olho da representação consciente, o olho que vê, cuja negativização na primeira linha antecipa o desfecho,

El ojo que ves no es  
Ojo porque tu lo veas

e eis que há o olho do olhar, proveniente do inconsciente, que envolve uma outra dimensão, uma Outra Cena, *ein Einderer Schauplatz*, segundo Freud, ou o grande Outro, escreve Lacan, de onde alguém é visto de um modo que desconhece e lhe escapa.

Es ojo porque te ve

Na segunda estrofe do poema são os olhos da saudade e do desejo:

**2** Antonio Machado (1875-1939) é um dos poetas espanhóis mais lidos e amados de todos os tempos. Oriundo de uma família sevilhana intelectual com fundas raízes republicanas, foi catedrático de Língua Francesa em diversos institutos espanhóis e, entre outras atividades, participou com entusiasmo nas iniciativas culturais da Segunda República.

Los ojos porque suspiras,

e um apelo, na linha seguinte, ao saber da consciência,

Sábelo bien

mais uma retomada no desenlace e, de novo, aponta para o coração da questão subjetiva inconsciente, pois re-lança (e re-alça) o objeto de desejo que sou para outro ← Outro, metáfora do mais além da reciprocidade, do espelhamento e das miragens da minha visão:

Los ojos en que te miras  
Son ojos porque te vem

## Poetas e pintores na vanguarda

### O sujeito geometral da visão cartesiana do espaço e o olhar que fura o quadro

Lacan apresenta no Seminário XI, de 1964, o livro *Anamorfoses*, de J. Baltrusaitis para aqueles que desejem aprofundar o que ele quer fazer compreender sobre a função do olhar e suas relações com a visão.

Esse crítico de arte detém-se sobre a tela *Os embaixadores*, de Hans Holbein (1533), obra que se inscreve na tradição da pintura e aparece em um momento histórico particular de desenvolvimento da perspectiva. Esse momento, precedido pelos pintores do “Quatrocento”, marca a recuperação das leis (simbólicas) implícitas na pintura grega.

Baltrusaitis, em *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* (1969) descobre, no século XX, que naquele quadro o que parecia ser a figura de um molusco, ou osso de sépia, foi inicialmente concebido como a anamorfose de uma caveira.

A **anamorfose** ou **anamorfismo** é uma deformação reversível de uma imagem produzida mediante procedimento óptico (utilizando, por exemplo, um espelho curvo), ou por meio de um procedimento matemático. É um efeito perspectivo utilizado na arte para forçar o observador a um determinado ponto de vista preestabelecido ou privilegiado, desde o qual o elemento toma uma forma proporcionada e clara. A descrição desse método encontra-se nos estudos de Piero della Francesca sobre a perspectiva.

Hoje é uma técnica que tem sido utilizada amplamente no cinema, por exemplo no Cinemascope, no qual, mediante lentes anamórficas, registram-se imagens comprimidas que produzem uma tela ampla quando descomprimidas durante a projeção.

O quadro (cf. Figura 1) apresenta o retrato, em tamanho natural, de dois embaixadores, acompanhados de um grande número de instrumentos que são emblemas significativos das ciências e artes liberais da época, o *Trivium* e *Quadrivium*. A esses se junta mais um objeto como que embaçando a clareza e as formas magníficas dos personagens e instrumentos. A estranha presença desse objeto foi alvo de numerosas especulações e é justamente essa estranheza que vai orientar Baltrusaitis na composição do seu livro sobre a Anamorfose.

Lacan, na esteira de Baltrusaitis, apreende na pintura os objetos considerados como curiosidade, aberração, deformação ou até depravação em relação à

perspectiva, e os re-introduz, por assim dizer, como “normalidade” constitutiva do objeto olhar.

Do mesmo modo que o cogito cartesiano, apesar dele próprio, deixa deslizar a divisão, aí mesmo onde o sujeito cartesiano se apresenta como transparência e unidade, é pelas e nas mesmas leis da perspectivas e através delas, que se infiltra uma certa opacidade enigmática, evocando assim aquilo que, em princípio, lhe escapa.

No quadro de Holbein, a figura do objeto alongado, um molusco, dirão alguns, só será visível, enquanto caveira, em um segundo momento, de perfil, e de uma outra perspectiva, obrigatória para desvendar a natureza do objeto, uma vez que o olhar frontal não esgota todas as possibilidades. O olhar de perfil é um outro olhar postado em um ângulo diferente. A geometria projetiva a um ponto do infinito consegue equacioná-lo e, deste modo, o olhar enviesado é incluído no campo visual.

Baltrusaitis reflete: “Ainda nas formas racionais, que representam a vida em profundidade e em relevo sobre uma superfície sem terceira dimensão, encontra-se incluído um raciocínio sobre a ficção e a fragilidade das aparências” (p. 62).

Ele se refere à história das “*Vanitas*” que, com Cornelius Agrippa e Erasmo, questionam/atacam a soberbia do conhecimento, a partir do ponto de vista de religião e da filosofia. Segundo Baltrusaitis:

Toda a atmosfera dos universos especulativos gravitando ao redor das formas de perspectivas no curso da sua evolução, encontram-se assim, associadas desde seu começo, e é o mesmo quadro das vastas sínteses que reaparecem em Hans Holbein, só que aqui não se trata já, desta vez, de uma glorificação dos conhecimentos humanos, mas de uma imagem da Vaidade.

O místico renano Cornelius Agrippa, em nome das verdades da religião, ataca essa soberbia especialmente na obra “Declamação sobre a incerteza, vaidade e abuso das Ciências e das Artes”.

Artistas, como Durero e outros, também inserem no seu trabalho a figura da morte, mas o fazem explicitamente. Enquanto que, nos “Embaixadores”, ressalta-se, antes de mais nada, a condição de artifício inerente à perspectiva. Aí, o mesmo procedimento que permite dar o toque de realidade às formas consagradas, contrapõe-se, pela deformação visível de um procedimento óptico, isto é, pela anamorfose, ao suposto da naturalidade da perspectiva.

“A pintura está inteiramente concebida como um *trompe-l’oeil* (engana olhos)” (Baltrusaitis, p. 3).

A psicanálise, por sua vez, vai fazer uma leitura não religiosa daquele ponto em que a magnificência dos corpos e instrumentos vai, por contraste, como que se esvaír ou definhar.

Essa leitura é favorecida pelos esforços realizados pelos pintores clássicos para capturar o furo nos desenhos do emblema da perspectiva, o *mazzocchio*. Esse objeto negligenciado vai se constituir, na verdade, como o antecessor das figuras tóricas na topologia elaborada por J. Lacan.

Adianta Baltrusaitis: “Por um destino estranho, são os cartesianos os que vão inspirar seu desenvolvimento mais absurdo, decifrando pelo rigor de um raciocínio lúcido todos os segredos dessas deformações e situando exatamente o fenômeno”.

## Passagens para a geometria projetiva e a topologia

Entre outros objetos sobre os quais se debruçaram a ciência e a arte da perspectiva vou retomar o *mazzocchio*, “emblema negligentemente apresentado,

como que esquecido num canto” (Baltrusaitis). Trata-se de um adorno inocente para cabeça, feito de madeira ou vime, grande moda em Florença, no século 15, e muito usado nos penteados de homens e mulheres. O *mazzocchio* torna-se o objeto de estudos minuciosos de Paolo Uccello (1397-1475) e aparece coroando personagens que figuram no quadro a “Batalha de São Romano”. (cf. figura 2)

O artista, obcecado pela busca do ponto de fuga na perspectiva, deixou inúmeros desenhos que registram essa busca. Do ponto de vista da topologia lacaniana, é curioso observar que, nesses desenhos, o *mazzocchio* nada mais é que uma estrutura tórica, esburacada portanto. (cf. Figura 3) “The **mazzocchio** is a torus-shaped headgear” in **mazzocchio**.<http://www.nationmaster.com/encyclopedia>

O formato explica a dificuldade e a insistência para introduzir nos desenhos desta estrutura esburacada o ponto do infinito, expulso pela filosofia da época. Também Leonardo da Vinci se interessou por ele, nas investigações sobre a transformação das figuras geométricas, como se vê no *Códice Atlânticus* nos estudos referentes aos anéis. (cf. também Lacan em “Instância da letra no Inconsciente ou a razão a partir de Freud”, Escritos)

Justamente essas estruturas, como o toro, com o seu vazio central, que serão tomadas por Lacan na topologia, inscrevendo-se assim na continuidade da filosofia do artifício, ajudando a localizar o olhar como objeto “a”.

## Referências bibliográficas

ACUÑA, Enrique. (org.). *Las paradojas del objeto em psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad de La Plata, 2007.

BALTRUSAITIS, Jurgis. “Anamorfosis”. Buenos Aires, Argentina: Edição para circulação interna, por “Matema”, Centro psicoanalítico, S/d. Original, de BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris: ISBN, 1969.

FREUD, Sigmund. Obras onde se encontram referências à pulsão escópica: “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905). “Perturbações psicógenas da visão” (1910). “Pulsões e suas vicissitudes” (1915): aí também se encontra, sem que seja nomeada, a pulsão escópica. “Fetichismo” (1927).

LACAN, Jacques. *Seminário XI*, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.

\_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 937p. (Campo Freudiano no Brasil)