**A função *onivoyeur* das telas**

Ricardo Torrejón Morales (Membro NEL – Delegação Tarija)

Podemos dizer que há uma função *onivoyeur* das telas, uma vez que elas foram convertidas no novo espetáculo do mundo.

Para Gerard Wacjman, nesta época, estamos frente a uma “mutação hipermoderna”[[1]](#footnote-1) encarnada em um objeto que ele denomina “o muro de imagens” ou “muro de telas”; por esse muro, o mundo torna-se imagem. Essa mutação é possibilitada pela produção de telas como objetos da ciência e através das quais se tenta transpor o mundo ao visível. Trata-se de um espetáculo do virtual que nos mostra a presença e extensão do império das imagens.

Hoje, as telas nos cercam, estão em todas as partes, são de todo tipo. Nós a encontramos nas ruas ou as temos nos bolsos. Estão em casa e, no cinema, estão cada vez mais sofisticadas. Na medida em que nos rodeiam e substituem cada vez mais o espetáculo do mundo natural, do semblante, elas são o espetáculo moderno do virtual e o que efetivamente nos olha. Ao mesmo tempo, e por serem objetos produtos da ciência, deixam que outra função seja vista.

Lembremos que, para Lacan, o mundo é *onivoyeur* sempre e quando não estiver indicado o lugar de onde somos olhados; esse ponto do olhar está eludido do mundo visível. Somos olhados e a condição de sustentação da realidade perceptiva é que não saibamos de onde.

**O olhar não é a visão**

Em “A imagem rainha”*[[2]](#footnote-2)*, Miller fala sobre a realeza da imagem e assinala que as imagens são de vários tipos, proliferam e que estão sob um império: o império do olhar. Mas este último, o olhar, não é uma imagem; ele é, segundo Miller, “o sem imagem”.

Essa sinalização é central, na medida em que, para compreender que o mundo ou as telas como espetáculo do mundo são *onivoyeurs*, é importante retomar a diferença assinalada por Lacan entre o mundo visível (campo da visão que tem o olho como seu órgão) e o olhar (efeito da castração que produz um objeto que falta ao espaço homogêneo da percepção, ao mundo visual das representações).

No Seminário 10*, A angústia*, Lacan introduz uma nova forma de pensar o objeto *a*, apresentando-o como um objeto como nenhum outro. Um objeto que não pertence ao mundo da representação e que é muito mais um objeto relacionado com a causa. A particularidade do objeto *a* é que ele é situado muito mais como não pertencendo ao que se encontra no âmbito dos objetos da representação. Sua presença, seu aparecimento faz uma ruptura do campo escópico com o mundo da representação e do visível.

Ao introduzir o olhar como objeto *a*, Lacan vai mas além de Merleau-Ponty que, em *O visível e o invisível* diz: “Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo”[[3]](#footnote-3). Ao não sermos apenas portadores da visão, mas seres incluídos no visível, somos olhados, há um olhar que nos envolve. Entretanto, a *esquize* que interessa a Lacan não é aquela que separa o sujeito e o mundo dos objetos, dos objetos do mundo visível, mas aquela em que, nesse mesmo campo, algo se desliza e é elidido: trata-se do olhar. Segundo Lacan, “em nossa relação com as coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo desliza, passa, se transmite, a cada passo, para ser sempre em algum grau eludido – é o que se chama de olhar”[[4]](#footnote-4).

Então, o olhar é o elidido no campo visual, o que não tem imagem. No espetáculo do mundo, que é da ordem do visível, o olhar tem seu lugar de mancha ou de ponto luminoso, é aquilo que se apresenta como *mais-de-gozar[[5]](#footnote-5)*. Se somos olhados, o somos com a condição de que o ponto de onde somos olhados nos seja desconhecido, ou seja, de que o olhar, quando se materializa através da mancha ou da luz, produz a “sensação de estranheza” a que Lacan se refere. Assim, o mundo é *onivoyeur,* mas não exibicionista.

**O olhar preservado**

O caráter elusivo do objeto é manifesto na função do olho: “Por isso” – diz Lacan no Seminário 10 – “o suporte mais satisfatório da função do desejo, a saber, a fantasia, está sempre marcado por um parentesco com os modelos visuais nos quais funciona comumente e que, por assim dizer, dão o tom de nossa vida desejante”[[6]](#footnote-6); trata-se do desejo na medida em que ele se dirige a um resto que não é objetivável nem representável e, por isso mesmo, não tem lugar no espaço, no mundo das representações. Apesar disso, diz Lacan, o espaço se apresenta sem rachaduras, é homogêneo.

Podemos relacionar essa forma homogênea em que se apresentaria o espaço do visível com o que mais adiante Lacan chamará de um “ponto zero”, em relação ao desejo no campo do escópico. Este “ponto zero” é o que surge como correlato do objeto *a* da fantasia, e está relacionado à ideia de contemplação que é um apaziguamento, e na qual há suspensão da ruptura que produziria o desejo nesse espaço, suspensão frágil que poderia revelar em qualquer momento o mistério que esconde.

Lacan toma como exemplo desse apaziguamento a estátua do Grande Buda do templo de Todai-Ji no Japão e diz: “A imagem budista parece levar-nos em direção a esse ponto zero, na mesma medida em que as pálpebras baixadas preservam-nos da fascinação do olhar e, ao mesmo tempo, a indicam para nós. Essa figura está, no visível, inteiramente voltada para o invisível, mas poupa-nos dele”[[7]](#footnote-7).

A imagem budista, como Lacan a chama, nos ajuda a compreender a presença do olhar como o inquietante, a sensação de estranheza, o ponto de angústia que Buda toma inteiramente a seu cargo, como diz Lacan. Em outros termos: o Buda não dá nada a ver, nos preserva disso pelo detalhe das pálpebras baixas.

Mas o que revela o caráter ilusório, ou a estrutura ilusória do espaço e da forma, é obtido ao introduzir uma mancha, “para ver a que se agarra verdadeiramente o extremo do desejo”[[8]](#footnote-8). Assim, Lacan evoca a pinta que, mais do que “macular a forma”, é o que me olha. Desse modo, Lacan se pergunta: o que é que nos olha? O branco do olho do cego, ou o olho inerte do monstro marinho no final do filme *La dolce vita* de Fellini. Nesse sentido, Lacan acrescenta: “O objeto *a* é o que falta, é o não especular, não se pode apreendê-lo na imagem”[[9]](#footnote-9), é o branco do olho do cego como a imagem revelada, mas irremediavelmente oculta. Em outros termos: por mais que a imagem se esforce para mostrar um real, sempre há um ponto irrepresentável. É como na pinta também, ou seja, a dupla vertente do objeto, o brilho *agalmático,* mas evanescente, já que oculta sua faceta angustiante.

Sobre este ponto, é importante resgatar o assinalado por Fernando Vitale quando, seguindo o sinólogo François Jullien, diz:

“Há um traço revelador da aventura intelectual do Ocidente tanto estética quanto teórica, desde a Grécia até nossos dias: esse traço é o nu. Ele [François Jullien] localiza, na onipresença do nu, a intenção de capturar o real mediante uma imagem capaz de dizê-lo totalmente, de modo a poder, finalmente, fazer o real entrar no campo da representação, de modo a conseguir verdadeiramente poder contemplar o real no nu. Graças a seus estudos como sinólogo, ele contrapõe isso ao se deparar com a ausência completa desse tema na cultura tradicional da China. Como uma ilustração disso, poderíamos considerar os esforços contemporâneos para se querer capturar, por meio de neuroimagens, os enigmas do corpo real”[[10]](#footnote-10).

Podemos dizer que essa captação contemporânea por neuroimagens se sustenta nas telas como artefatos da ciência. Mas certamente esse esforço também pode ser observado na arte, na pintura, nas *performances*, etc. A extensão da internet tem como consequência uma relação quase ineludível na vida atual com as telas dos *gadgets*. Através deles, vemos circular fotografias e vídeos. Em outros termos, as protagonistas do esforço para capturar em imagens os mistérios do mundo e, sobretudo, aqueles do corpo são as telas.

Mas o real continua sendo o que se desloca e não tem imagem; os sujeitos ainda se angustiam com isso, ou se armam uma resposta que terá sempre o roteiro de sua própria fantasia. Mas surge outra pergunta: se a condição para a estruturação da realidade é a extração desse objeto, quais consequências, além da angústia, existem diante de seu aparecimento ali onde ele deveria faltar? Qual lugar devemos dar à fantasia quando o objeto que ela tanto vela quanto indica agora se apresenta sem véu?

O gozo, diz Lacan, não está destinado ao desejo. Só um franqueamento da fantasia que sustenta e constitui o desejo estabelece um encontro com o gozo.

Dessa forma, noSeminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan indica que “a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo absolutamente primeiro, determinante, na função da repetição”[[11]](#footnote-11), ou seja, há um real em jogo na repetição e no sonho e, nesse sentido, o sonho é também o que envolve e esconde “por trás da falta de representação...”[[12]](#footnote-12).

A partir daí, vai se esclarecendo que esse objeto desempenha seu papel na estruturação da realidade para o sujeito, na estruturação do mundo como cena. E o faz na medida em que a condição de tal estruturação é que o objeto seja extraído da realidade.

Então, o olhar está elidido nesse novo espetáculo do mundo? Qual lugar podemos dar ao olhar como objeto *a*, quando as telas são o novo espetáculo?

**Estruturação do mundo pela fantasia**

Em “Mostrado em Prémontré”, Miller comenta uma nota de pé de página introduzida por Lacan em 1966 no escrito “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose[[13]](#footnote-13)”. Miller sublinha o fato de que o objeto *a,* precisamente por ser extraído da realidade, a enquadra. É a condição para a estruturação da fantasia como janela: “E é nisso que a fantasia é enquadramento. Ela é também tela”[[14]](#footnote-14). Permanece assinalado o que Lacan introduziu várias vezes sobre a importância da estruturação da fantasia em sua relação com a pulsão escópica.

A fantasia tem a função de estorvar, de dissimular o olhar, mas ao mesmo tempo tem uma função positiva ao permitir que uma imagem se forme. Esta função da fantasia em relação ao enquadramento, tanto tela quanto janela, também se relaciona com sua dimensão cênica, permitindo-nos precisar como está construída a cena do mundo para o ser falante. Desta forma, o campo da realidade é consistente enquanto o olhar está dissimulado.

Wajcman, em *O objeto do século* e em relação ao *Quadro negro sobre o fundo branco* (pintado por Malevitch) indica que “toda instauração do quadro, cuja essência é o enquadramento, tem por correlato a instauração de um enquadramento do mundo – o que é materializado por toda janela”[[15]](#footnote-15). É a isso que Lacan se referia ao indicar que constituímos uma janela pelo único fato de abrir os olhos[[16]](#footnote-16). Isso converte de maneira privilegiada a arte, a pintura, assim como o espaço da fantasia, à janela gerada por um olhar para um mundo estruturado pela extração que, contudo, lhe deixa um enquadramento. O próprio enquadramento delimita o espaço da janela e da tela, funções da fantasia que permitem uma relação, uma aproximação ao real.

No *Seminário 13*, Lacan precisará ainda mais a relação do objeto *a* como olhar e sua determinação na relação do sujeito com o mundo, sublinhando o lugar da fantasia como janela, mas, ao mesmo tempo, como tela: “A tela não é somente o que oculta o real, ela é certamente isso, mas, ao mesmo tempo, o indica”[[17]](#footnote-17).

A função da fantasia, como aquilo que se “repousa sobre um bastidor”, como diz Lacan, permite ser o representante da representação daquilo que, de outra maneira, produziria uma comoção no espaço homeostático da realidade.

No cinema, trata-se de uma tela e isso implica um enquadramento. Como diz Wacjman, graças a sofisticação cada vez maior das imagens que as telas nos apresentam e que desafiam o olho, a função do enquadramento já não é muito clara. As imagens da atualidade, que devem sua existência às telas também cada vez mais sofisticadas, desafiam o enquadramento com a extensão do cinema 3D e do HD, capazes de obter imersões ou aproximações com imagens nas quais já não se distinguem o enquadramento.

Neste sentido, sobre o filme *Avatar* de James Cameron, e cujo lançamento gerou todo um acontecimento devido a sua espetacularização, Miller, em uma entrevista, faz referência a uma debilidade própria desse filme em relação a seu conteúdo simbólico. Em contrapartida, diz Miller: “...a respeito das imagens, é uma festa, os fogos de artifícios como nunca vistos”[[18]](#footnote-18).

É um efeito das telas esta extensão do enquadramento que permite aos sujeitos ficarem imersos em um mundo virtual. Mas elas também são o espaço por onde “o nunca antes visto” aparece, como diz Miller. Trata-se também do aparecimento do explícito, do sem véu.

Somos olhados por esse espetáculo do mundo que agora são as telas, por esse muro de virtualidade que nos rodeia. Mas, além disso, por sua própria espetacularização e pelas diversas formas nas quais elas se oferecem para o olho, as telas nos indicam de qual lugar nos olham. Fazem presente o olhar como externo. Ele já não está tão oculto como o espetáculo do mundo. Assim, as telas “dão a ver”, mostram, localizando o sujeito dessa época como *voyeuristas* e as telas como exibicionistas.

**Sobre a pornografia: fazer existir o olhar. O exibicionismo das telas**

O paradigma da irrupção do explícito na atualidade é a pornografia. Embora a pornografia não seja um fenômeno recente, é recente sua extensão graças à massificação da internet e que tem seu espaço de aparecimento nas telas. Essa dimensão é sublinhada por Miller na apresentação, em Paris, do próximo Congresso da AMP.

Embora a pornografia implique o coito explícito, também é um fenômeno cada vez mais difundido o sexo explícito em um cinema que não poderíamos qualificar integralmente como pornográfico. Isso nos indica que alguma barreira, algum limite a mais foi vencido.

Em nossa época, a pornografia e o explícito nos são apresentados com quatro características assinaladas por Miller: “incitação, intrusão, provocação e forçamento”. O caráter intrusivo pode ser observado com a irrupção de todo tipo de ofertas e de publicidade, na tentativa de realizarem as fantasias mais variadas. Mas a intrusão, a provocação e o forçamento são fenômenos dessa época relacionados às telas que se mostram exemplares no cinema.

Em “Notas sobre a pornografia hoje em dia”[[19]](#footnote-19), Juan Carlos Indart dá um exemplo desse forçamento com o filme *Ninfomaníaca*, do dinamarquês Lars Von Trier. Indart lembra-nos que, após caírem todas as barreiras em relação à exposição de corpos nus no cinema de Hollywood, e à exposição dos genitais, agora caiu a última barreira: a exposição do coito como tal.

Mas o detalhe central para se comprovar essa função de forçamento é capturado quando, no mencionado filme, recorre-se a uma montagem para sobrepor, de forma digital, os genitais dos atores pornôs às imagens dos atores da cena hollywoodiana. Há um forçamento para mostrar o que sempre esteve velado no cinema como tal.

O forçamento implica fazer visível o que nunca antes foi visto, transpor os mistérios do corpo ao plano do visível, ao mundo do representável. E, por isso mesmo, o que nunca se viu se “dá a ver”, é exibido sem véus.

Nesse sentido, há um traço perverso tanto na pornografia quanto nesse cinema com sexo explícito, na medida em que “dão a ver” e tentam, como diz Lacan, “fazer aparecer no campo do Outro o olhar”[[20]](#footnote-20). E, do outro lado da tela, todos *voyeuristas*, “interrogando no Outro o que não se pode ver”[[21]](#footnote-21). Trata-se da restituição do objeto *a* no Outro. É o ponto de traço perverso que nos convoca ao olhar, fazendo-o existir ali onde estava dissimulado.

A época da extensão da pornografia tem esse traço perverso de fazer existir o Outro do gozo com esse tipo de forçamento. Mais de um filme de Von Trier demonstra isso: a sequência inicial de *Anticristo*, filme bastante abominável e que não é só explícito em relação ao sexo, mas ainda à violência. Há também *Os idiotas*, filme inaugural do método Dogma 95, com sexo também explícito.

Outro exemplo de cinema com sexo explícito é o filme *9 Songs* do inglês Michael Winterbotton. Este afirmou, em uma entrevista, que, após ler um romance erótico, tentou transmitir a mesma experiência no cinema, ou seja, com imagens. É um exemplo desse forçamento que pretende captar por meio de imagens o mistério do corpo no sexo. O que se perde para Winterbotton é justamente essa transposição do que é da fantasia para a imagem virtual.

O que Miller apresenta sobre a pornografia como sintoma do século XXI proporciona-nos a orientação para pensar esta época e suas consequências na subjetividade. Em relação a isso, Indart, no mesmo artigo já citado, se pergunta sobre as possíveis consequências dessa extensão da pornografia e do explícito: “O que permanece disso hoje quando, para qualquer pessoa e desde muito cedo, é tão fácil o acesso ao pornô, ou seja, justamente, ao *explícito*, e em que poderia ressoar hoje uma interpretação sobre o significado sexual dos sintomas quando assistimos muito mais, quanto a nossos analisantes jovens, homens ou mulheres, a uma grande dificuldade de sustentarem uma fantasia suficientemente consistente para se relacionarem com outro corpo?[[22]](#footnote-22)

Uma sexualidade com fantasias pouco consistentes talvez seria uma sexualidade sem o tratamento da fantasia quanto ao que acontece com o gozo. Seria um gozo muito desvelado. Seria um gozo com um desejo frouxo, na medida em que o desejo é a que o gozo condescende quando há uma fantasia que responde ao desejo do Outro. Segundo Indart, teríamos uma clínica onde se evidencia a presença de sintomas não articulados ao sentido proporcionado pela fantasia. Talvez um gozo do Um sozinho.

Indart também assinala que, igualmente por essa intrusão e esse forçamento, tenta-se fazer público todo o privado. Verifica-se isso com o crescimento das filmagens caseiras que são postadas na internet. Este é também um fenômeno da época: a inversão, a transposição do privado ao público; e o meio, o instrumento são os celulares equipados com câmeras e telas. Em outros termos: os sujeitos são chamados a se exibirem e mostrarem. Servem como exemplo as tendências ou *hashtags* nas redes sociais que efetivamente convocam qualquer pessoa, sobretudo mulheres, a postar fotos de si mesma nua.

O privado, o nu e o coito explícito se estendem graças às telas e à tecnologia e são parte desse forçamento e dessa intrusão. Estão em todas as partes, e quem assim o desejar pode acessar essas imagens através de seus aparelhos.

Neste sentido, não somente há uma função *onivoyeur* das telas, mas também uma função exibicionista. Podemos dizer que se generaliza uma propagação do “todos *voyeuristas*” espiando nas imagens dos outros.

Mas há uma falha da pornografia na medida em que o explícito prolifera e se estende, mas, através das telas, só se mostra que há diversidade de fantasias. Esse forçamento faz cair os véus, mas talvez essa própria diversidade complique a função da fantasia como tela. Mas ainda assim algo escapa e não consegue capturar, por meio desse forçamento, o real em jogo no sexo e nos mistérios dos corpos. O impasse da sexualidade, como diz Lacan em “Televisão”[[23]](#footnote-23), só secreta ficções.

*Tradução:* Miguel Antunes.

*Revisão da Tradução:* Sérgio Laia.

1. Wajcman, G., *El ojo absoluto*, Manantial, Buenos. Aires., 2011, p. 61 [↑](#footnote-ref-1)
2. Miller, J.-A., “La imagen reina”, en *Elucidación de Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 1998. [↑](#footnote-ref-2)
3. Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Buenos. Aires., Nueva Visión, 2010, p. 126. [↑](#footnote-ref-3)
4. Lacan, J., *El seminario libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Buenos. Aires., Paidós, 1997, p. 81. [↑](#footnote-ref-4)
5. Miller, J.-A., *op. cit.,* p. 588. [↑](#footnote-ref-5)
6. Lacan, J., *El seminario libro 10. La angustia,* Buenos. Aires., Paidós, 2006, p. 273. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibíd.*, p. 261. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibíd.*, p. 274. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ibíd.*, p. 275. [↑](#footnote-ref-9)
10. Vitale, F., “En el imperio de las imágenes”, entrevista para TELAM: http://www.telam.com.ar/notas/201503/97515-en-el-imperio-de-las-imagenes.html [↑](#footnote-ref-10)
11. Lacan, J., *El seminario libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, *op. cit.* p. 68. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibíd.* [↑](#footnote-ref-12)
13. *“Es pues en cuanto representante de la representación en el fantasma, es decir como sujeto originalmente reprimido, como el $, S tachado del deseo, soporta aquí el campo de la realidad, y éste solo se sostiene por la extracción del objeto* a *que sin embargo le da su marco”*. Lacan, J., *Escritos 2*, Siglo Veintiuno, Buenos. Aires., 2002. [↑](#footnote-ref-13)
14. Miller, J.-A., “Mostración en Premontré”, en *Matemas I*, Manantial, Buenos. Aires., 1987, p. 171. [↑](#footnote-ref-14)
15. Wajcman, G., *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos. Aires., 2001, p. 143-144. [↑](#footnote-ref-15)
16. Lacan, Jacques, *Seminario 13. EL objeto del psicoanálisis*, inédito. Clase del 18 de mayo de 1966. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Ibíd.* [↑](#footnote-ref-17)
18. Miller, J-A., “Avatar”, entrevista realizada por Christophe Labbé et Olivia Recasens para *Le Point* y publicada en el blog de la AMP: en: http://ampblog2006.blogspot.com/2010/04/avatar.html [↑](#footnote-ref-18)
19. Indart, J. C., *“Notas sobre la pornografía hoy en día”*, en Lacaniana No 17, Buenos. Aires., 2014 [↑](#footnote-ref-19)
20. Lacan, J., *El seminario libro 16: De un Otro al otro*, Paidós, Buenos. Aires, 2008, p. 231. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibíd*., p. 232 [↑](#footnote-ref-21)
22. Indart, J. C., *op. cit.,* p. 147. [↑](#footnote-ref-22)
23. Lacan, J., “*Televisión”*, Otros Escritos, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 558. [↑](#footnote-ref-23)