

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA**

**MÔNICA PARREIRAS**

**A FUNÇÃO DO OLHAR NA CAPTURA DA OBRA DE ARTE:  
Aproximações entre Merleau-Ponty e Lacan**

**São Leopoldo**

**2022**

**MÔNICA PARREIRAS**

**A FUNÇÃO DO OLHAR NA CAPTURA DA OBRA DE ARTE:  
Aproximações entre Merleau-Ponty e Lacan**

**Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.**

**Orientador: Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton  
Coorientador: Prof. Dr. Mario Fleig**

**São Leopoldo**

**2022**

P259f Parreiras, Mônica  
A função do olhar na captura da obra de arte :  
aproximações entre Merleau-Ponty e Lacan / por Mônica  
Parreiras. – 2022.  
111 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do  
Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia,  
2022.

Orientação: Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton ;  
Coorientação: Prof. Dr. Mario Fleig.

1. Olhar. 2. Merleau-Ponty. 3. Lacan. 4. Cézanne.  
5. Monet. I. Título.

CDU 1:7

**MÔNICA PARREIRAS**

**A FUNÇÃO DO OLHAR NA CAPTURA DA OBRA DE ARTE:  
Aproximações entre Merleau-Ponty e Lacan**

**Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.**

**Aprovada em 29 de Março de 2022**

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton – Orientador – UNISINOS**

---

**Prof. Dr. Mario Fleig – Coorientador – UNISINOS**

---

**Profa. Dra. Suely Aires – UFBA**

---

Dedico essa pesquisa aos meus filhos Enzo e Erik pelos olhares mais sublimes que me fizeram mãe e me apontaram sua importante função no momento exato da experiência de fascinação. Que esta pesquisa lhes sirva como transmissão daquilo que considero mais valioso no ser humano: o estudo.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Luiz e Loni pela vida, pelos valores e pelo apoio para seguir meus objetivos e ideais.

Aos meus filhos Enzo e Erik por compreenderam a minha ausência, o cansaço e a importância desse projeto de vida.

Ao Beto pelo apoio irrestrito, a parceria, e, sobretudo, pelo compartilhamento de objetivos e planos em comum no trilhamento da vida.

Ao meu sobrinho Tiago Falcão Parreiras pela cuidadosa correção das traduções em língua inglesa para a composição dos artigos e do *abstract*.

A toda a minha família que direta ou indiretamente esteve me apoiando e vibrando com cada conquista alcançada ao longo do trajeto, mas principalmente aos meus irmãos Diogo e Natália.

Aos colegas e amigos, mas especialmente à Letícia Cury Gutierrez, Luísa Giordani Welter, Maria Lucia Macari e Rinália Taís Benini por estarem presentes na elaboração do projeto de pesquisa e no decorrer da dissertação.

Ao meu orientador Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton por ter acreditado na viabilidade da minha pesquisa, dando-me liberdade de escrita e valorizando o meu estilo de expressão. Sempre muito cuidadoso, disponível e atencioso durante todo o processo de elaboração e nas correções necessárias de modo delicado e respeitoso. Reacendeu o meu encanto pelo mundo da Filosofia adormecido desde o ensino médio, fazendo com que ela seja parte fundamental do meu pensar.

Ao meu coorientador Prof. Dr. Mario Fleig que desde 2018 vem acompanhando meu sonho de desenvolver este tema do olhar, se disponibilizando a dar o suporte necessário com indicações de leituras, sugestões de textos e explicações necessárias para trabalhar com alguns conceitos lacanianos tão difíceis. Além disso, me apresentou o filósofo Maurice Merleau-Ponty, pelo qual nutro hoje, uma profunda admiração.

À Profa. Dra. Polyana Cristina Tidre sempre atenciosa e disponível, tendo me apresentado a versão política de Merleau-Ponty com obras interessantes e fundamentais para o pensar social e político de nossa época tão permeada por radicalismos e alienações.

Ao psicanalista Pablo Kovalovsky por quem tenho admiração e respeito, pelo incentivo desde o nosso primeiro contato sugerindo que eu escrevesse um texto com o objetivo de fazer a interlocução entre a arte e a psicanálise. Comentador generoso de minhas pinturas e leitor rigoroso de minhas produções teóricas que viraram um ensaio o qual ele me deu a honra de prefaciá-lo.

Ao colega, sócio e amigo, José Jacques dos Santos pelo encorajamento e parceria durante o Mestrado.

À professora de francês Vera Mello por ter me proporcionado o primeiro contato com a língua francesa, além dos ensinamentos que me ajudaram a obter a aprovação na proficiência, a possibilidade de traduzir alguns textos necessários à dissertação, e generosamente me cedeu as fotografias de sua visita em Aix-en-Provence, residência/ateliê de Paul Cézanne.

A todos os meus professores e em especial aos mais recentes por terem me acompanhado durante o Mestrado com muita paciência, sabedoria e o rigor teórico tão necessário à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha pela disponibilidade e bibliografias imprescindíveis durante a pesquisa para o aprendizado da teoria de Merleau-Ponty.

À Conceição de Fátima Beltrão Fleig pelo espaço que engendra a fala no lugar no qual o olhar falta permitindo o desprendimento da função do olhar como desviante da castração, para dar à fala a função de exercício árduo e doloroso de acesso aos limites que nos constituem.

Ao olhar não mais presente, mas para sempre guardado em minha memória afetiva da minha amiga Gabriela Lima Marques (in memoriam), pelo incentivo desde a graduação.

Aos olhares com os quais cruzo e que me cruzam, mas principalmente aos bebês por me permitirem emprestar o meu olhar para que suas mães possam olhá-los com “outros olhos” e a partir desse olhar de encantamento, enfrentarem as recusas relacionais.

À natureza, à arte e aos artistas por me permitirem alimentar a alma com suas fascinantes obras mesmo que corroborando com a função do olhar tal como preconizada na pesquisa, mas muitas vezes necessária para que sobrevivamos às intempéries do viver enquanto fascinados na contemplação, até nos depararmos novamente com o resto que insiste em aparecer.

“Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria”.

(MERLEAU-PONTY, 1960, p. 19)

“Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas?”

(LACAN, 1964, p. 111)



## RESUMO

A presente dissertação propõe-se a investigar a função do olhar na captura da obra de arte tendo como suporte as premissas filosóficas de Maurice Merleau-Ponty e as elaborações psicanalíticas de Jacques Lacan. Com o enlace entre as três áreas do saber: filosofia, arte e psicanálise, pretende-se promover uma aproximação entre os autores em questão, uma vez que mantiveram uma interlocução profícua interrompida na época pela morte prematura de Merleau-Ponty. Ademais, ambos abordaram a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho que vê colocando em cena a fascinação. Sendo assim, tanto o artista quanto o espectador/contemplador podem ser capturados pelo olhar e, por isso, como função do olhar defende-se a tese de que está a serviço de desviar o sujeito do vazio que o constitui atuando como engodo à castração. Para tal, este estudo baseia-se em revisão bibliográfica dos teóricos e nas reflexões da autora apoiadas nas obras dos pintores Paul Cézanne e Claude Monet, além de alguns dados biográficos que corroboram a relação deles com a pintura bem como, algumas fotografias que vão além do valor ilustrativo, mas complementam o texto. No decorrer da dissertação, evidencia-se que o fazer artístico desses pintores, mesmo pertencendo a movimentos diferentes, tem como eixo a função do olhar enquanto um “belo engodo” de tal modo que no campo escópico, o objeto pode apoderar-se de substância tão evanescente quanto a luz para se apresentar ao sujeito do desejo como olhar. Dessa forma, seja no fazer artístico de Cézanne ou no de Monet a função do olhar está no sentido de um encobrimento da castração, ou seja, ela diz respeito àquilo que distrai e trapaceia o sujeito quanto ao desejo para que se mantenha distante da consequência da articulação entre criação e pulsão de morte. Isso pode ser atestado na tentativa incessante de Monet em captar a luz com seu brilho e seus reflexos, ou na necessidade de Cézanne em retratar a cena tal qual seus olhos viam de modo a cristalizá-la. Finaliza-se assim, com a constatação de que a função do olhar coloca em cena a fascinação do artista, mas também do espectador/contemplador e ambos podem ser desviados do vazio constitutivo da castração com a ilusão da completude como função do olhar na captura da obra de arte.

**Palavras-Chave:** Olhar. Merleau-Ponty. Lacan. Cézanne. Monet.

## ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the role of the gaze in capturing the work of art, supported by the philosophical premises of Maurice Merleau-Ponty, and the psychoanalytic elaborations of Jacques Lacan. With the link between the three areas of knowledge: philosophy, art and psychoanalysis, it is intended to promote a rapprochement between the authors in question, since they maintained a fruitful dialogue interrupted at the time, by the premature death of Merleau-Ponty. Furthermore, both addressed the dependence of the visible in relation to what puts us under the seeing eye, bringing fascination into play. Thus, both the artist and the spectator/contemplator can be captured by the gaze, and therefore, as a function of the gaze, the thesis is defended that it is at the service of diverting the subject from the void that constitutes him, acting as a decoy to castration. To this end, this study is based on a bibliographical review of theorists, and on the author's reflections supported by the works of painters Paul Cézanne and Claude Monet, as well as some biographical data that corroborate their relationship with painting, as well as some photographs that go beyond the illustrative value, but complement the text. During the dissertation, it is evident that the artistic work of these painters, even belonging to different movements, has as its axis the function of the gaze as a "beautiful decoy", so that in the scopic field, the object can take over a substance as evanescent as light, to present itself to the subject of desire, like looking. In this way, whether in Cézanne's or Monet's artistic work, the function of the gaze is in the sense of covering up castration, that is, it concerns what distracts and cheats the subject about desire, in order to keep away from consequence of the articulation between creation and the death drive. This can be attested to Monet's relentless attempt to capture light with its glare and reflections, or Cezanne's need to portray the scene as his eyes saw it in order to crystallize it. This concludes with the observation that the function of the gaze brings into play the fascination of the artist, but also of the spectator/contemplator, and both can be diverted from the constitutive emptiness of castration with the illusion of completeness, as a function of the gaze in capture of the artwork.

**Keywords:** Gaze. Merleau-Ponty. Lacan. Cézanne. Monet.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 O OLHAR EM MERLEAU-PONTY</b> .....	<b>17</b>
2.1 O VISÍVEL E O INVISÍVEL .....	22
2.2 A ARTE DO PINTOR CÉZANNE EM <i>O OLHO E O ESPÍRITO</i> .....	27
2.3 A DÚVIDA DE CÉZANNE PARA MERLEAU-PONTY .....	38
<b>3 O OLHAR EM LACAN</b> .....	<b>44</b>
3.1 MERLEAU-PONTY AOS OLHOS DE LACAN .....	47
3.2 A FUNÇÃO DO OLHAR COMO OBJETO <i>a</i> .....	50
3.2.1 Lição de 19 de fevereiro de 1964.....	51
3.2.2 Lição de 26 de fevereiro de 1964.....	54
3.2.3 Lição de 04 de março de 1964 .....	57
3.2.4 Lição de 14 de março de 1964.....	62
3.3 OS IMPASSES DO OLHAR NA CAPTURA ARTÍSTICA DE MONET .....	66
<b>4 APROXIMAÇÕES ENTRE MERLEAU-PONTY E LACAN</b> .....	<b>92</b>
4.1 INTERLOCUÇÕES ENTRE OS AUTORES .....	92
4.2 ELABORAÇÕES SOBRE A APROXIMAÇÃO DE SUAS TEORIAS .....	100
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	<b>106</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na intenção de enlaçar filosofia, arte e psicanálise, destacamos a anterioridade histórica da filosofia em relação à psicanálise e o fato de Lacan ao longo de toda a sua obra ter recorrido aos aportes filosóficos. Ainda que a filosofia não tenha em seu escopo de questões, a psicanálise, e nem a psicanálise, tenha por objetivo explicar a filosofia, é para dar conta do sujeito que a partir da ciência interroga o mundo que a psicanálise desde Freud, tem buscado outros saberes e outros olhares. Acrescentamos nessa intersecção, a arte pelo viés da sua função social., embora esse viés não faça parte do escopo de nossa pesquisa.

Merleau-Ponty e Lacan são autores muito inclinados a pensar o fazer artístico com as questões que lhe são inerentes. Poder aproximá-los nos faz indagar sobre a relação de amizade, respeito, mas resguardando a particularidade de cada um. Lacan ficou tão atônito com a morte súbita de seu amigo Merleau-Ponty chegando a dizer: “Pode-se soltar o grito que nega que a amizade possa deixar de viver...”<sup>1</sup>.

Freud em seu texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), afirma estarem os poetas e escritores bem à frente de nós no conhecimento da mente humana, pois se nutrem em fontes inacessíveis à ciência. Assim ele nos diz: “E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar”. (p. 20)

Nesta perspectiva, Freud traz o lugar do analista como o de aprendiz em relação à arte. Para Lacan, seu lugar seria de um “catador de migalhas” e o articulou ao conceito de Coisa (*das Ding*), dizendo ser nessa caminhada em direção à Coisa, o reencontro do sujeito aos objetos, mas lembrando não existir “o objeto” a suturar a falta originária.

Para Lacan, a arte interpreta a psicanálise, uma vez que o artista sempre precede o psicanalista lhe desbravando o caminho. Acreditando ser a psicanálise interpelada pela arte e interpretada pela obra do artista por ser uma interpretação do inconsciente, a psicanálise lacaniana em sua sincronia à arte do final do século XIX e

---

<sup>1</sup> LACAN. *Outros Escritos*, 2001, p. 183.

início do século XX, faz entrar o impensável no pensamento, o irrepresentável na representação e a ausência na presença.

Kant em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), já apontava que um homem só se sente feliz na medida em que satisfaz uma inclinação e que a sensação de contentamento ou desgosto repousa menos sobre a qualidade das coisas externas do que sobre o sentimento próprio de cada homem ao ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer. Ele se utiliza da natureza, das paisagens e dos fenômenos para avaliar os sentimentos refinados concernentes ao belo e ao sublime.

Tanto o artista quanto o espectador/contemplador podem ser capturados pelo olhar. Falar de arte é ter como cenário muitas indagações e dentre elas: O que arre mata uma pintura? Como distinguir uma obra prima de um borrão?

Para falar de obra de arte podemos recorrer à sua atualidade e atemporalidade. Uma criação a ultrapassar a existência de seu criador mesmo podendo ser este localizado num contexto histórico com todas as suas influências. A obra de arte é também tudo aquilo que se vê dela como se fosse a primeira vez e com o caráter enigmático que lhe é próprio.

A proposta de Lacan no seu seminário 11 - *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), onde traz a esquizo<sup>2</sup> do olho e do olhar nos provoca a tentarmos aprofundar os estudos acerca da pulsão escópica<sup>3</sup>, uma vez que para ele, o olho – metáfora para o empuxo daquele que vê – preexistência do olhar, comporta o ver de um ponto, mas ser olhado de toda parte. Lacan assinala assim, a manifestação da pulsão ao nível do campo escópico nesta esquizo entre o olho e o olhar.

Ainda neste seminário (1964), Lacan faz referência à obra publicada postumamente de Merleau-Ponty *O Visível e o Invisível* (1964), como estando um passo à frente daquilo já formulado na *Fenomenologia da Percepção* (1945), na qual nos remetia à regulação da forma tendo como base o olho do sujeito, mas também a sua espera, movimento, emoção muscular e visceral. Uma presença constitutiva mostrada como intencionalidade total.

---

<sup>2</sup> O termo *esquize* significa divisão, clivagem, cisão. Lacan buscou esse termo do grego *schizo* “separar, fender”. Elemento prefixo de composição que exprime a ideia de divisão, separação.

<sup>3</sup> O termo *escópica* do grego *skopikós*, “ver”, “observar”. Termo usado para descrever o prazer estético derivado da tendência de olhar para algo.

Merleau-Ponty forçou os limites desta fenomenologia do visual trazendo como ponto essencial a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho que vê. A esquizo que nos interessa não é essa da distância entre o que se apresenta de forma imposta e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige. O olhar é essa estranha contingência simbólica do que encontramos no horizonte e ponto de chegada da experiência, ou seja, a falta constitutiva da angústia da castração<sup>4</sup>.

Contudo, Lacan não nega ser no interior da explicação de repetição que se situa a digressão sobre a função escópica induzida pela obra de Merleau Ponty (1964). Isso nos faz pensar numa possível articulação entre a pulsão escópica enquanto repetição e a necessidade de capturar a luz sempre tão buscada nas pinturas de Monet. Assim, decidimos incluir o pintor Claude Monet, a fim de podermos relacionar nossas elaborações sobre a função do olhar na aproximação entre Lacan e Merleau-Ponty. Ademais, tendo como objetivo sustentarmos a função do olhar estando a serviço de um desvio da castração, recorreremos a algumas passagens biográficas para elucidação da relação de Monet com a pintura.

Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenso numa vacilação fundamental é o olhar. A importância dada pelo sujeito à sua própria esquizo, mantém relação com um objeto privilegiado e originário de uma separação primitiva que a determina e, é induzida pela aproximação mesma do real, aqui tomado como *objeto a*<sup>5</sup>.

Georges Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998, p. 29), afirma: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Ele segue propondo fecharmos os olhos para vermos quando o ato de ver nos remete, abrindo um vazio a olhar-nos, concernindo a nós e em certo sentido, nos constituindo. Mas de que espécie de vazio ele nos fala? Também indaga sobre as formas mostradoras de vazio e como mostrar esse vazio. Vai além ao questionar como

---

<sup>4</sup> A castração é definida como uma operação simbólica sobre um objeto imaginário, no caso o falo, sendo o agente o pai real. A partir dessa operação, o termo ganha amplitude de modo a ser considerado a pedra angular na teoria psicanalítica. O sujeito estará sempre às voltas com a angústia de castração, ou melhor dizendo tendo de evitar deparar-se com ela.

<sup>5</sup> Lacan utiliza o termo em francês *l'objet petit a*. Traduzido para a língua portuguesa o termo é mencionado em seus textos como “objeto *a*.”

fazer desse ato uma forma, uma forma para olhar-nos. Para Huberman, volume e vazio se colocam inelutavelmente a nosso olhar.

Importante pensarmos no padecimento do artista em torno de sua obra, preso aos limites da representação e tendo seus procedimentos vinculados a uma espécie de postergação irreduzível do gozo.

Já no livro *A Pintura Encarnada* (2012), Huberman traz como fio condutor a leitura de *A Obra-Prima Desconhecida* (1837) de Honoré de Balzac, apresentando assim, o mito sobre a origem, os meios e os limites da pintura. É um conto filosófico sobre a origem e a perda do olhar desejante do artista.

Abordar questões sobre o olhar implica pensarmos no campo visual compreendido a partir dos três registros propostos por Lacan, ou seja, o imaginário do espelho, o simbólico da perspectiva e o real da topologia, sendo neste último que reside a possibilidade de incluirmos a relação do sujeito ao objeto olhar.

Destaque importante deve ser concedido ao lugar da pulsão escópica conferindo o caráter de beleza ao objeto desejado e permitindo ao sujeito tocá-lo com os olhos e desnudá-lo com o olhar. *A Schaulust*<sup>6</sup> – gozo escópico proporcionado pela pulsão escópica é o gozo dos espetáculos, mas esconde o funesto, o mortífero, pois ao ser desvelado não pode se ver senão ao preço do desaparecimento do sujeito, já que toda pulsão é também pulsão de morte.

São muitos os questionamentos a permearem essa pesquisa a que nos propomos, e para isso pensamos ser imperioso o aprofundamento dos conceitos a nos guiarem para uma construção mais clara sobre a articulação entre o olhar e a arte de um modo geral.

Cabe enfatizarmos que Aristóteles é citado por Quinet (2002), ao descrever a contemplação como a mais prazerosa das atividades. Melhor contemplar do que saber. O gozo de conhecer em detrimento ao gozo de saber, implica a exclusão de toda falta. O objeto causa da contemplação é o olhar como objeto *a*, ideal de completude do sujeito com o objeto que o saturaria na sua falta de saber, de ser e/ou verdade.

Lacan recorreu à teorização freudiana sobre o conceito de Coisa analítica para tratar aquilo em torno do qual se organiza toda a atividade do sujeito, toda sua orientação subjetiva. É a Coisa irrepresentável, impossível de apreender e por isso retorna

---

<sup>6</sup> Termo alemão que pode ser traduzido por prazer em olhar, forte desejo de ver, observar. De acordo com Freud, os ingleses traduziram por “pulsão escóptofílica”. Lacan optou por definir como gozo escópico.

como gozo no sintoma, na perversão e na sublimação. É este retorno pelo viés sublimatório aparecendo nas pinturas tanto de Cézanne quanto de Monet, um dos pontos de interesse a serem desenvolvidos.

Cabe o destaque para o fato de ser o objeto, a Coisa analítica, o objeto não empírico, sem substância, a não ser de gozo. É uma substância intempestiva, episódica a retornar na forma do objeto *a* nas modalidades oral, anal, escópica e invocante, mas tendo como campo matricial o escopismo<sup>7</sup>, pois nele ocorre a primeira experiência de satisfação a ordenar a percepção do homem segundo as coordenadas do desejo. Tal objeto no campo escópico pode apoderar-se de substância tão evanescente quanto a luz para se apresentar ao sujeito do desejo como olhar.

No seminário *A ética da psicanálise* (1959/1960), Lacan aponta a sublimação como forma de abordar a Coisa escópica, elevando um objeto à dignidade da Coisa. Com isso, torna-se merecedor de interesse e provoca sensação de gozo. A coisicidade se destacando, é indicadora de uma recuperação de gozo como aparece no prazer artístico e no efeito do belo. Contudo, será este mesmo belo, a barreira última diante do horror suscitado pela própria Coisa? Este nos parece ser o movimento dialético da castração.

Entretanto, embora reconheçamos a importância da arte na sua dimensão social, é essencial o aditamento feito por Lacan de uma outra dimensão da arte que se apresenta como destino para a pulsão de morte. Nosso entendimento aponta para a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sobre o olho que vê como ponto central para ambos os autores, de modo a colocar em cena a fascinação daquele que vê a obra de arte e daquele que a produz. Tanto o artista quanto o espectador/contemplador podem ser capturados pelo olhar.

Ressalva de fundamental importância para que não invalidemos a interlocução a que nos propomos nesta aproximação entre filosofia e psicanálise tendo a arte como mediadora, é respeitarmos as distâncias cabíveis entre os teóricos em questão. Para tal, desenvolveremos no decorrer da dissertação, as elaborações teóricas do filósofo Maurice Merleau-Ponty e do psicanalista Jacques Lacan a respeito do olhar. Ademais, recorreremos as biografias dos pintores Paul Cézanne e Claude Monet, pois embora a vida não explique a obra, elas se comunicam e a obra por se fazer, exige uma vida. Assim, a obra e a vida dos artistas são uma única aventura.

---

<sup>7</sup> Que vem de escopia, do grego *skopéô*, *-ein*, contemplar, olhar, observar, examinar.



Para darmos início, no segundo capítulo, trataremos dos conceitos de Merleau-Ponty sobre o olhar a partir de sua obra *O Visível e o Invisível* (1964), e também apresentaremos no segundo tópico a arte do pintor Cézanne aos olhos de Merleau-Ponty tendo como base a obra *O olho e o espírito* (1960). Finalizaremos este capítulo com o tópico no qual exporemos as questões acerca da dúvida de Cézanne na ótica merleau-pontyana.

No terceiro capítulo traremos o olhar na perspectiva lacaniana e primeiro ponto, retrataremos a relação entre os dois autores em questão, uma vez que Lacan e Merleau-Ponty foram amigos e admiradores mútuos. Dessa forma, enfocaremos Merleau-Ponty aos olhos de Lacan. Em seguida, no tópico dois, nos dedicaremos a aprofundar a função do olhar como objeto *a* nas teorizações lacanianas tendo por base o Seminário 11 de Lacan intitulado *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Como terceiro tópico deste capítulo, discorreremos sobre os impasses do olhar na captura artística de Monet.

O quarto capítulo tem como propósito estabelecer a aproximação entre o filósofo Maurice Merleau-Ponty e o psicanalista Jacques Lacan e para tal, trataremos dos textos nos quais Lacan faz menção à obra merleau-pontyana, além das contribuições fundamentais feitas por Merleau-Ponty às elaborações lacanianas.

Finalizaremos apontando que a função do olhar tanto em Merleau-Ponty quanto em Lacan mantém uma relação estreita e próxima apesar das diferenças entre os autores, conforme destacamos anteriormente. Assim, salvaguardando as peculiaridades de suas formações não podemos deixar de levar em consideração a questão temporal, pois conforme disse Lacan na homenagem feita ao amigo dias depois de seu falecimento “[...] nos terá faltado tempo, em razão dessa fatalidade mortal, para aproximar ainda mais nossas fórmulas e nossos enunciados [...]”<sup>8</sup>.

O objetivo último ou talvez a abertura para uma nova pesquisa, será apontarmos que tanto na captura artística de Cézanne quanto na de Monet, a função do olhar está no sentido de um encobrimento da castração. Nossa principal questão quanto à função do olhar enquanto objeto *a* na captura artística, refere-se ao que tentamos conceitualizar por engodo, ou melhor dizendo, um “belo engodo”, pois sua função é atrair, distrair e trapacear o sujeito quanto ao desejo, para que se

---

<sup>8</sup> J.L., *S. VIII*, op. Cit., p. 329. Frase restabelecida corretamente em *Le Transfert dans tous ses Errata* (Paris: EPEL, 1991), p. 121.

mantenha distante disso que é consequência da articulação entre criação e pulsão de morte.

Com isso, teremos de um lado, Cézanne com sua tentativa de concretizar a cena na tela tal qual seus olhos podiam ver e para isso necessitando de horas, meses e até anos na finalização de uma obra e, de outro, Monet com seu projeto mais audacioso de capturar a fugacidade da luz no instante mesmo em que se tornava efêmera. Nos reflexos e no brilho monetianos ou na mudança de perspectivas e cristalização da cena cezannianas, temos a função do olhar na captura artística.

Assim, abordaremos o engodo como armadilha, emboscada, logro, embuste, tanto no sentido da perdição desejante do artista, mas ainda em via de mão dupla. Trataremos então da função do olhar também pelo viés do espectador/contemplador uma vez que, no momento mesmo em que entra em contato com uma obra de arte, poderá ser capturado pelo seu olhar ou pela ótica do olhar do artista. Muitos questionamentos são suscitados a partir de nossa revisão bibliográfica a fim de desenvolvermos conceitos tão densos que possam nos nortear para que cheguemos à questão principal, motivo de nossa pesquisa, a saber, de que forma o olhar está implicado na captura e contemplação artísticas das obras de Cézanne e de Monet? Outro ponto a ser desenvolvido concerne ao modo como localizarmos artista e espectador/contemplador no gozo escópico e consequente desvelamento do sujeito.

Mesmo a obra de arte sendo da ordem do autêntico e do único, nosso objeto de estudo não terá como foco a sublimação que tem como resultado a audácia de produzir o novo na obra. Nosso interesse é por algo que consideramos anterior à feitura da obra, ou seja, aquilo que leva o artista enquanto está criando, a se desviar do vazio que o constitui, da sua castração. Já no caso do espectador/contemplador, se dá no momento no qual é fisgado pela obra. Dessa forma, enquanto pinta, esculpe, escreve, toca, canta ou compõe, o artista está capturado pelo seu fazer, pelo seu olhar, bem como aquele que contempla é capturado pela obra e, ambos podem ser desviados do vazio constitutivo da castração com a ilusão da completude como função do olhar na captura da obra de arte.

## 2 O OLHAR EM MERLEAU-PONTY

A obra de Merleau-Ponty *O Visível e o Invisível* (1964), surgiu a partir de um manuscrito contendo a primeira parte de uma obra que ele começara a redigir dois anos antes da data do seu falecimento em 03 de maio de 1961. Sua escrita é permeada por questões acerca do ver e ser visto e uma de suas primeiras indagações nessa obra é assim retratada: "... resta saber como podemos ter a ilusão de ver o que não vemos...". (p.19)

Traz várias passagens nas quais oferece críticas às ciências e a própria filosofia, como a que destacamos a seguir:

A Filosofia não é ciência, porque a ciência acredita poder sobrevoar seu objeto, tendo por adquirida a correlação do saber e do ser, ao passo que a Filosofia é o conjunto das questões onde aquele que questiona é, ele próprio, posto em causa pela questão. Uma Física, porém, que aprendeu a situar fisicamente o físico, uma Psicologia que aprendeu a situar o psicólogo no mundo sócio-histórico perderam a ilusão de sobrevoar absoluto: elas não apenas toleram, mas impõem, antes de toda ciência, o exame radical de nossa pertença ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 39)

Para Merleau-Ponty, a ciência em sua busca por compreender as coisas em si mesmas, não pode se desvincular de um mundo dado, sensível e percebido por um corpo que não apenas máquina de informação, mas um corpo atual como sentinela que se posta silenciosamente sob as palavras e os atos, um corpo real e tangível.

Sua filosofia da percepção, do efeito interpretativo sobre as sensações, propôs a indivisibilidade entre corpo e alma por meio da fenomenologia do ser e apontou para o fato de que antes do olho há um olhar a instaurar sentido para tudo. Ademais, ao reconhecer o primado da subjetividade no mundo da linguagem, convocou os filósofos a se desnudarem de seus véus para tentarem compreender o fenômeno.

A experiência perceptiva requer sempre um horizonte de paisagem no qual o corpo está situado e não somente um sujeito isolado a perceber coisas desprovidas de mundo. As paisagens são responsáveis por revelar as aparências das coisas percebidas, e podem ser compreendidas como abertura para um espaço de localização do sujeito, de modo que sua visibilidade do mundo não se dê de forma passiva tal qual uma tela considerada exterior ao nosso olhar. A paisagem possui uma

consistência perceptiva e oferece a possibilidade de aparecer como expressão de algo vivo, com uma dimensão expressiva ou gestual a comportar um aparecimento sensível de natureza presencial.

Com isso, podemos dizer que Merleau-Ponty vem introduzir a percepção como apoiada na paisagem, ou seja, algo só será percebido se estiver presente na paisagem, mas independente de uma análise verbal, pois a significação gestual é pré-linguística. Isso não significa ignorar o valor da linguagem como meio fundamental de nomeação para estabelecer uma comunicação, mas dar ênfase ao fato de que a percepção não depende da linguagem para se fazer visível ao nosso olhar.

Contudo, o autor não propõe uma separação entre os fenômenos perceptivos e os fenômenos de linguagem. Ao contrário, para ele estão entrelaçados e por isso traz uma abordagem do sentido originário da linguagem enquanto ato de um corpo que está imerso no mundo, ou melhor dizendo, de um corpo que participa ativamente das paisagens do mundo perceptivo, que por sua vez, revelam o sentido de pertencimento ao mundo percebido e vivido ativa e radicalmente pelo corpo.

Antes de adentrar pelo tema do olhar, Merleau-Ponty apresenta considerações bastante pertinentes sobre a fé perceptiva e refere que os conceitos de *objeto* e *sujeito* não nos permitem compreender o que ela seja, até porque trata-se de uma adesão para além das provas. Assim, a certeza de se estar vinculado ao mundo pelo olhar oferece de imediato um falso mundo de fantasmas.

O autor aborda a questão do olhar sob diversos prismas e dentre eles o olhar do outro sobre mim a reforçar uma convicção de não ser nada, apenas habitando um corpo e uma situação.

O olhar na fenomenologia de Merleau-Ponty, ultrapassa a teoria clássica da percepção, e mostra a inserção da consciência no mundo pela interpretação das sensações por meio de um processo de integração e ressignificação de todos os sentidos. Sendo assim, para ele não existem sensações puras. Ele introduz nas discussões filosóficas a indivisibilidade entre a percepção e o pensamento, incluindo nessa díade o olhar como um encontro com o estranho a tornar o sujeito imóvel.

E prossegue suas elaborações sobre o olhar dizendo:

O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira em seu estilo sincopado e imperioso. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 132)

A *Fenomenologia da Percepção* (1945), é a grande obra de Merleau-Ponty por trazer uma visão fenomenológica do homem, do mundo e dos acontecimentos que o rodeiam. No entanto, para que o homem esteja aberto aos acontecimentos externos, ele deverá ter entendimento da história a partir da ideologia, da política, da religião e da economia. De acordo com o autor, a percepção é o fundo sobre o qual todos os atos irão se destacar. Fundamental o reconhecimento do próprio pensamento como um fato para se compreender o “ser no mundo”. A compreensão vem da vivência e não do pensamento, pois o homem pensa a partir do que ele é.

Esta elaboração merleau-pontyana vem de encontro à tradição filosófica do “penso, logo sou” de Descartes. O corpo tem destaque por revelar como o homem percebe o mundo e a si mesmo. Por outro lado, na visão tradicional, a percepção era abordada pelo pensamento e pelo intelecto. Sendo assim, o sentido do percebido e incluído na consciência do sujeito. Merleau-Ponty insiste no sentido não localizado de forma isolada, mas oriundo da relação estabelecida entre sujeito e objeto.

Com isso, sua principal contribuição no que concerne à *Fenomenologia da Percepção* (1945), é permitir um novo aprendizado do olhar sobre o universo que envolve o homem, estando o conhecimento relacionado à capacidade de percepção do entorno por meio do corpo, dando significado às vivências e a tudo que passa a ser assimilado pelos sentidos.

De modo a elucidarmos sobre a experiência do ver, recorreremos ao autor Caminha (2010), com sua obra *O Distante-próximo e o próximo-distante: Corpo e Percepção na filosofia de Merleau-Ponty*, por referir que a experiência de ver de acordo com Merleau-Ponty, implica excluir da *práxis* do olhar as ideias, as determinantes objetivas da coisa suscitada pela experiência perceptiva, significando “colocar entre parênteses a evidência de uma aparência das coisas em si”. (p.125)

Em seu projeto fenomenológico, Merleau-Ponty tenta mostrar os percebidos de modo que o processo consiste num *être-à* relacionado ao aparecimento das coisas em si. A experiência do perceber é considerada uma abertura para a coisa mesma. Caminha busca na retomada da experiência do ver, uma compreensão do fenômeno do aparecer considerando como interno e não separado do olhar. Trata-se de examinar a percepção sem separá-la da experiência do ver. É a proposta de uma fenomenologia como método para trabalhar o problema da percepção a partir da condição de sujeitos que vêm. A experiência de ver sob a ótica daquele que vê, que por si só, já é abertura às coisas.

Sendo assim, o vidente jamais poderá ser apartado da sua experiência de ver, pois ver é ser pego pelo visível. Segundo o autor referido anteriormente, o projeto merleau-pontyano surge como proposta de atingir a experiência de perceber como intrínseca à experiência de ver. Importante não confundir a percepção com a experiência de ver. Para Merleau-Ponty, a percepção é o pensamento interrogativo e facilitador para o mundo ser percebido ao invés de ser posto.

Cabe a importante ressalva concernente ao paradoxo da totalidade de uma coisa plenamente determinada de um lado e, de outro, sob nosso olhar, o seu aparecimento fragmentário e transitório. Caminha considera o ver como o contato efetivo com o aparecimento do visível, ao passo que o olhar é o movimento de ir em direção ao aparecimento. O olhar é condutor do ver e não desaparece na experiência do ver. Ele permanece enquanto disposição a ver. Além disso, no ato de olhar não significa que o ato de ver esteja totalmente ausente.

O olhar nunca fica restrito ao âmbito de ver por que sempre busca ver mais; ele procura ver o que ainda não foi visto, mas precisa da experiência do ver. Funciona como explorador do mundo visível e intenciona poder ver algo, mas depende do ver, numa complementação que resulta na experiência do mundo visível.

Importante levar em consideração a estrutura objeto-horizonte presente em todo aparecimento para que algo seja visível. Pode-se pensar ainda, na estrutura “coisa-mundo” como garantidora da “coisa percebida” no processo de exploração perceptiva. Para ser percebida esta unidade não pode ser estática. Há uma relação de interdependência entre as coisas percebidas que agitam o campo perceptivo, de modo a serem visíveis. Ressalva importante diz respeito ao fato de ao excluirmos a estrutura “coisa-mundo”, não é possível ver o objeto percebido como um aparecer encontrado pelo olhar, mas uma propriedade objetiva concebida por uma operação intelectual. Por outro lado, a visão livre fornece uma percepção mediatizada por essa estrutura “coisa-mundo” e com isso, as condições para se perceber a constância do percebido em suas variadas formas de manifestação.

Ver algo isolado ou partes de um mesmo objeto, traz a experiência do ver como inclusa em um campo perceptivo. Horizonte indeterminado, mas sempre presente e explorado pelo olhar. Ademais, o horizonte é garantidor da identidade de um objeto no decorrer de sua exploração. A aparência não é suficiente, pois precisa de um fundo para se fazer visível.

O percebido só se torna visível se houver um fundo de outras partes visíveis de uma coisa sobre o fundo da mesma coisa. É preciso uma tensão em relação ao horizonte das coisas para que o olhar explore algum objeto isolado. Entretanto, se o olhar explora um só objeto visível no intuito de apreender todas as suas faces, o visível se dá no trânsito entre elas por meio da mesma coisa que continua sendo aparência única, ou seja, o horizonte “coisa-faces” a permitir a variação de perspectivas. Isso corresponde a dizer que o olhar pode mudar de lugar, mas objeto não mudará, ele será apenas uma aparência deste objeto em relação aos objetos vizinhos, já que a oscilação das aparências se faz sobre o fundo de um mesmo mundo percebido.

O sujeito que vê unifica a multiplicidade de aparências do objeto no processo exploratório. As novas aparências surgidas na sucessão do tempo estão ligadas à experiência daquele que vê e só é possível quando ele se percebe como horizonte único de vários olhares. “Esse sujeito reúne todos os momentos diferentes de uma exploração perceptiva na continuidade de um único horizonte de experiência vivida”. (CAMINHA, 2010, p. 132)

Dessa forma, durante a experiência de ver o sujeito está consciente da existência de uma mesma coisa percebida, mas sua percepção não cessa de variar. Merleau-Ponty compreende o presente como estando entre um passado destruído, no entanto, retomado em um futuro sempre projetado.

Perceber é um permanente reenviar do objeto percebido ao olho que o olha. Tal definição coloca a fenomenologia fora do lugar das ciências de verdades imutáveis, e, a experiência do ver ligada ao fator tempo. Perceber envolve o sujeito numa composição com o objeto e o mundo para formar seu sistema de relações vividas, tendo o tempo como esteio para as aparências percebidas a partir de um ponto de vista. Esse sistema não é fechado e não há definição para o objeto e o mundo.

É importante destacarmos os limites da percepção, pois embora consigamos visar totalmente o percebido, nunca percebemos todos os seus aspectos. A experiência de ver é limitada a um lado visível do objeto, ou seja, a certo ponto do nosso olhar. De acordo com as elaborações de Merleau-Ponty, a multiplicidade de fisionomias do objeto necessita ser mediada pelo tempo e pela linguagem. Trata-se de uma espécie de visão única com mil olhares. Acesso à coisa por meio de seus perfis de início infinitos, mas limitados. Desta forma, a percepção é incapaz de apreender a coisa por conta do caráter inesgotável dos perfis.

Além disso, cabe mencionarmos a impossibilidade de se ter acesso à coisa na sua totalidade de uma só vez, já que ela deverá ser apreendida nas sucessivas e variadas aparições. O acesso à plenitude de um objeto não se dá de forma direta.

Para entendermos a percepção, é preciso abandonarmos de forma radical o ideal de a concebermos como possessão ideal de algo. O principal para Merleau-Ponty, aquilo que deve estar rigorosamente em evidência, é a dimensão sensível da experiência do ver. A relação entre o sujeito que percebe e o mundo percebido pela experiência direta de ver, interdita toda e qualquer determinação em relação ao percebido como inteiramente determinado pelo olhar.

O objeto percebido é vivido como abertura ao mundo percebido na medida em que há um horizonte tanto de visibilidade quanto de invisibilidade e por isso vai para além de qualquer visão manifesta. Isso aponta uma extrapolação originária da experiência do ver, permanecendo de modo contínuo nessa experiência. Podemos dizer então que o ato de ver transforma o objeto percebido em efetividade, mas há algo parcial e enganoso da abertura ao mundo. Ademais, aquilo que aparece nunca é totalmente visível, pois está na dependência da visibilidade com o mundo do qual participa, uma vez que não a retira de si mesmo.

## 2.1 O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Um ponto importante ao qual Merleau-Ponty se dedica a pensar diz respeito ao problema do aparecer das aparências do percebido sob o nosso olhar, pois o aparecer do que aparece não é o absolutamente visível. A visibilidade se dá de forma dinâmica àquele que percebe.

Com isso, o autor sustenta o fato de que toda visibilidade comporta uma não-visibilidade. O visível do percebido não se reduz ao observável. É preciso uma renúncia à noção de determinação plena das coisas que se tornam visíveis ao olhar por meio da percepção. Prova de que o invisível se mantém retido no visível.

De acordo com Merleau-Ponty, o visível a nos circundar parece repousar em si mesmo, há uma espécie de familiaridade estreita entre nós e ele. Para ilustrar ele faz uma analogia entre mar e praia, mas com a ressalva de que não é possível uma fusão. Qualquer penetração faria a visão sumir no momento de formar-se, “com o desaparecimento ou do vidente ou do visível”. (p. 130)



Tal formulação traz consigo a ideia de que não existem coisas idênticas a si mesmas, pois o próprio olhar as envolve e as veste transformando-as, conforme o autor coloca:

[...] Qual é este talismã da cor, esta virtude singular do visível que faz com que, mantido no término do olhar, ele seja, todavia, muito mais do que o correlato de minha visão, sendo ele que me impõe como a sequência de sua existência soberana? Qual a razão por que envolvendo-os, meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os, os desvela?" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 130)

Ele prossegue descrevendo a cor como variante em outra dimensão de variação a partir de suas relações com a vizinhança de outros vermelhos por exemplo, e com os quais compõe uma constelação formando com isso, um nó na trama do simultâneo e do sucessivo.

O pintor, segundo Merleau-Ponty (1960), procura a irradiação do visível sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor. A pintura é uma arte do espaço, se faz sobre a tela e não fabrica móveis. O quadro possibilita ver o movimento por sua discordância interna.

Além disso, o autor nos coloca frente ao alcance dessa palavra: ver. A visão é o meio que me é dado de estar ausente de mim. Ela não é um modo do pensamento, mas sim modo de assistir por dentro à fissão do Ser, momento em que só me resta o fechamento sobre mim mesmo.

Merleau-Ponty ainda nesse texto (1960), insiste que o próprio do visível possui um forro de invisível em sentido estrito, tornado presente como uma certa ausência. Para ele, o pintor é capaz de tocar aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível, mas também aquilo que o atinge por baixo, ou seja, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver. Há ainda, aquilo que atinge a visão por cima, os fenômenos do voo, dos desempenhos livres.

Quando algo se mexe no fundo imemorial do visível, ascende alguma coisa que invade o corpo fazendo com que a pintura seja uma resposta para esta suscitação. A visão se apresenta como encontro, numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser.

Sobre a experiência do visível inserida no contexto dos movimentos do olhar, há um pertencimento ao tocar tanto quanto as "qualidades tácteis", pois todo visível é moldado no sensível, ocorrendo imbricação e cruzamento de quem toca e de quem é tocado, bem como entre o tangível e o visível nele incrustado, mas o inverso também se faz presente, ou seja, não há uma visibilidade nula, uma vez que há uma existência

visual. “Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo”. (p. 133)

Com isso, pode-se falar de uma topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, mas sem se confundirem. São partes inteiras e não passíveis de superposição. O autor faz uma ressalva importante no que concerne ao fato de que aquele que olha não seja estranho, ele próprio, ao mundo olhado. Dessa forma, quem vê não é possuidor do visível a não ser sendo por ele possuído. Por isso acrescenta:

[...] tal como dois espelhos postos um diante do outro criam duas séries indefinidas de imagens encaixadas, que verdadeiramente não pertencem a nenhuma das duas superfícies, já que cada uma é apenas réplica da outra, constituindo ambas, portanto, um par mais real do que cada uma delas. De sorte que o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo: há um narcisismo fundamental de toda visão; daí por que, também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade. [...] (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 137)

O visível, acrescenta Merleau-Ponty, tem a característica de ser superfície de uma profundidade inesgotável e isso traz a possibilidade de abertura a outras visões além da minha. Só somos visíveis para nós mesmos a partir dos olhos dos outros. É o visível do qual não somos titulares.

Para ele, embora digam que as cores e os relevos tácteis de outrem são um verdadeiro mistério inacessível para sempre, basta uma concordância entre o meu corpo e o corpo do outro, como o contemplar de uma paisagem, desde que eu fale dele para esse outro. Assim:

[...] o que vejo passa para ele, este verde individual da pradaria sob meus olhos invade-lhe a visão sem abandonar a minha; reconheço em meu verde o seu verde como, de repente, o guarda alfandegário reconhece no passageiro o homem cujos sinais lhe foram fornecidos. [...] (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 140)

Segundo o autor, não é possível fazer a distinção imediata e dualista entre o visível e o invisível, o pensamento e a extensão, não porque um seja o outro, mas sim porque um está para o outro como o direito está para o avesso.

A respeito do invisível, pode-se dizer que é um ingrediente do visível, ou seja, aquilo que não pode ser visto diretamente pelo olhar e por isso o percebido tem sempre lados não vistos.

Vale a ressalva concernente às notas de trabalho, uma vez que Merleau-Ponty tinha por hábito lançar suas ideias no papel de forma aleatória para em um a posteriori melhor desenvolvê-las. Essas notas constituem esboços desenvolvidos na primeira parte, e outras que não chegaram a figurar na continuidade da obra, mas desde fins de 1958 se encontravam classificadas e datadas.

Sendo assim, passaremos ao destaque de algumas dessas notas por entendermos que elas nos são auxílios importantes na compreensão da sua teorização.

Nas notas de novembro de 1959, Merleau-Ponty destaca ser o sentido invisível, mas não ser o contraditório do visível, uma vez que o visível possui “uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele...”. (p. 202)

De acordo com ele, não é possível fazer comparações entre o visível e o invisível, pois o visível está prenhe do invisível e é preciso entender a relação entre eles. Trata-se do advento da diferença tendo como pano de fundo a semelhança.

Ainda nas notas deste mesmo mês, há uma referência à ideia de transcendência para explicar o reenvio para o infinito daquilo que se acredita ver ou tocar, mas com a ressalva de que o visível ao residir “mais longe” se presentifica enquanto tal e deixa de ser inacessível ao ser pensado não como próximo, e sim englobante.

Merleau-Ponty se utiliza da transcendência para mostrar que o visível é invisível e a visão serve para convencer pela aparência de que há um in-apercebido, um oculto-revelado, sendo o invisível do visível o facilitador para “distinguir radicalmente o pensamento da operação, da lógica”. (p. 206)

Em 26 de novembro de 1959, Merleau-Ponty escreve não haver metáfora entre o visível e o invisível citando duas razões: 1) porque o pensamento comporta uma localidade não de inerência, mas de ligação elástica; 2) porque a localidade originária não pode ser identificável no espaço objetivo.

Na nota de dezembro de 1959, ele aborda a estrutura do invisível na sua relação com o logos, a palavra. Assim, o sentido invisível é a nervura da palavra. Nas palavras dele:

[...] O mundo da percepção caminha coincidindo com o do movimento (que também, é visto) e inversamente o movimento tem [olhos?] Do mesmo modo, o mundo das ideias invade a linguagem (pensamos a linguagem) que por sua vez invade as ideias (pensamos por que falamos, porque escrevemos). (MERLEAU-PONTY, 1964, pp. 208, 209)

Em janeiro de 1960, o autor passa a tratar a relação entre o visível e o invisível de modo ao invisível não ser apenas não-visível, ou seja, aquilo que é visto por outro diferente de mim, mas como o que está por “detrás” do visível. Trata-se de uma lacuna a marcar o seu lugar como um dos pontos de passagem do “mundo”.

Ainda em janeiro deste mesmo ano, Merleau-Ponty também aborda a questão da problemática do visível e do invisível, a saber, “não considerar o invisível como *outro visível* possível, ou um *possível visível* para outro: isso seria destruir a membrura que nos une a ele”. (pp. 212, 213) Sendo assim, o invisível reside no fato de não ser *objeto*, ele é pura transcendência, bem como os “visíveis” por estarem centrados sobre um fundo de ausência.

Suas formulações sobre o tema em questão, são retomadas em maio de 1960 com a ressalva de que quando ele diz que todo visível é invisível, “que ver é sempre ver mais do que se vê” (p. 226), isso não pode ser pensado enquanto contradição, mas sim pensar a visibilidade como comportando uma não-visibilidade. Cabe a analogia ao mundo percebido tal como a pintura, enquanto caminho de um corpo. É o invisível do visível. É um não-saber aquilo que se vê. Dessa forma, aquilo que não se vê é aquilo que prepara a visão do restante.

*O tocar-se, ver-se do corpo é para ser compreendido a partir do que dissemos do ver e do visível, do tocar e do tocável, i. e, não é um ato, é um ser para. Tocar-se, ver-se, a partir disso, não é apreender-se como objeto, é abrir-se a si, ser destinado a si (narcisismo) – Não é, portanto, alcançar-se, é, ao contrário, escapar-se, ignorar-se, o si em questão é de afastamento, é *Unverborgenheit do Verborgenen* como tal, que, portanto, não cessa de estar latente ou oculto. (MERLEAU-PONTY, 1960. p. 228)*

A experiência do ver que se vê, é considerada pelo autor, uma experiência muda de um sentido mudo. Como não posso ver-me vendo, a experiência que se tem de si próprio conclui-se no invisível que é o seu invisível, ou seja, um avesso da sua percepção especular, da visão concreta que o sujeito tem de si no espelho. A invisibilidade do sujeito para si mesmo, se dá porque ele tem um mundo visível, a saber, um corpo dimensional e participável, um corpo visível para si mesmo, “presença a si que é ausência de si”. (p. 228)

Segundo Merleau-Ponty, aquilo que se opõe a que eu possa me ver, é invisível de fato. O sujeito não pode ver os próprios olhos, pois estes, lhe são invisíveis. Para melhor explicar esse fenômeno, ele recorre ao tocar/tocar-se dizendo um ser o avesso do outro, uma negatividade que habita o tocar. As coisas são prolongamento do corpo

do sujeito e este corpo é prolongamento do mundo. O mesmo acontece com a visão; há um invisível no ver.

Ainda em maio de 1960, o autor nos traz o invisível como o que não é atualmente visível, mas podendo ser (aspectos ocultos); aquilo que em relação ao visível não pode ser visto como coisa (dimensões); como só existindo de forma tátil ou cinestésica; e, por último, como sendo o Cogito.

Contudo, não se pode reunir estas características de modo lógico sob a categoria do invisível, “pela simples razão de que não sendo o *visível* um *positivo objetivo*, o *invisível* não pode ser uma negação no sentido lógico”. (p. 234) Ele define o invisível como negação-referência porque o visível é definido como dimensionalidade do Ser. Tem uma universalidade e tudo que não faz parte dele, está *nele envolvido* na modalidade de transcendência.

## 2.2 A ARTE DO PINTOR CÉZANNE EM O OLHO E O ESPÍRITO

A pintura despertou interesse em Merleau-Ponty pela possibilidade de aprofundar por meio do aparecer nas telas, o problema da percepção. Segundo ele, a arte do pintor desperta em nós o mundo habitado como primazia da percepção. Forma de abordar a visão, ela mesma se constituindo como visão. A pintura é o meio de mostrar que o percebido aparece colocado num tecido mundano para se fazer aparecer.

Com isso, a ação de pintar seria o esforçar de manifestação do mundo visível por meio da configuração das formas percebidas nas paisagens e exploradas pelo olhar. Cabe destacar, no entanto, o fato de que a pintura não pode ser restrita à representação pictórica de paisagens, tendo em vista serem elas, na concepção de Merleau-Ponty, “o lugar em que o percebido encontra a atmosfera indispensável para poder aparecer como manifestação visível”. (CAMINHA, 2010, p. 215)

*O olho e o espírito* (1960), foi o último escrito concluído por Merleau-Ponty em vida no qual volta a interrogar a visão por meio da pintura. Contudo, foi necessário colocar em suspenso seu grande empreendimento da *Fenomenologia da percepção* (1945), para retomar suas inquietações, acrescentando a importância do corpo humano entre o vidente e o visível, entre um olho e outro, para tratar a questão do recruzamento entre eles.

Sobre o olho o autor nos diz: “O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas”. (p. 23) O quadro, enquanto obra, estaria a serviço de dar conta de todas essas falhas que a pintura designa por enigma da visibilidade. Seria o espírito saindo pelos olhos e passeando sobre as coisas.

Quanto ao pintor, seja ele quem for, ao pintar exerce a magia da visão. Ele só pinta porque viu algo que fez marca, gravando nele as cifras do visível. A pintura enquanto interrogação do mundo visa descobrir a gênese encoberta daquilo que toca o corpo, isto é, o pintor coloca nas telas a sua própria captura, elementos que nele ressoaram e por isso vive fascinado tentando se apropriar e projetar por gestos e traços, os elementos da sua fascinação e captura.

Ressalva importante, diz respeito ao deslumbramento do filósofo pela arte do pintor Cézanne. Podemos dizer com isso, que Merleau-Ponty fora fisgado pelo olhar de Cézanne, apontando-nos a função do olhar na captura da obra de arte. Há ainda, da parte dele, o deslumbramento próprio do ato de ver, de sentir, ou seja, do encontro do corpo com o mundo excedendo as coerções teóricas.

Segundo Claude Lefort, admirador de Merleau-Ponty e autor do prefácio deste seu último escrito, o encanto que exerce sobre nós essa meditação filosófica, tem como razão os vários elementos na composição que anima um homem vivo e o espaço por ele atravessado, conservando o vestígio dos olhares na evocação de uma paisagem que já havia capturado o espírito com o olhar. Por isso, ele destacou as palavras do filósofo da seguinte forma:

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ele está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 9)

A partir dessa citação, podemos inferir a importância do ver e sentir na teorização merleau-pontyana, pois é preciso evocar as imagens para pensar e escrever, e dessa forma, transmitir o brilho do visível. O brilho aparece, mas não está

contido na piscina. Por outro lado, erguer os olhos em direção às árvores e ver os reflexos visitando-as, mostra o quanto o olhar aparece lá quando a visão falha.

Merleau-Ponty segue trazendo o pintar como composto por dois momentos, a saber, aquele do traço da cor, da pincelada em determinado ponto da tela, e o segundo o seu efeito no conjunto da tela. Para ele, todo e qualquer quadro está a serviço da visão, de uma aparecer que se faz visível ao nosso olhar, independente do que está retratando.

A preocupação do autor estava em mostrar o poder da pintura no acionamento do visível e como participante fundamental no processo de colocar o sujeito na irrupção do fenômeno visível. Considera-se assim, o pintor como aquele que não sugere um mundo com suas pinceladas, mas instaura o visível. A pintura seria então, de um lado, uma imitação de algo percebido pelo pintor e, de outro, a retomada imediata da experiência no mundo tornada visível pelo pintor com seu quadro.

O pintor desperta em nós a potência de ver como encenação do mundo visível, e o pincel é o instrumento “para mobilizar o movimento de instauração do aparecer do mundo percebido”, conforme nos diz Caminha. (2010, p. 218) Ele oferece seu corpo ao mundo para dele extrair sua pintura.

A partir destas considerações, cabe destacarmos a fascinação daquele que pinta em relação ao mundo percebido e ele contamina seu expectador/contemplador, tornando visível o exercício do seu olhar. É nesse sentido que a filosofia merleau-pontyana se encontra com a pintura, ou seja, para ambas, o problema do visível está na dependência do porvir visível no mundo para aquele que vê. Tanto a filosofia quanto a pintura, apontam um mundo visto como expressão do seu aparecer.

Diferentemente dos impressionistas que buscavam retratar na pintura a maneira mesma pela qual os objetos tocam a visão ou os sentidos, Cézanne se diferenciou por acreditar que a pintura não deve fazer essa reprodução detalhada do conjunto de percebidos a partir da natureza. Com isso, não se limitou a utilizar as sete cores do prisma, alargando as possibilidades de combinações, com o objetivo de obter a vibração das cores emanadas do espetáculo visível que se apresenta ao olhar.

Contudo, ele não abandonou totalmente os impressionistas, pois sua pintura tentou mostrar o mundo como ele é para o olhar. Cézanne queria acima de tudo, abandonar a dicotomia entre a visão pessoal do mundo e o mundo definido pelo conhecimento científico. Por isso, ele buscou tornar a natureza viva em suas telas e sua pintura trouxe a consistência e a presentificação do percebido para o olhar.

Interpretar a arte de pintar não deve ser um pensamento separado da visão, de acordo com Cézanne. O olho do pintor escapa à filosofia cartesiana, uma vez que germina com a paisagem. Sua pretensão era trazer a paisagem viva para a tela como se oferecendo ao nosso olhar em pinceladas vivas e vibrantes.

Assim, partindo da obra merleau-pontyana *O olho e o espírito* (1960), em virtude de trazer o olhar como forma primeira de interrogar as coisas, e por ser a pintura o campo privilegiado para esta reflexão, Merleau-Ponty se dedica a pensar o grande pintor Cézanne. Para ele, sua pintura escapa aos modelos canônicos da razão por ser expressão muda de sentido. Ela se dá a partir da operação reflexiva do próprio corpo, espécie de comunicação com o mundo por meio do olhar e da sensibilidade.

De acordo com Merleau-Ponty, na visão de Cézanne, o que é colocado em xeque é o enigma da própria visão. Seus quadros são manifestações da singularidade da sua vida e do mundo percebido.

Paul Cézanne nasceu em Aix-en-Provence, pequena cidade do sul da França, em 19 de janeiro de 1839 e viveu durante um importante período da pintura na Europa, mas foi somente no final de sua vida que teve o reconhecimento como um dos maiores e mais importantes nomes da pintura de seu tempo. Ele trabalhou próximo aos impressionistas, mas queria investigar a forma, a estrutura e a cor dos objetos, bem como a interação destes objetos em uma pintura.

Foi no verão de 1870 que Cézanne deixou Paris e retornou ao sul da França. Entre idas e vindas, passou a se interessar por paisagens, retratos humanos e naturezas-mortas, além de dar ênfase a elementos com cor e luz. Seu interesse não estava em captar o momento assim como os impressionistas, e era no campo que ele podia trabalhar sem interrupções.

Os primeiros anos da década de 1870 foram fundamentais para Cézanne, pois ele foi percebendo que seu interesse não era captar o instante. Ele começava a ver o mundo rearranjando formas, e enquanto os impressionistas usavam pinceladas rápidas para o registro da efemeridade no jogo da luz, Cézanne fazia áreas inteiras de uma mesma cor. Naquela época, não era comum pintar ao ar livre, mas ele colocava seu material preso às costas e saía pelos campos a fora. Tinha uma rotina metódica, levantava-se às cinco horas da manhã para evitar o calor, e não gostava de ser observado por curiosos, por isso se isolava para pintar e não ser incomodado. As fotos que aparecem em seguida, são do seu ateliê.



Fotografia 1 – Área externa do ateliê



Fonte: MELLO, Vera.

Fotografia 2 – Lateral do ateliê



Fonte: MELLO, Vera.

Fotografia 3 – Ateliê/Cenário com as maçãs



Fonte: MELLO, Vera.

Fotografia 4 – Ateliê



Fonte: MELLO, Vera



Este cenário serviu para pintar várias telas com o tema da natureza-morta, um dos temas preferidos de Cézanne. Ele chegava a passar horas organizando seus arranjos com elementos do cotidiano, pintava de forma lenta e por isso muitas vezes as frutas ficavam enrugadas, e as flores murchavam muito tempo antes do término da pintura. O retorno às telas se dava de forma repetitiva e nelas fazia minuciosas correções chegando a levar anos para terminá-las. Ademais, muitas de suas telas foram encontradas sem assinatura o que levava a supor que estava insatisfeito e pretendia retornar a elas.

Fotografia 5 – *Natureza-morta com Cupido de Gesso*, 1892-1895



Fonte: Courtauld Institute Galleries, Londres.<sup>9</sup>

Fotografia 6 – *Natureza-morta com Cesta de Frutas*, 1888-1890



Fonte: Musée D'Orsay, Paris.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> [https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/04/m\\_CezanneNaturezaMortaDestaca.jpg?resize=560%2C450&ssl=1](https://i0.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/04/m_CezanneNaturezaMortaDestaca.jpg?resize=560%2C450&ssl=1)

<sup>10</sup> [https://www.arteducacao.pro.br/\\_media/img/medium/paul-cezanne-art-wallpaper-ml0002.webp](https://www.arteducacao.pro.br/_media/img/medium/paul-cezanne-art-wallpaper-ml0002.webp)

Os últimos anos de vida de Cézanne foram dedicados aos seus temas favoritos, ou seja, além de retratos, a natureza-morta, o tema das banhistas e a vista do Mont Sainte-Victoire, uma encosta de pedras a leste de Aix, vista tanto das terras da família, como também das colinas acima de seu ateliê. O Mont Sainte-Victoire serviu de inspiração chegando a ser uma obsessão, pois o pintou diversas vezes. Nas primeiras telas, o monte aparecia emoldurado por árvores e nas versões posteriores, erguia-se de forma majestosa sobre a planície.

Fotografia 7 - *As Grandes Banhistas*, 1900-1906



Fonte: National Gallery, Londres.<sup>11</sup>

Fauconnier (2006), autor da biografia de Cézanne, dedica um capítulo do livro para abordar a “montanha mágica” como centro do olhar de Cézanne e os primeiros passos em direção ao cubismo e à abstração. Nas primeiras telas, ela ainda era uma

---

<sup>11</sup> [https://i1.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/11/m\\_CezanneGrandesBanhistas.jpg?w=640](https://i1.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/11/m_CezanneGrandesBanhistas.jpg?w=640)

paisagem, um ponto de ancoragem. O autor a descreve como “aquele triângulo mineral voltado para o céu, que descansava pesadamente sobre a paisagem”. (p. 156)

Fotografia 8 - *Mont Sainte-Victoire*, 1885



Fonte: Arte e Artistas.<sup>12</sup>

Fotografia 9 – *Mont Sainte-Victoire*, 1904-1906.



Fonte: Museu de Arte de Filadélfia, Estados Unidos.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> <https://arteeartistas.com.br/wp-content/uploads/2016/09/MONTANHACEZANNE.jpg>

<sup>13</sup> [https://i1.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/11/m\\_CezanneMontanhaVitoria.jpg?w=640&ssl=1](https://i1.wp.com/www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2017/11/m_CezanneMontanhaVitoria.jpg?w=640&ssl=1)

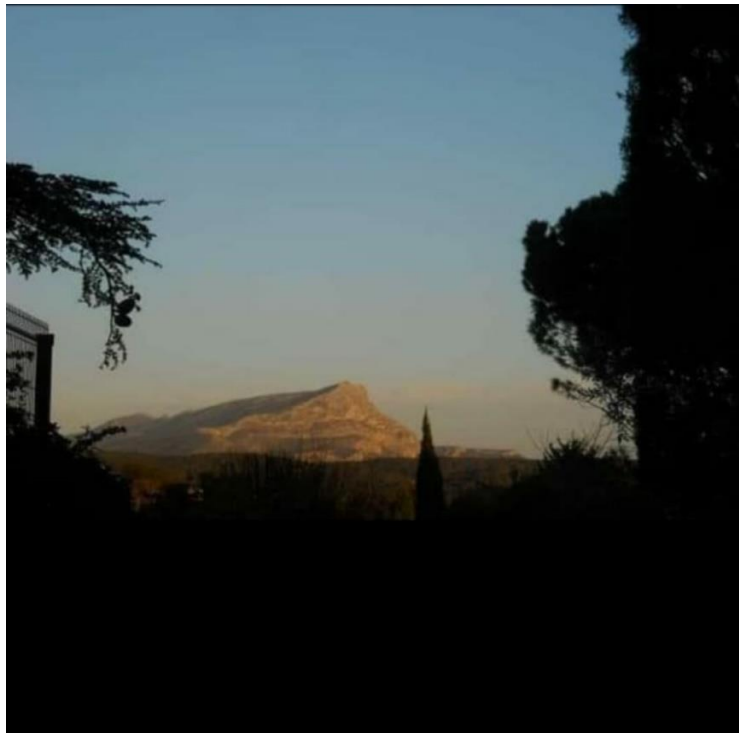


Fotografia 10 – Mont Sainte-Victoire



Fonte: MELLO, Vera.

Fotografia 11 – Mont Sainte-Victoire no entardecer



Fonte: MELLO, Vera.

Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* (1960), coloca que tanto ao escritor quanto ao filósofo, pede-se opinião ou um posicionamento. Eles não podem manter o mundo em suspenso e não podem declinar das responsabilidades do homem que fala. “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação”. (p. 17)

O autor nos diz que o pintor oferece seu corpo ao mundo como forma de transformar o mundo em pintura. Contudo, destaca a antecipação da visão. A imbricação entre o mundo visível e a motricidade, torna impossível conceber a visão como operação de pensamento a erguer diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo. Por isso coloca:

Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 19)

Entre o pintor e o visível as coisas se invertem, por isso muitos pintores disseram que as coisas os olhavam. A inspiração para Merleau-Ponty deve ser considerada ao pé da letra, a saber, inspiração e expiração do Ser, ação, paixão a ponto de não se saber quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Ele faz uma relação com o nascimento do homem no instante em que aquilo que era um visível virtual no âmago do corpo materno, passa a ser visível para o sujeito. Sendo assim, a visão do pintor é um nascimento continuado.

Merleau-Ponty concede destaque à pintura e neste ensaio intitulado *O olho e o espírito* (1960), vai nos apresentando suas razões para essa preferência, mas acima de tudo, aponta para um modo particular de vida do pintor numa relação com a inocência e autenticidade.

Para o autor, há na ocupação do pintor uma urgência a exceder qualquer outra urgência. Descreve o pintor assim:

[...] Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, *telas* que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura. [...] (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 18)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Publicado originalmente em *Art de France*, n. 1, 1961.

## 2.1 A DÚVIDA DE CÉZANNE PARA MERLEAU PONTY

Merleau-Ponty no ensaio *A dúvida de Cézanne* (1960), se dedica a pensar a relação do pintor com a sua pintura. Considera que ele vive fascinado e os traços a serem revelados aos outros são frutos daquilo que ele cerca e projeta usando a técnica do corpo. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne queria pintar o instante do mundo e a filosofia inacabada serve de animação ao pintor, pois não exprime opiniões sobre o mundo, mas através de sua visão se faz gesto e consegue pensar o mundo por meio da pintura.

O instante almejado por Cézanne aparece na sua insatisfação e no inacabamento de suas telas. Muitos brancos podem ser encontrados nas pinturas das duas últimas décadas de sua obra. As pinceladas justapostas ativam o branco e possibilitam o registro daquilo que evanesce e aponta incompletudes.

São exatamente os brancos, as falhas, sua abertura, sua liberdade e a verdade nunca pronta. A incompletude e a insatisfação denotam algo que vai além da dúvida, mas nos coloca diante daquilo que ao mesmo tempo que nos aparece, nos escapa.

Cézanne faz da pintura uma retomada criadora de si mesmo fora do mundo humano e com quase nada entre ele e o motivo. Ele luta com suas tintas e a tela em branco para expressar suas percepções. Mas o que ele percebe? Ele pinta as coisas e também o movimento de perceber essas coisas.

Sua pintura escapa ao cotidiano e sua percepção foge do racionalismo ou empirismo. Seu desenho surge das cores e nisso ele alia as pinceladas às sensações. Por isso tudo lhe chega como novo, como se fosse a primeira vez percebido por ele. Essa percepção originária já é criação e ao expressá-la novamente, Cézanne faz a abertura para o mundo.

A paleta de Cézanne contava com dezoito cores, ou seja, seis vermelhos, cinco amarelos, três verdes, três azuis e um preto. Não se limitar às cores primárias, apontava sua tentativa de representar o objeto e reencontrá-lo por trás da atmosfera. Embora priorizando a cor em detrimento ao desenho e sem contornos precisos, seu objetivo era diferente daquele dos impressionistas. O objeto para ele, deveria ser iluminado do interior, tendo a luz imanada dele, e como resultado, a impressão de solidez e materialidade. Para se diferenciar dos impressionistas, ele chegou a dizer: “Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza”. (p. 130)



Para uma natureza-morta eram-lhe necessárias em média, cem sessões de trabalho, para os retratos de pessoas posando, cento e cinquenta. Sua pintura era solitária, sem alunos e sem a admiração da família. Suas confissões de impotência eram constantes e o medo o acompanhava como um propulsor para pintar. Em 1903, seus quadros começaram a ser vendidos em Paris pelo dobro dos de Monet.

Sua pintura remetia a um paradoxo, pois buscava a realidade sem abandonar a sensação, daí as deformações observadas nas suas obras entre os anos 1870 e 1900. Como exemplo temos a tela do *Retrato de Gustave Geffroy*, tendo em sua base a perspectiva dilatada e exagerada.

Fotografia 12 – *Retrato de Gustave Geffroy*, 1895



Fonte: Musée d'Orsay, Paris.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> <https://pt.artsdot.com/@/5ZKDPB-Paul-Cezanne-Retrato-de-Gustave-Geffroy>

Vale ressaltarmos, no entanto, que as deformações perspectivas na totalidade do quadro deixam de ser visíveis e contribuem para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto prestes a aparecer, aglomerando-se sob nossos olhos. Desenho e cor se misturam e assim, possibilitam ver a maciez, a dureza e até o cheiro dos objetos, segundo Cézanne.

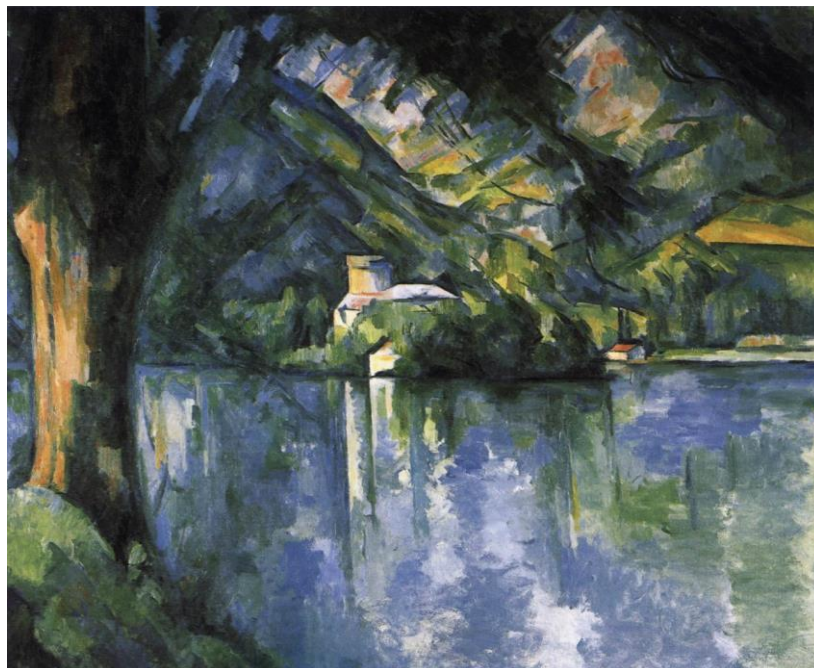
Segundo Merleau-Ponty, “o caráter inumano da pintura de Cézanne e sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade”. (p. 127)

Ele então acrescenta:

É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida. (MERLEAU-PONTY, 1960 p. 128)

Com isso, é possível identificarmos solidez em suas obras, quase como um luto. Suas paisagens não dão a ideia movimento, não possuem vento. O lago de Annecy é parado, a natureza é despojada de atributos e o homem é acrescentado a ela.

Fotografia 13 – *Lago Annecy*, 1896



Fonte: Courtauld Institute Galleries, London.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> <https://pt.wahooart.com/@/@/8XXJMB-Paul-Cezanne-O-Lac-d-Annecy>

Cézanne, em suas conversas com seu amigo Émile Bernard Zola, deixa evidente sua tentativa em escapar às alternativas prontas que lhe eram propostas. Ele visava unir a natureza à arte, considerando esta última uma apercepção pessoal. Sua proposta era colocar a percepção na sensação, pedindo à inteligência para organizá-la como obra.

Para Merleau-Ponty, o pintor se negou a escolher entre a sensação e o pensamento, entre a ordem e o caos. Por isso coloca:

Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 131)

Há na pintura de Cézanne um diálogo entre as ciências, a cognição, a tradição e a natureza. A aparente desordem visa dar identidade aos objetos, é a arbitrariedade de suas célebres deformações. O pintor defendia o desenho como resultante da cor, pois quanto mais a cor se harmonizasse, mais preciso seria o desenho. “Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude”. (p. 134)

Fotografia 14 – *Os jogadores de cartas*, 1892-1893



Fonte: Coleção privada.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> <https://super.abril.com.br/coluna/superlistas/10-pinturas-mais-caras-do-mundo/>

Para exprimir o mundo, o pintor deveria trazer por meio do arranjo das cores, esse todo indivisível, contendo o ar, a luz, o objeto, o plano, o desenho, o estilo. Cézanne chegava a admitir que o pintor deve apenas *querer* pintar. A importância da obra de Cézanne é enfatizada por Merleau-Ponty por romper com o domínio do mundo programado, por isso diz:

Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão por meio das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitua-mo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 135)

As observações merleau-pontyanas defendem que Cézanne em sua pintura não negava a ciência e nem a tradição, mas o principal era o fato de o pintor não ser motivado apenas pelas leis do conhecimento como perspectiva, geometria ou a decomposição das cores, mas sim movido pela paisagem em sua plenitude e totalidade absolutas. A liberdade no fazer artístico era chamada por Cézanne de “motivo”.

Além disso, ao pintar ele nascia junto com sua pintura e o quadro era atacado por todos os lados porque sua concepção era de que a paisagem deveria ser abraçada. O artista Cézanne “não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado”. (p. 139)

A arte de Cézanne buscou retratar o mundo, convertendo-o em espetáculo para fazer ver como ele nos toca. Por isso sua pintura não apenas cria ou exprime uma ideia, mas acima de tudo, desperta as experiências e quando a obra é bem-sucedida, ela se ensina. Ao pintor, cabe construir uma imagem e esperar que essa imagem tenha sentido para outros.

Retomando *A obra-prima desconhecida* (1837), com a morte do pintor Frenhofer, seus amigos encontram um caos de cores e linhas incompreensíveis. De acordo com Delacroix, Balzac imagina “um pintor que quer exprimir a vida somente pelas cores e conserva escondida sua obra-prima”. (p. 138)

Cézanne ao ler esse livro foi às lágrimas e declarou ele próprio ser Frenhofer, considerando todo o seu esforço incessante de realização. Importante complementação feita por Merleau-Ponty de que o artista torna acessível aos mais



“humanos” dos homens o cenário do qual ele faz parte sem vê-lo. Dessa forma, afirmou não existir arte recreativa mesmo sendo possível fabricar objetos que causem prazer, mas estão são ligados a ideias pré-concebidas e formas já vistas.

Suas falhas, seus brancos como inacabados de sua percepção, possibilitam a articulação entre as duas obras de Merleau-Ponty, a saber, a *Fenomenologia da Percepção* e *A dúvida de Cézanne*. O tema da liberdade é comum aos dois textos e Merleau-Ponty encerra o ensaio sobre Cézanne dizendo que é na tela com cores que lhe cabe realizar sua liberdade complementando:

Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela. Eis por que nunca parou de trabalhar. Não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 149)

Cézanne nos apresentou sua dúvida, suas dificuldades e sua hesitação, pois acreditando-se impotente, quis pintar o mundo e convertê-lo em espetáculo. As criações do artista e as decisões livres do homem, impõem um sentido figurado não existente antes delas. Nas palavras de Merleau-Ponty:

[...] Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos por meio dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra. Os dados de Cézanne que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, só podiam fazer isso propondo-se a ele como o que lhe cabia viver, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório no ponto de partida, esses dados são apenas, recolocados na existência que os abarca, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta ela própria livremente. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 141)

Cézanne faz uso de sua pintura para expressar o paradoxo que reconhece em suas sensações e, por isso, o sensível é tão importante para a compreensão da percepção na obra de Merleau-Ponty, uma vez que a obra de arte é o meio mais intenso e vibrante desta experiência. Sendo assim, podemos dizer que a percepção na teorização deste autor, mantém estreita relação com a arte colocando em cena o corpo e o conhecimento.

### 3 O OLHAR EM LACAN

O tema do olhar é abordado por Lacan com destaque no texto *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949), uma comunicação feita no XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique. Nesse texto ele traz a experiência do bebê a partir dos seis meses quando diante do espelho como em um espetáculo cativante, ele tem um júbilo ao ver sua imagem refletida neste espelho. Ele então coloca:

[...] diante do espelho, ainda sem ter o controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (o que chamamos, na França, um *trotte-bébé* [um andador]), supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem. (LACAN, 1949, p. 97)

Segundo Lacan, essa atividade mantém seu sentido revelador de um dinamismo libidinal, até os dezoito meses. O estádio do espelho seria então, *uma identificação* que produz no sujeito uma transformação ao assumir essa imagem. O júbilo diante da imagem especular representa uma matriz simbólica na qual o [eu] tem uma espécie de precipitação primordial, para depois se objetivar na dialética da identificação com o outro e, com a restituição por meio da linguagem, da sua função de sujeito.

Para fazer a distinção entre o olho e o olhar, Lacan incorre em conceitos fundamentais como angústia e castração, bem como a um aspecto do olhar chamado de “mau-olhado”, a saber, o poder de fazer o mal, gerar quebranto e até paralisar, por meio do olhar. A função paralisante do olhar é relacionada por ele à inveja, pois o olho carrega a função mortal de ser em si mesmo possuidor de um poder separativo. Poderes como fazer secar o leite do animal, de trazer má sorte ou doença e “esse poder, onde podemos melhor imaginá-lo senão na *invidia*?” (LACAN, 1964, p. 112)

Para melhor elucidar essa questão, o autor diz que a origem de *invidia* vem de *videre*. Complementa seu raciocínio dizendo:

[...] A *invidia* mais exemplar, para nós analistas, é aquela que há muito tempo destaquei em Agostinho para lhe dar todo o seu desenvolvimento, isto é, a da

criancinha olhando seu irmão pendurado ao seio de sua mãe, olhando-o *amare conspectu* com um olhar amargo, que o decompõe e faz nele mesmo o efeito de um veneno. (LACAN, 1964, p. 112)

Contudo, para compreendermos a *invidia* na sua função de olhar não podemos confundi-la com o ciúme. O que o irmão de Agostinho, ou outra pessoa qualquer *invejam*, não é algo que poderiam *ter vontade*. Invejar é querer possuir aquilo que não precisa. O objeto a presentifica-se na inveja. A gana de possuir algo vem como um substituto de gozo. Podemos dizer com isso, que a verdadeira inveja faz o sujeito ficar pálido diante da imagem de uma completude, diante do a minúsculo representando para um outro “a possessão com que este se satisfaz, a *Befriedigung*”. (LACAN, 1964, p. 112)

É neste ponto que se dá a conexão de um registro do olho como desesperado pelo olhar para se chegar à ação pacificadora, encantadora e civilizadora da função do quadro. Lacan destaca a universalidade do mau-olhado por se presentificar em todas as culturas do Oriente ao Ocidente. Além disso, o autor enfatiza outro aspecto do mau-olhado que é o *fascinum*, a saber, o efeito de parar o movimento e matar a vida. Podemos pensar no momento de suspensão do gesto como dimensão da potência do olhar. É a dimensão ativa da função paralisante do olhar que provoca efeitos negativos sobre animais, pessoas e plantas. Ele continua ressaltando:

[...] O instante de ver só pode intervir aqui como sutura, junção do imaginário e do simbólico, e é retomado numa dialética, essa espécie de progresso temporal que se chama precipitação, arroubo, movimento para frente, que se conclui no *fascinum*. (LACAN, 1964, p. 114)

Vale ressaltarmos também, dois aspectos importantes nas elaborações lacanianas ao tema do olhar. O primeiro, é a identificação especular derivada da dimensão imaginária em conjunto com o simbólico e o real. Constatação de um corpo como inteiro advindo do olhar diante do espelho e confirmado pelo olhar do adulto. Um olhar outro do *Outro* que valida e ampara a constatação do bebê. O segundo aspecto do olhar, vincula-se à agressividade em relação ao outro, seu semelhante, por enxergar-se como igual, nem pior ou melhor e por isso, concorrente.

Vários autores podem ser lembrados por terem se debruçado no tema do olhar a partir das elaborações lacanianas e em um enlace com a arte. Destacamos Dinara Machado Guimarães por se dedicar profundamente à relação entre cinema e psicanálise, tomando os filmes analisados como olhar além do olho que vê. Em sua

obra *Escuta do Desejo* (2014), ela coloca que o olhar “...serve para designar o aparelho de produção de uma satisfação, cujo objeto é o gozo estético”. (p. 27)

A autora prossegue dizendo tratar-se de uma anterioridade do invisível sobre o visível, instaurando em nós o olhar do *Outro* como lugar do qual sobrevém o olhar. Ela refere-se ao seminário 11 e a grande reviravolta operada por Lacan no capítulo que trata da esquizo do olho e do olhar, a saber, de que o olhar está do lado do objeto e não do sujeito. É dessa reviravolta que a autora parte para situar o sujeito como quadro e o objeto como olhar. O sujeito vê, mas é o quadro que volta como olhar. Assim ela coloca:

[...] Essa inversão radical da posição dos termos sujeito e objeto através do olhar – que intervém na contemplação artística e que de certo modo a constitui – permite compreender a subjetividade inserida na ordem da objetividade pelo fato de sermos parte da obra, quer dizer, o objeto é o olhar. (GUIMARÃES, 2014, p. 28)

Outro autor dedicado ao tema do olhar é Antonio Quinet, e a partir do seu livro *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise* (2002), delineia conforme o modelo lacaniano, a esquizo entre a visão e o olhar a partir de Platão, referindo estar a visão do lado dos simulacros, dos corpos, dos objetos e dos artefatos. Contudo, alerta para a emergência do olhar lá onde a visão falha. Quinet prossegue dizendo:

[...] o que dá visibilidade ao vivente é o olhar como objeto *a* – objeto invisível que se encontra no fundamento da visibilidade: faz do sujeito que percebe objeto percebido. O olhar como objeto *a* fornece o fundamento da existência de um “olhar no espetáculo do mundo”, já indicado por Merleau-Ponty. A pulsão está na base do “dar-se a ver” do sujeito, e o afeta com um olhar que mesmo estando excluído da visão, o objetiva. (p. 11)

A teoria do olhar como objeto da pulsão escópica é organizada a partir de uma falta constitutiva que implica o sujeito em não conseguir olhar o *Outro* do lugar em que ele o vê. A antinomia entre o olho e o olhar, aponta para o olhar ocupando no campo do visível, o lugar de objeto como ponto cego, e no qual o objeto olhado faz a devolução como olhar.

No Seminário 11 – *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), que será explorado no segundo tópico deste capítulo, Lacan faz menção e trabalha a partir de trechos importantes da obra de Merleau-Ponty recém editada no mesmo ano, *O Visível e o Invisível*. Antes, porém, sua análise parte do sonho do velório do filho ao



solicitar o olhar paterno, tal como vemos em Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900).

### 3.1 MERLEAU-PONTY AOS OLHOS DE LACAN

Lacan dedica uma homenagem ao seu amigo Maurice Merleau-Ponty por meio de um texto contido nos *Outros Escritos* (2001). Nele renuncia à sua morte de forma categórica e interroga o ponto colocado de forma súbita em seu discurso tendo como referência seu último artigo intitulado *O olho e o espírito*<sup>18</sup>.

Sobre essa obra, Lacan coloca:

São mesmo a dominante e a sensível da obra inteira que dão aqui sua nota. Se a tomarmos pelo que ela é: de um filósofo no sentido de uma escolha, que aos dezesseis anos vislumbrou seu futuro (ele o atestou), e que exige algo de profissional. O que equivale a dizer que o vínculo propriamente universitário abarcou e reteve sua intenção, mesmo impacientemente posto à prova, mesmo ampliado até a luta pública. (LACAN, 2001, p. 183)

A relação entre Lacan e Merleau-Ponty se estreitou a partir de 1944 quando Suzanne, esposa de Merleau-Ponty, que era pediatra estava trabalhando com a reintegração dos deportados, e Lacan passou a ajudá-la na obtenção do título de psiquiatra, sugerindo como tema de dissertação final, a questão da neurose concentracionária. Com o intuito de iniciá-la na nosologia psiquiátrica, presenteou-lhe com o exemplar autografado de sua tese de doutorado. Foi com o surgimento desses encontros que a amizade entre os casais se efetivou.

Nas palavras de Rodinesco (1993), "... Merleau-Ponty já conhecia Lacan. Tinha cruzado com ele várias vezes na casa de Louise e Michel Leiris durante as famosas *fiestas* do pós-guerra, nas quais se reuniam Sartre, Beauvoir e Camus". (p. 220)

Lacan costumava passar as férias de verão com os Merleau-Ponty perto do vale de Arcachon em Le Mouleau e arrastava todos em marchas esportivas para fotografar o pôr do sol. Em 13 de abril de 1956, data do aniversário de Lacan, a festa foi em sua casa de campo em Guitrancourt, lá estavam Maurice Merleau-Ponty e Claude Lévi-Strauss, além de outros importantes nomes.

---

<sup>18</sup> Publicado originalmente em *Art de France*, 1961, p. 187-208.

Entretanto, no outono de 1960, no encontro de Bonneval, Lacan não obtivera apoio de seu amigo Merleau-Ponty por esse discordar da tese totalitária e que segundo ele, submetia inteiramente o inconsciente às leis da linguagem. Abordaremos mais adiante, a intervenção de Merleau-Ponty neste Colóquio, mas que fora publicada postumamente com a autorização de sua esposa.

Em 15 de outubro de 1960, o pai de Lacan faleceu, mas não foi uma perda que o tenha mobilizado tanto como a do amigo Merleau-Ponty, sete meses depois. Diante de seu túmulo, em 03 de maio de 1961, Lacan não conseguiu conter as lágrimas, e alguns dias depois, em 10 de maio de 1961, falou dele com muita emoção:

Posso dizer que nos terá faltado tempo, em razão dessa fatalidade mortal, para aproximar ainda mais nossas fórmulas e nossos enunciados [...] Ele sempre quis e desejou – e posso dizer que foi realmente contra minha vontade – que eu ocupasse esta cadeira.<sup>19</sup>

Mas foi o ensaio *O olho e o espírito* (1960), que despertou em Lacan a admiração por Merleau-Ponty, considerando este escrito como um divisor de águas enquanto mudança a se tornar patente na ciência por evocar aquilo que é assinalado como aparência e que conduz a sua razão. Segundo Lacan, a mesma para a qual tenta contribuir a partir do campo privilegiado da psicanálise freudiana, a saber, “a razão pela qual o significante revela-se primário em toda constituição de um sujeito”. (p. 184)

Neste texto, o olho é considerado centro de revisão do estatuto do espírito e por isso comporta os ecos da tradição com o qual o pensamento se mantém comprometido. Para Lacan, Merleau-Ponty, assim como os demais, não pode senão referir-se ao olho como abstrato e pressuposto pelo conceito cartesiano da extensão, correlato do sujeito e relacionado a uma percepção universal. Ele complementa dizendo que a crítica fenomenológica da estética resultante da confiança atribuída ao olho, não é direcionada a nos reconduzir ao conhecimento da contemplação e tampouco, para nos direcionar às questões ilusórias da óptica.

Lacan conduz sua crítica apontando a estreita relação entre o campo da percepção e o campo da pesquisa. O motivo para se pesquisar, ao sair da percepção,

---

<sup>19</sup> J.L., *S. VIII*, op. Cit., p. 329. Frase restabelecida corretamente em *Le Transfert dans tous ses Errata* (Paris: EPEL, 1991), p. 121.

precisa retornar a ela para efetuar a construção científica. Neste ponto centra-se a dificuldade no que concerne à pesquisa em psicanálise.

A referência à obra merleau-pontyana *Fenomenologia da Percepção* (1945), ilustra conforme nos aponta Lacan, um terceiro elemento crucial exemplificado por meio da luz violeta aparecendo à maneira de um cone esbranquiçado e sustentada por um disco negro pouco visível. Mas ao interpor um pedaço de papel branco com o objetivo de se dissipar o efeito leitoso, o destaque passa a ser o disco negro.

Com isso, observam-se as mutações, muitas vezes sedutoras, do terceiro elemento no equilíbrio entre luz, forma-fundo e o saber a esse respeito. O termo cor passa a ser insuficiente, pois existem os efeitos do reflexo, transparência, irradiação comprovando o fato de “o fenômeno visual da cor local de um objeto não ter nada a ver com o do segmento colorido do espectro”. (p. 185)

Assim, a iluminação não pode ocultar sua localidade de *Outro*<sup>20</sup>. No contraste do disco negro com o papel branco surge a entrada da figura de um, contra o fundo do outro; o sujeito afirmado por meio de formas iluminadas é o rechaço do Outro que se prendia na opacidade da luz.

Cabe destacarmos, que a principal obra merleau-pontyana (1945), surge como uma crítica assentada no rigor no que diz respeito à compreensão positivista da percepção. Merleau-Ponty revisa o conceito de sensação em sua relação com o corpo e com o movimento deste corpo. Suas formulações surgem como crítica à tradição cartesiana que considera a percepção e a sensação como sendo distintas. Nesta perspectiva, a percepção é considerada um ato por meio do qual a consciência consegue fazer a apreensão de um objeto sendo as sensações meros instrumentos.

A teorização fenomenológica da percepção tem como base uma aproximação da psicologia e mais precisamente da Gestalt, mas ainda tendo a arte e a pintura moderna como auxiliares a partir da pintura de Paul Cézanne. Ao abordar a arte de Cézanne, Merleau-Ponty traz a problemática da dicotomia entre percepção e pensamento, entre o que é expresso e a expressão.

---

<sup>20</sup> O termo *Outro* corresponde na língua francesa a *Autre*. A noção de “grande Outro” é concebida como um espaço aberto de significantes encontrados pelo sujeito desde o seu ingresso ao mundo. Ao longo de sua obra, Lacan foi desenvolvendo esse conceito, mas depois chegou a afirmar que o Outro não pode se formalizar, pois o movimento inerente ao desejo é oriundo da dialética de articulação do sujeito com o *Outro* e do *Outro* com o sujeito. Dessa forma, a própria linguagem será efeito do lugar de *Outro*.

### 3.2 A FUNÇÃO DO OLHAR COMO OBJETO *a*

A noção de objeto *a* implica a concepção lacaniana de desejo e por isso destacamos a obra de Mario Fleig *O desejo perverso* (2008), por abordar a perversão como inerente à condição humana ao retomar a premissa freudiana do destino pulsional em uma aproximação do desejo perverso. Suas elaborações apontam a importância da relação entre o desejo perverso e a sublimação.

Estando nossa pesquisa assentada na arte como pilar de sustentação para a interlocução entre filosofia e psicanálise, e entendendo que o objeto *a* é presentificado na obra de arte, a elaboração de Fleig nos interessa sobremaneira. Ao trazer o neurótico às voltas com o sexual, não tendo sucesso com a sublimação, nos faz ver que é no perverso que ela ocorre com sucesso. Isso porque para o primeiro, o saber é o gozo do *sujeito suposto saber* e com isso, assinala sua incapacidade com a sublimação.

No entanto, o autor nos deixa a seguinte ressalva:

Afirmar que o neurótico é incapaz de sublimação não nos permite imediatamente deduzir que então o perverso é bem-sucedido nela, e muito menos afirmar que “toda criação de arte” é realização perversa. É isso que podemos depreender da ressalva que indica a “inaptidão para sua plena realização”. (FLEIG, 2008, p. 66)

Embora o tema da sublimação não pertença diretamente ao escopo de nossa pesquisa conforme destacamos anteriormente, faz-se necessário minimamente delinear alguns pontos que com ela se engancham para pensarmos em suas implicações quanto à obra de arte e sua feitura. Sendo ela privilégio daqueles que sabem contornar aquilo a que se reduz o *sujeito suposto saber*, podemos considerar a obra de arte como localizada na fixação do que resta nesse saber irreduzível enquanto destino da pulsão de morte. É neste ponto que reside nosso interesse, pois a irreduzibilidade transformada em obsessão alude à diligência dos artistas sempre marcada pela inaptidão quanto à realização plena, que pode ser atestada nas capturas artísticas de Cézanne e Monet.

Feitas essas importantes considerações, adentraremos no seminário 11 – os *quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), no qual Lacan dedica quatro lições para desenvolver suas elaborações acerca do olhar como objeto *a* minúsculo. Entretanto, nas outras lições ele aborda conceitos importantes e que possuem relação

com a teorização proposta a despeito do olhar, mas que não serão intentos de nossas elaborações, pois nos desviaríamos da questão principal que diz respeito à função do olhar.

### 3.2.1 Lição de 19 de fevereiro de 1964

Nesta lição, Lacan aborda a esquizo do olho e do olhar. A cisão proposta por ele, vai na direção de poder demonstrar a distância existente entre o órgão que vê (o olho), e o objeto da pulsão escópica (o olhar). Para falar desta esquizo torna-se fundamental a retomada ao núcleo da repetição. Após o despertar, a esquizo persiste entre o retorno ao real, e a consciência que vive aquilo como um pesadelo. Assim, pode-se dizer que a esquizo está ali representando uma outra mais profunda.

Lacan menciona a obra póstuma de Maurice Merleau-Ponty *O Visível e o Invisível* (1964), com elogios a Claude Lefort por sua transcrição muito precisa. Ele reconhece esta obra como momento de chegada da tradição filosófica desde Platão com a valorização da ideia determinada por um fim atribuído ao ser como soberano, atingindo a beleza como o próprio limite. O olho na visão merleau-pontyana aparece como seu reitor.

Nas considerações lacanianas, esta obra significa uma evolução em relação ao que fora tratado na *Fenomenologia da Percepção* (1945), por apontar uma dependência do visível concernente a tudo aquilo que se põe sob o olho do que vê. E Lacan complementa:

[...] Ainda é dizer demais, pois esse olho é apenas a metáfora de algo que melhor chamarei *o empuxo* daquele que vê – algo de anterior ao seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte. (LACAN, 1964, p. 73)

Entretanto, Lacan faz um alerta para a diferença entre o que nos é apresentado por Merleau-Ponty, que diz respeito à esquizo como distância presa ao fato de que existem formas impostas pelo mundo, e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos conduz, e a esquizo na qual o olhar aparece como uma estranha contingência, ponto de chegada da experiência, ou seja, a falta

constitutiva da angústia de castração. Assim, a esquizo a nos interessar, é entre o olho e o olhar, e na qual se manifesta a pulsão escópica.

Destacamos a definição de olhar para Lacan, por demonstrar que algo sempre escapa. E por isso nos diz:

Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar. (LACAN, 1964, p. 74)

Ele segue suas elaborações se utilizando de uma função a ser isolada e denominada por ele pelo termo de *mancha*, com o objetivo de nos mostrar a preexistência de um dado-a-ver. A função da *mancha* pode ser reconhecida por sua autonomia e identificada à função do olhar, mas nos estágios da constituição do mundo no campo do escopismo, há um traço no qual ao mesmo tempo o que o comanda é o que escapa sempre à apreensão da visão, satisfazendo-se consigo mesmo ao imaginar-se como consciência.

Destaque importante é feito a partir da *Jovem Parca* de Valéry e a referência ao *vendo-se ver-se* por representar um escamoteamento a operar uma evitação da função do olhar.

Lacan traz a questão do narcisismo apoiada na imagem especular, e a satisfação encontrando suporte para um desconhecimento fundamental na plenitude encontrada na contemplação. Aí está a função do olhar. Ele ainda destaca o fato de Merleau-Ponty ter nos mostrado que somos olhados no espetáculo do mundo. É um olhar a discernir-nos, fazendo de nós, seus olhados.

Outro ponto referenciado pelo autor, concerne ao termo *onivoyeur* no sentido de um empuxo a ver. Como exemplo, temos ao nível da experiência fenomenal da contemplação, a perspectiva *onivoyeur* despontando na satisfação em se saber olhado, mas sem que isso seja mostrado.

Há algo de contraditório no mundo *onivoyeur*, uma vez que ao mesmo tempo que provoca nosso olhar, faz surgir um sentimento de estranheza, e por isso Lacan segue dizendo que no estado de vigília, o olhar é elidido, elisão de que não só isso olha, mas *isso mostra*. O oposto ocorre no sonho, as imagens são caracterizadas pelo *isso mostra*.

Por isso a importância do sonho como forma de deslizamento do sujeito no qual o *isso mostra* vem antes com todas as suas características, a saber: ausência de horizonte, caráter de emergência, fechamento do que aparece no estado de vigília, de contraste, de mancha, intensificação de cores. Nossa posição enquanto sonhadores é a de sermos aquele que não vê em essência. Dessa forma, o sujeito pode até saber que está sonhando, mas não pode se apreender no sonho do mesmo modo que se apreenderia no pensamento de acordo com as referências cartesianas. “... Ele pode se dizer – *Isto não passa de um sonho*. Mas não se apreende como quem se diz – *Apesar de tudo, sou consciência deste sonho*”. (LACAN, 1964, p. 76)

Sobre a primitividade da essência do olhar, Lacan se utiliza do exemplo de um sonho em ser uma borboleta, no qual o sujeito vê a borboleta em sua realidade de olhar, na qual os desenhos, as cores e toda a figuração, são o *dar-a-ver*. Sonhar em ser uma borboleta é o testemunho de se representar como borboleta, mas não é o mesmo que dizer que o sujeito está capturado pela borboleta, e sim, ele pode ser considerado uma borboleta capturada como captura de nada, pois ele não é considerado borboleta para ninguém.

Lacan propõe ao final dessa lição de 19 de fevereiro de 1964, introduzir-nos no essencial da satisfação escópica e continua dizendo:

[...] O olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* da álgebra lacaniana, no qual o sujeito vem fracassar, e o que especifica o campo escópico e engendra a satisfação que lhes é própria, é que lá, por razões de estrutura, a queda do sujeito fica sempre despercebida, pois ela se reduz a zero. Na medida em que o olhar, enquanto objeto *a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração, é que ele é objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função punctiforme, evanescente – ele deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência – essa ignorância tão característica de todo o progresso do pensamento nessa via constituída pela pesquisa filosófica. (LACAN, 1964, p. 77)

Ainda sobre a função escópica, ele destaca ser a *tiquê*<sup>21</sup> representada na tomada visual ao nível da *mancha*. Na análise convém não deixarmos o sujeito no plano da reciprocidade do olhar e do olhado, mas sim no ponto do olhar, uma vez que este é ilusório. Freud em suas elaborações já apontava ser a pulsão escópica distinta

---

<sup>21</sup> Lacan toma emprestado do vocabulário aristotélico os dois termos *tiquê* e *autômaton* para tratar as duas faces da repetição. A *tiquê* segundo ele, seria o *encontro do real*. Ele aborda a repetição como trabalho fundamental da pulsão de morte lançando insistentemente algo considerado inassimilável, e por isso é da ordem do *real*. É algo que está para além do *autômaton*, ou seja, da volta, do retorno como insistência dos signos. Importante a distinção feita por Lacan entre os dois termos, pois do grego *autômaton* é aquele que age por si mesmo e a *tiquê* tem relação com algo que se repete por acaso.

das demais, já Lacan coloca ser ela “a que elude mais completamente o termo da castração”. (p. 78) A pulsão escópica é considerada constituinte da subjetividade e por isso presente desde o início, pois está ligada ao desejo do *Outro*, que por sua vez, tem relação com o olhar do *Outro*. Um olhar encontrado e logo perdido, a saber, o olhar da mãe.

### 3.2.2 Lição de 26 de fevereiro de 1964

Na lição seguinte que data de 26 de fevereiro de 1964, Lacan retoma a questão da repetição por entender que é no interior de sua explicação que podemos situar a digressão sobre a função escópica induzida pela obra merleau-pontyana *O Visível e o Invisível* (1964).

Nesta obra, Merleau-Ponty para discernir o surgimento da visão em si mesma, tenta restaurar o caminho pelo qual pôde surgir a origem da visão, mas não sendo do corpo, mas de algo denominado por ele, a carne do mundo. Para Lacan, nessa obra inacabada, o vidente parece, ele mesmo, se extrair. Nas palavras do próprio Lacan enquanto olho:

[...] Das raias de uma armadilha, ou raios, se vocês quiserem, de uma cintilação da qual de começo sou uma parte, surjo como um olho, ganhando de algum modo, emergência por aquilo que eu poderia chamar a função da *voyura*<sup>22</sup>. (LACAN, 1964, pp. 81-82)

Com isso, Lacan nos deixa entrever a importância de Merleau-Ponty para a psicanálise, uma vez que, suas referências ao inconsciente propriamente psicanalítico, nos apontam uma nova dimensão da meditação sobre o sujeito de acordo com uma nova pesquisa em relação à tradição filosófica e similar àquela que a análise nos permite traçar.

Para exemplificar, cita a nota merleau-pontyana chamada reviravolta do dedo de luva por indicar outra reviravolta, a saber, a do olhar. O couro como invólucro do pelame nas luvas e a consciência, na ilusão de *ver-se vendo-se*. Os privilégios da consciência diminuem à medida que tiramos o olhar. Na análise esse movimento pode se dar na passagem ao divã.

---

<sup>22</sup> A *voyura* seria a ação do voyeur, sua olhada, sua espiada.



Para falar da consciência como irremediavelmente delimitada e apoiada na idealização e no desconhecimento, ele vai se utilizar do termo *escotoma*<sup>23</sup> para falar do limite no campo visual. Assim, destaca ser o sujeito apenso ao objeto olhar justificando como o porquê de o sujeito ter desconhecido essa dependência por tanto tempo, pois na relação escópica a vacilação fundamental é o olhar.

O olhar enquanto avesso da consciência pode ser esquematizado da seguinte forma, a saber, quando “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”. (p. 83)

Por ser um objeto inapreensível, o olhar, mais do que qualquer outro objeto, é desconhecido, e possivelmente por este motivo, um facilitador para que o sujeito possa simbolizar seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão consciente do *ver-se vendo-se*, na qual o olhar se elide.

Outro ponto importante ao olhar que o sujeito encontra, refere-se a um olhar imaginado no campo do *Outro* e jamais visto. Lacan nos introduz em uma questão interessante a partir do olhar intervindo quando o sujeito é surpreendido e sustentado em uma função de desejo e não correlativo do mundo da subjetividade.

Para adentrarmos mais nessa questão do privilégio do olhar na função do desejo, Lacan recorre à função da anamorfose por meio da reprodução do quadro pintado por Hans Holbein *Os Embaixadores* (1533), que também é capa do seminário 11 de Lacan, ao qual nos dedicamos a tratar para produzirmos nossas elaborações.

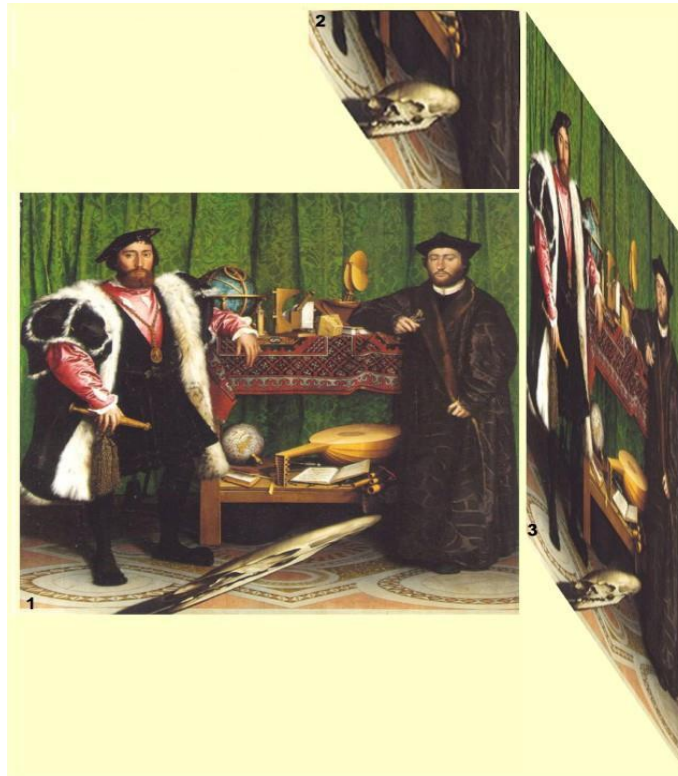
Neste quadro, a função das imagens se define por uma correspondência ponto a ponto de duas unidades no espaço. Trata-se da relação a uma imagem enquanto ligada a uma superfície com uma espécie de ponto geométrico. A imagem é definida pelo método tendo a linha reta representando o papel de ser trajeto da luz. Na primeira imagem temos uma forma entre os pés dos dois personagens (1). Colando o rosto à

---

<sup>23</sup> Do grego *scotoma*, escuridão. O escotoma representa uma espécie de ponto cego, algo que obstrui o campo visual de forma parcial ou total. O termo foi usado inicialmente por Charcot em conexão com a histeria e retomado na década de 1920 pelos psicanalistas franceses Rene Laforgue e Edouard Pinchon. Freud em 1926 acolheu o movimento como descrição útil para a evitação histérica das percepções angustiantes, mas em seguida discordou da definição relacionada à percepção como apagada, por acreditar na atuação de medidas psíquicas intensas como forma de evitação. Por volta de 1950, a questão da escotomização surgiu sob a influência de Lacan para representar a relação do ego com o inconsciente. A atualização lacaniana apoiada no conceito de exclusão de Pinchon, dotou o conceito de uma fusão de elementos visuais e verbais. Disponível em <https://stringfixer.com/pt/Scotomization>.

direita do quadro e à altura dos joelhos dos personagens, essa forma revela-se uma caveira humana (2). Na outra imagem, temos o quadro inteiro na visão enviesada. (3).

Fotografia 15 – Os *Embaixadores*, 1533



Fonte: Galeria Nacional de Londres.<sup>24</sup>

Para falar do espaço geometral da visão como perfeitamente reconstruível pelo cego, Lacan evoca *A Carta Sobre os Cegos para Uso dos que Enxergam* de Diderot. A perspectiva geometral tem relação à demarcação do espaço e não da visão, e não se esgota. Para o cego, o campo do espaço pode ser percebido à distância e simultaneamente, basta que apreenda a função temporal instantânea.

Há o destaque para a dimensão parcial no campo do olhar e imanente à dimensão geometral, mas que não tem ligação com a visão enquanto tal e, para exemplificar, evoca a tatuagem desenhada no pênis e o efeito do repouso à ereção como algo de simbólico da função da falta, da aparição do fantasma fálico. Retoma o quadro dos *Embaixadores* para fazer o contraponto daquilo que aparece como ostentação nas vestimentas dos dois personagens e que é da ordem da aparência e

<sup>24</sup> <http://fonteatomica.com/anamorfose/>

da fascinação, e o objeto inclinado aos pés dos dois homens, mas que só poderá ser visto de certo ângulo para nos fazer ver um crânio de caveira.

O ponto principal desta evocação concerne ao visível a partir do sujeito nadificado em uma forma que é a encarnação imajada do *menos-fi*  $[(-\phi)]$  da castração. No entanto, cabe irmos adiante para vermos esboçar a partir da função da visão, “não o símbolo fálico, o fantasma anamórfico, mas o olhar como tal, em sua função pulsátil, explosiva e estendida, como ela o é nesse quadro”. (p. 88)

Com isso, Lacan irá introduzir questões importantes na direção do olhar como desorganizador do campo da percepção porque o sujeito em causa não é esse da consciência reflexiva, mas o sujeito do desejo, do quadro como armadilha de olhar para um olho que voa no primeiro plano dos *Embaixadores*.

### 3.2.3 Lição de 04 de março de 1964

Nesta lição, Lacan traz a relação do sujeito com o órgão (o olho), como estando no centro de nossa experiência, e a ótica utilizada na montagem operatória como testemunha do uso invertido da perspectiva a dominar a técnica da pintura no final dos séculos quinze até o dezessete. A ótica nos direciona para algo que escapa na visão, pois das coisas do espaço entregues pela visão, o cego pode imaginar, reconstruir e falar. A psicanálise se ocupa de entrever este sujeito preso, captado e manobrado no campo visual a partir da dimensão geometral.

A obra de Holbein citada anteriormente, nos mostra o quanto somos convocados para dentro do quadro e representados como capturados. Uma armadilha de olhar. Assim refere Lacan:

[...] o segredo desse quadro é dado no momento em que, afastando-nos ligeiramente dele, pouco a pouco, para a esquerda, e depois nos voltando, vemos o que significa o objeto flutuante mágico. Ele nos reflete nosso próprio nada, na figura do crânio de caveira. Utilização, portanto, da dimensão geometral da visão para cativar o sujeito, relação evidente ao desejo que, no entanto, resta enigmático. (LACAN, 1964, p. 91)

Dessa forma, podemos entender que em toda cena, há um ponto de opacidade a nos remeter à outra cena. Na cena do mundo temos uma correspondência de ponto

a ponto. A opacidade que aparece com a *mancha* nos indica que algo escapa e a *tiquê* tem por função o encontro com a *mancha*.

Para avançar em suas elaborações, Lacan propõe pensarmos no desejo a se fixar no quadro e, também, sobre a motivação a impulsionar o artista a colocar “algo seu” na obra. No plano geometral, assim nomeado por ele, a luz parece dar o fio condutor a nos ligar a cada ponto do objeto. Contudo, se a luz se propaga em linha reta, não será ela a nos dar esse fio condutor.

De acordo com o autor, a ótica pura serve para mostrar as relações com correspondências de um ponto com um outro no espaço, e isso não nos permite pensar naquilo que escapa na estrutura ótica do espaço. Ele situa aqui, uma crítica à filosofia tradicional exercida sobre uma pretensa tapeação da percepção na qual o filósofo ao conquistar o campo da visão, passa a ser senhor.

Entretanto, o essencial da relação de aparência do ser não está na linha reta, mas no ponto luminoso, fonte de reflexos e irradiações mesmo que a luz se propague em linha reta, ela preenche, refrata e inunda. O olho é uma taça que transborda e precisa de defesas. A íris reage não apenas à distância, mas também à luz. O piscar e até fechar os olhos poderá acontecer como proteção. A luz se oferece de modo ambíguo na relação com o sujeito em um funcionamento de entrelaço, um *quiasma*<sup>25</sup> a estruturar este domínio tal como nos designou Maurice Merleau-Ponty em um dos capítulos da sua obra *O Visível e o Invisível* (1964).

Para exemplificar a relação do sujeito com a luz como diferente do ponto geometral, Lacan lembra de um acontecimento por volta de seus vinte anos, no qual estava passeando em um barco com alguns membros de uma família de pescadores, quando Joãozinho, assim nomeado por ele, mostra-lhe algo boiando na superfície das ondas, precisamente uma lata de sardinhas respelhando ao sol e acompanhada da seguinte fala de Joãozinho: “- Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (p. 94)

Ele conclui com isso, que se Joãozinho achava engraçado este fato e ele nem tanto, é porque a lata o olhava no nível do ponto luminoso no qual se encontra tudo

---

<sup>25</sup> Do grego *chiátsō*, “formar como a letra X”. O nome deriva da letra grega X (Chi), e é em latim *chiasmus*. Na língua francesa *chiasme*, o termo é recuperado por Merleau-Ponty para tratar da identidade na diferença ou a unidade por oposição. Na *Fenomenologia da Percepção* quiasma, entrelaçamento designam uma estrutura ontológica que esboça a reversibilidade. Na linguagem o quiasma designa a articulação do dentro e fora. Lacan se refere ao termo como entrecruzamento em uma analogia ao quiasma óptico que tem uma estrutura em forma de X formada pelo cruzamento dos nervos ópticos no cérebro fazendo-os conectados aos nossos olhos.

que o olha e por isso tem a ver com ele. Lacan se coloca aqui como fazendo quadro diante daquela rudeza, ou seja, *mancha* no quadro. E por isso complementa:

Tomo aqui a estrutura no nível do sujeito, mas ela reflete algo que já se encontra na relação natural que o olho inscreve para com a luz. Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro. (LACAN, 1964, p. 94)

A relação com a luz no fundo do seu olho faz com que algo se pinte elidido da função geometral. A profundidade do campo, a ambiguidade e variação faz com que o sujeito seja solicitado a cada instante, fazendo da paisagem algo diferente de uma perspectiva, algo diferente de um quadro. No espaço da luz, o olhar se apresenta como o jogo da luz com a opacidade. O transbordamento tem o anteparo para contenção, mas o ponto de olhar participa da ambiguidade da joia, da sua cintilação. O sujeito é algo no quadro sob a forma de *écran*<sup>26</sup>, a *mancha*.

Ainda nessa direção, é importante sublinharmos o sentido pretendido por Lacan concernente à palavra sujeito, mas não estando relacionado ao subjetivo, pois há várias formas de se enganar quanto à função do sujeito no âmbito do espetáculo. Ele faz referência à *Fenomenologia da Percepção* (1945), porque Merleau-Ponty nos traz mostras de que o jogo de luz manipulado nessa experiência difere da percepção do sujeito.

Lacan passa a questionar a função da adaptação no mimetismo, ao mesmo tempo coloca que em certos fenômenos há a coloração adaptativa, ou seja, quando ela se adapta ao fundo, isso significa uma defesa contra a luz. Ele segue falando sobre o mimetismo, mas faz referência a Caillois que se utiliza de três dimensões nas quais acontece a atividade mimética, a saber, o travesti, a camuflagem e a intimidação.

O mimetismo tem como efeito a camuflagem e não se trata de colocar algo em acordo com o fundo, mas fazer-se pinta do mesmo modo que se opera a técnica da camuflagem na guerra. No caso do travesti, há uma finalidade sexual visada que se produz por meio de efeitos de disfarce. É um plano diferente da visada sexual em si mesma, e não pode ser distinguida apressadamente como tendo o papel da tapeação. No que diz respeito ao fenômeno da intimidação, este comporta a sobrevalia que o

---

<sup>26</sup> *Écran* traduzido da língua francesa para a língua portuguesa significa “tela”. Um objeto interposto que dissimula ou protege. Superfície sobre a qual se reproduz a imagem de um objeto.

sujeito tenta atingir em sua aparência, e não devemos ter pressa em colocar em cena uma intersubjetividade. Devemos lembrar que o ato de imitar vai além de reproduzir uma imagem, pois o sujeito ao se inserir nessa função, é apreendido pelo exercício de fazê-la.

Ainda se referindo ao mimetismo, Lacan faz uma objeção quanto a René de Caillois indicar a pintura como forma de manifestação no humano do que seria análogo nos animais. Segundo ele, chamamos de quadro a função na qual o sujeito tem que se discernir como tal. No entanto, ele questiona: “Mas quando um sujeito humano se engaja em fazer um quadro, em obrar essa coisa que tem por centro o olhar, do que é que se trata então?” (p. 98)

Ele prossegue suas elaborações fazendo referência ao fato de para alguns o pintor ser considerado como olhar que a nós se impõe, e a resposta de outros que valorizam a objetividade da obra de arte. O que ele nos adianta é que no quadro há realmente a manifestação de algo do olhar, mesmo nas pinturas paisagísticas, existe como em filigrana, algo tão específico do pintor a remeter para a presença do olhar. A função do quadro tem relação com o olhar em relação àquele a quem o artista dá a ver o seu quadro, mas essa relação não é, num primeiro momento, de ser armadilha para o olhar. Por isso Lacan coloca:

[...] Creio que há uma relação ao olhar do aficionado, mas que é mais complexa. O pintor, àquele que deverá estar diante do seu quadro, oferece algo que em toda 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 o seu olhar, como se depõem 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. (LACAN, 1964, p. 99)

Fundamental pensarmos neste efeito apolíneo da pintura conforme nos aponta o autor. O efeito pacificador proporcionado pela pintura e relacionado ao gozo fálico vem corroborar nossas elaborações concernentes à função do olhar como estando a serviço de um desvio do vazio constitutivo da angústia de castração, pois a pintura se coloca como depositária desse olhar.

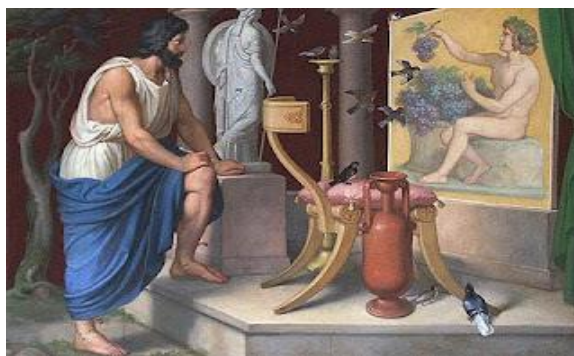
Por outro lado, Lacan aborda a multiplicidade de funções do olho enquanto órgão fazendo destaque para o *quiasma* como campo para perceber o que aparece em efeitos de menor iluminação dando a perceber a incidência da luz. Ele faz uma analogia às funções do olho não esgotando o caráter do órgão em seu surgimento

sobre o divã. Na experiência do inconsciente, o órgão está no centro. O falo ao faltar, remete ao que poderia ser atingido de real na visada do sexo. Por isso o olho pode ser considerado em uma dialética semelhante.

Na dialética do olho e do olhar, o revirão traz como questionamento: o que nos fascina? Não existem coincidências, mas essencialmente logro. Ao pedir um olhar no amor, há algo fundamentalmente insatisfatório e falhado, ou seja, o sujeito jamais é olhado lá onde ele vê o outro. Assim, o que eu olho é o que quer ser visto e jamais o quero ver. Deste ponto, podemos falar da relação entre o pintor e o aficionado, uma vez que se trata de um jogo de *trompe-l'oeil*<sup>27</sup>.

Um importante exemplo a ser destacado no que se refere ao triunfo do olhar sobre o olho, é um apólogo antigo envolvendo Zêuxis e Parrásio: duelo de pintores na Grécia antiga. Zêuxis, um pintor grego do séc. V a.C. se sentia injustiçado por não apreciarem devidamente as suas obras de arte, e por isso decidiu participar de uma disputa. Naquela época, o reconhecimento artístico era buscado por meio de disputa retórica com colegas de profissão ou perante o público. Um famoso concurso ocorreu entre Zêuxis e Parrásio, no qual o primeiro decidiu apresentar ao colega, uma pintura em que estavam representadas uvas, mas uvas de tal modo tão realistas que os pássaros se dirigiram à elas para as debicarem.

Fotografia 16 - As Uvas de Zêuxis



Fonte: <http://tode-ti.blogspot.com/2009/09/as-ugas-de-zeuxis.html>

Parrásio por sua vez, quando Zêuxis pediu que ele afastasse a cortina da tela para que pudesse ver a sua pintura, Parrásio esclareceu que a cortina era a própria pintura. Assim, se Zêuxis enganara os pássaros, Parrásio iludira um homem.

<sup>27</sup> Termo técnico utilizado no campo da pintura que dispensa tradução na língua portuguesa. No entanto, trata-se de um efeito de *tapeação-do-olho* fazendo o espectador cair na indistinção, ou hesitando entre a imagem pintada e a imagem real.

Lacan ao final dessa lição e respondendo a um questionamento de Safouan sobre o olho se descansar do olhar na contemplação de um quadro, refere que irá retomar a dialética da aparência e do seu mais-além, pois se mais-além da aparência não há algo, há o olhar e o olho está aí situado como órgão. Continua sua resposta a Safouan sobre se mais-além da aparência, há a falta ou o olhar, dizendo que na dimensão escópica, o que reencontramos é a mesma função do objeto *a*. Ele entra como símbolo da falta, isto é, do falo como fazendo falta.

Ele encerra dizendo não estarmos no nível do pedido, mas do desejo do Outro. A relação do olhar como o que o sujeito quer ver, é uma relação de logro, uma vez que “o sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como objeto *a*, quer dizer, no nível da falta (-  $\phi$ )”. (p. 102)

### 3.2.4 Lição de 14 de março de 1964

Nessa lição, Lacan retoma os dois esquemas triangulares apresentados anteriormente como sendo o primeiro do campo geometral pondo em nosso lugar o sujeito da representação e, o segundo, como sendo aquele que faz do próprio sujeito quadro. No funcionamento escópico, os dois esquemas se superpõem e o olhar se situa do lado de fora porque sou olhado, sou quadro. O sujeito é determinado no visível por este olhar que está do lado de fora e por ele entra na luz e recebe seu efeito. Além disso, o olhar serve como instrumento pelo qual a luz se encarna. O sujeito da representação se constitui a partir do olhar, é escrito como luz quando fotografado.

Para falar do anteparo, ou seja, da *mancha* como lugar de mediação entre o olhar e o sujeito da representação, Lacan recorre novamente a Merleau-Ponty e sua *Fenomenologia da Percepção* (1945), por meio de exemplos colhidos das experiências de Gelb e Goldstein, nas quais é possível verificar, já no nível perceptivo, de que forma o anteparo restabelece as coisas em seu estatuto de real.

Com isso, Lacan vai nos mostrar no nível perceptivo, que o fenômeno em sua relação com o desejo faz a realidade aparecer apenas como marginal. No quadro, haverá algo que falta, contrariamente ao que acontece na percepção. Este é o campo central no qual ocorre o poder separativo do olho exercido ao máximo na visão. A ausência no quadro é substituída por um buraco como reflexo da pupila detrás da qual



está o olhar. Na medida em que o quadro entra em uma relação com o desejo, o anteparo terá seu lugar marcado, a saber, aquilo que faz com que diante do quadro, o sujeito seja elidido do plano geometral. Isso nos faz ver o quanto o quadro está alhures enquanto fim, já que não joga no campo da representação.

Vale destacarmos, a articulação antinômica que se dá no campo escópico. Do lado das coisas temos o olhar que olha o sujeito e ele as vê, pois elas têm a ver com ele. No entanto, *eles têm olhos para não ver*<sup>28</sup>, conforme está escrito no Evangelho, uma vez que eles não vêem que as coisas têm a ver com eles e por isso elas os olham.

Uma ressalva importante feita por Lacan, refere-se ao cuidado para que não façamos a psicanálise do pintor, nem tampouco uma crítica da pintura. Ao olhar para uma pintura, o sujeito é convidado a depor ali o seu olhar por meio do que pode ser chamado de *dompte-regard*<sup>29</sup>. A referência a Merleau-Ponty por ter partido da pintura para inverter a relação sempre feita pelo pensamento entre o olho e o espírito, serve para indicar que a função do pintor é totalmente diferente da organização do campo da representação ocupado pelo filósofo. Ele demarcou isso “com o próprio Cézanne, esses *azuizinhos*, esses *marronzinhos*, esses *branquinhos*, esses toques que chovem do pincel do pintor”. (p. 107)

Lacan fala da criação do pintor conforme Freud a designa, ou seja, como sublimação e da sua valoração no campo social. Entretanto, ele coloca que se uma criação do desejo passa a ter valor comercial, temos a entrada da sociedade nesse circuito. O efeito sobre as pessoas é de acalmar e reconfortar ao mostrar-lhes que pode haver aqueles que vivem da exploração do seu desejo. Outro ponto a ser destacado, diz respeito à satisfação estando relacionada ao desejo de contemplar podendo encontrar ali alguma pacificação. Para Lacan, essa incitação à renúncia tem algo da função do *dompte-regard*, ou seja, o sujeito que olha e contempla, é levado por intermédio da pintura, a depor o seu olhar.

O exemplo utilizado pelas obras de Zêuxis e Parrásios, é retomado com vistas a mostrar a ambiguidade de dois níveis, a saber, o da função natural do logro e o do *trompe-l'oeil*. Assim, o *dompte-regard* também se apresenta com a face do *trompe-l'oeil*. Com fins de elucidação, recorreremos à explicação de Lacan:

---

<sup>28</sup> Lacan se utiliza da expressão encontrada no Evangelho em Mateus 13:13 – “Por isso lhes falo por parábolas; porque eles, vendo, não vêem; e, ouvindo, não ouvem nem compreendem”.

<sup>29</sup> Espécie de doma-olhar, opta-se por manter como contrapartida do *trompe-l'oeil* tratado por tapeação do olho.

Se os pássaros se precipitaram sobre a superfície em que Zêuxis havia indicado seus toques, tomando o quadro por uvas a serem bicadas, observamos que o sucesso de tal empresa não implica em nada de as uvas serem admiravelmente reproduzidas, tal como as que podemos ver na cesta que segura o *Baco* de Caravaggio, nos Uffizzi. Se as uvas fossem assim, é pouco provável que os pássaros se tivessem enganado, pois por que veriam os pássaros uvas nesse estilo que força as coisas? Deve haver ali algo de mais reduzido, de mais próximo do signo, no que pode constituir para os pássaros a uva como sua presa. Mas o exemplo oposto de Parrásios torna claro que ao querer enganar um homem, o que lhe apresentamos é a pintura de uma cortina, quer dizer, de algo mais além do qual ele quer ver. (LACAN, 1964, p. 109)

Esta explicação serve para o entendimento de como se dá o *trompe-l'oeil* da pintura e que a questão não está no fato de a pintura oferecer um equivalente ilusório do objeto. Essa tapeação do olho se dá por outra coisa que é nomeada por Lacan o *a* minúsculo. É em torno do objeto *a* que se dá um combate tendo como alma o *trompe-l'oeil*. Questões sobre o que nos seduz e satisfaz a ponto de nos levar ao júbilo no *trompe-l'oeil*, são respondidas por Lacan a partir do desdobramento do olhar como facilitador de que possamos nos dar conta, de que a representação não se move com ele. O quadro não rivaliza com a aparência e sim com o mais além da aparência, designado por Platão como a Ideia. É a luta entre o que é e o que aparenta ser.

Lacan ressalta que o pintor está sempre submetido a uma Sociedade Arrendatária. Trata-se do objeto *a* – o pintor enquanto resto. Ele opera no nível sacrificial e lida com as imagens que podem despertar o desejo de Deus. O olhar do pintor que pretende impor-se apenas ele como olhar, conta com olhares lá de trás. Por isso Lacan retoma Merleau-Ponty por meio dos *azuizinhos, branquinhos, marronzinhos* de Cézanne para falar do paradoxo do gesto aumentado pela distensão do tempo, permitindo imaginarmos a deliberação perfeita em cada pincelada, mas não passando de miragem e assim complementa: “Ao ritmo em que chove do pincel do pintor esses pequenos toques que chegarão ao milagre do quadro, não se trata de escolha, mas de outra coisa”. (p. 111)

Esse ato soberano que se materializa, tornando-se inoperante, excluído e caduco, é o excedente de gozo. A pincelada encerra o movimento dando novo sentido ao termo regressão. Há o elemento motor como resposta a engendrar para trás, seu próprio estímulo. A dimensão escópica está no instante final. O autor cita a dialética identificatória do significante e do falado como a precipitação para frente daquilo que se projeta como contrária ao instante de ver. O momento terminal favorece a distinção entre ato e gesto. O que vem sobre a tela na forma de pincelada se dá pelo gesto

estando presente sempre, e será sentido como *impressão* ou *impressionismo*. O sentido do gesto da mão será determinante para não poder ser colocado ao contrário, pois há uma simetria lateral.

Ainda sobre o gesto, Lacan se utiliza do gesto de ameaça para explicar sobre algo feito como contenção e suspensão, se inscrevendo em retrocesso. A distinção entre gesto e ato reside na temporalidade de uma parada que cria para trás de si mesma sua significação.

Na pintura, o que surge de autêntico é minorado no sujeito, pois suas cores precisam ser buscadas lá onde não estão, ou seja, na merda. Por isso o autor fez alusão aos pássaros se deplumarem se eles pintassem. Isso porque os seres humanos não têm penas. Sendo assim, o artista não participa em nada além da criação de um depósito sujo ou de uma sucessão deles justapostos. Na criação escópica, o sujeito está por sua dimensão e o gesto é o movimento dado a ver.

O tempo do olhar em sua fase terminal ao completar um gesto, aí está a relação ao que Lacan vai desenvolver no que concerne ao mau-olhado. O olhar, em si, termina o movimento e o cristaliza. A parada no movimento é o efeito de fascinação a fim de despojar o mau-olhado do seu olhar e assim conjurá-lo.

Segundo Lacan, o olhar opera uma queda de desejo, uma vez que o sujeito não está aí de forma alguma, ele é direcionado. Ele se utiliza da fórmula do desejo enquanto inconsciente, ou seja, *o desejo do homem é o desejo do Outro*, para falar do *dar-a-ver* como espécie de desejo *ao Outro*.

Sobre isso, complementa:

No que é que esse dar-a-ver pacifica alguma coisa? – senão nisto, que há um apetite do olho naquele que olha. Esse apetite do olho, que se trata de alimentar, constitui o valor de encanto da pintura. Este valor é, para nós, a ser procurado num plano bem menos elevado do que se supõe, naquilo que é a verdadeira função do órgão do olho, o olho cheio de voracidade, que é o do mau-olhado”. (LACAN, 1964, p. 112)

Importante a retomada feita por Lacan da universalidade do mau-olhado, pois nos faz pensar na não existência de qualquer traço de bom-olhado ou de um olho a bendizer em lugar algum. Isso significa dizer que o olho carrega consigo a função mortal de ser dotado em si mesmo de um poder separativo e todos os poderes a ele atribuídos e as crenças de trazer azar, doenças, secar plantas e o leite dos animais, estão relacionados à *invidia* oriunda de *videre*. Para os analistas, Lacan destaca a

*invidia* mais exemplar a partir de Agostinho com a cena descrita por ele, da criancinha olhando seu irmão mamando no seio de sua mãe. Este olhar amargo ao decompô-lo, volta-se contra ele como efeito de veneno.

Entretanto, a *invidia* em sua função de olhar, não pode ser confundida com ciúmes. A inveja não está relacionada a ter vontade, mas sim a querer algo que não precisa. A inveja é fomentada pela possessão daquilo que para o sujeito que inveja, não tem necessidade ou fará qualquer uso, e tampouco sabe a verdadeira natureza. A gana de possuir é um substituto de gozo, conforme destacamos anteriormente.

O mau-olhado é o *fascinum* que pára o movimento matando a vida, uma vez que, se o sujeito pára seu gesto, ele é mortificado. Essa é a função antivida do ponto terminal, é o *fascinum* enquanto dimensão na qual se exerce a potência do olhar. Quanto ao instante de ver, ele intervém como sutura, junção do imaginário e do simbólico a ser retomada na dialética de precipitação, um arroubo concluído no *fascinum*.

A inveja verdadeira faz desvaecer o sujeito frente à imagem de completude que se fecha novamente, bem como diante do a minúsculo ao qual ele se detém que pode ser para um outro, a possessão com a qual se satisfaz, a *Befriedigung*. Eis aí, a ação pacificadora, encantadora e civilizadora na qualidade de função do quadro.

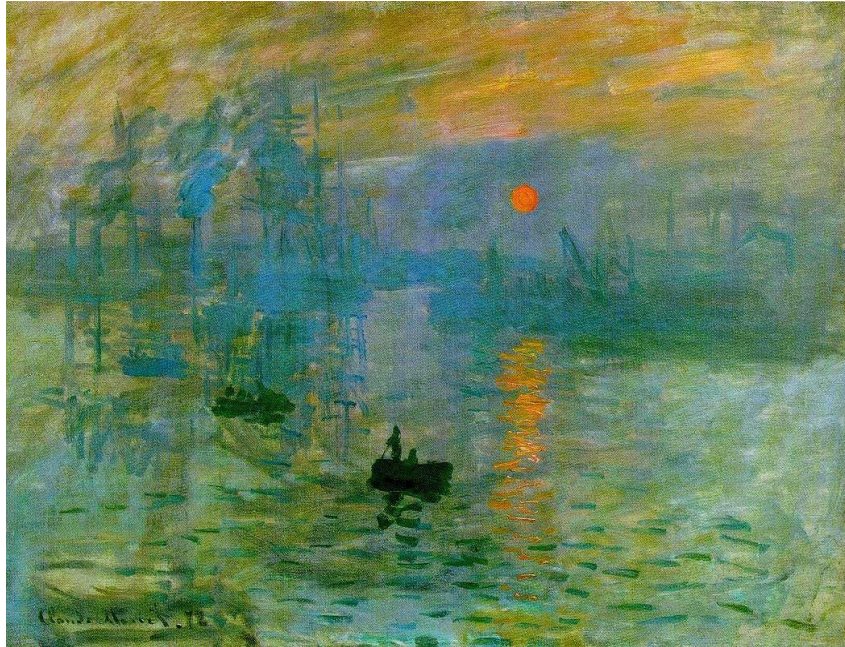
### 3.3 OS IMPASSES DO OLHAR NA CAPTURA ARTÍSTICA DE MONET

Nos propomos a pensar o fazer artístico de Claude Monet, por entendermos que sua incessante necessidade de captar a luz e retratá-la em suas telas, tem relação direta com a função do olhar enquanto objeto a, conforme desenvolvemos anteriormente pelo viés de um encobrimento da castração. Monet é considerado o principal representante do Impressionismo, sendo inclusive uma de suas telas, a responsável pela origem deste movimento.

Ele estava decepcionado com as exposições do Salão de Paris e por isso juntou-se a outros colegas artistas, fundando em 23 de dezembro de 1873, a *Société Anonyme Coopérative d'Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs*, com o objetivo de expor seus quadros e de seus amigos. O grupo se organizou para uma exposição em abril de 1874, sendo que a pintura que mais chamou a atenção foi a pintura de Monet retratando um nascer do sol em Havre. Seu empenho em criar uma impressão

evanescente da luz alaranjada refletida no mar, foi intitulada *Impressão, Nascer do Sol* (1872).

Fotografia 17 – *Impression, Soleil levant*, 1872



Fonte: Musée Marmottan, Paris.<sup>30</sup>

Uma das principais características de Monet, era observar as nuances da luz natural ao longo do dia, chegando a pintar diversas vezes “a mesma” paisagem, com o objetivo de retratar a mudança gradual da luminosidade. Destacamos alguns momentos nos quais a repetição fica mais evidente em sua obra. Em 1870, depois de ter casado com Camille Doncieux e pelo fato de a França estar em guerra com a Alemanha, mudou-se para Londres, pintando várias vezes o rio Tâmesa. Retornou à França em 1871 e mudou-se para Argenteuil, lá construiu um estúdio flutuante para estudar o reflexo da luz na água. A partir de 1883, Monet passou a pintar a Catedral de Rouen, e estima-se que a pintou mais de trinta vezes, pois nessa época já residia de Giverny. Neste cenário, o artista criou o seu jardim que passaria a ser fonte de inspiração para os seus próximos trabalhos.

Giverny naquela época, era uma aldeia com cerca de duzentos e cinquenta habitantes, com cem chalés rústicos e algumas casas mais imponentes. Quem visitava a aldeia e principalmente a casa de Monet, sentia a magia conforme podemos

---

<sup>30</sup> <https://4.bp.blogspot.com/Q2rmVDTgATc/VHP4Sg72Zzl/AAAAAAAAAOKI/Ba3J3KqWhA4/s1600/impres1.jpg>



atestar na descrição de uma visitante: “Esta é a terra dos sonhos, a concretização da terra das fadas”<sup>31</sup>.

#### Fotografia 18 – O jardim da casa de Claude Monet



Fonte: Registrada pela Autora.

Tão logo se apossou da casa, Monet tratou de pintar as janelas de verde, cor que passaria a ser sua marca registrada, o “verde Monet”<sup>32</sup>. Poucos dias após seu aniversário de cinquenta anos em 1890, ele acrescentou um lote de terras nas adjacências, arrancou todas as hortaliças e as substituiu por íris, tulipas e peônias japonesas. Ademais, construiu um prédio de dois andares para montar seu ateliê no andar superior com um teto alto e bem iluminado. Como excentricidade, Monet colecionava carros, tinha chofer, mordomo, cozinheiro, e para cuidar de suas flores, seis jardineiros.

Monet desejava criar um jardim para agradar a visão e ter razões para pintar. Ele conseguiu, pois o jardim superava as expectativas daqueles que o conheciam. O escritor Gustave Geffroy, visitante assíduo de Monet e um de seus melhores amigos

<sup>31</sup> Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894-1927*. Org. Myriam Chimènes (Paris : Fayard, 2007), p. 308.

<sup>32</sup> Hoschedé, *Claude Monet*, vol. 1, p. 52.

chegou a dizer: “assim que empurra o portãozinho na rua principal de Giverny, pode acreditar... você entrou no paraíso”<sup>33</sup>. As obras a seguir atestam essa beleza.

Fotografia 19 – *Canteiro de íris no jardim de Giverny*, 1900



Fonte: Musée d'Orsay, Paris.<sup>34</sup>

Fotografia 20 – *Passeio em Giverny*, 1902



Fonte: Galeria Belvedere, Viena.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> *Claude Monet*, p. 327.

<sup>34</sup> <https://mondomoda.com.br/2021/03/18/claude-monet/>

<sup>35</sup> <https://www.conexaoparis.com.br/casa-e-os-jardins-de-monet-em-giverny-nos-arredores-de-paris/>



Um ponto fascinante na pintura de Monet, era o fato de ela não representar um passado glorioso, não ter a intenção de doutrinar e nem sequer comungar com regras, leis ou valores predeterminados, mas acima de tudo, perseguir um único fim: ver. Ela nos arremata, nos fisga e nos prende à sua contemplação. Aqui estamos diante do trinômio: artista – obra de arte – espectador/contemplador, e consideramos serem tanto o artista quanto o espectador/contemplador, capturados pela obra de arte.

Fotografia 21 – O Jardim e o Lago de Claude Monet



Fonte: Registrada pela Autora.

Aqueles que visitavam Monet, eram conduzidos ao cômodo que tinha uma vista exuberante para o jardim. Neste quarto ele abrigava obras de vários amigos pintores admirados por ele, mas Cézanne era o preferido, o amigo mais admirado e por isso tinha quatorze obras dele espalhadas pelo quarto e pelo ateliê. Certa feita, chegou a declarar: “Sim, Cézanne, ele é o maior de todos”<sup>36</sup>.

Em épocas que Monet considerava seu trabalho não produtivo, sentia-se forçado a cobrir as obras de Cézanne, uma vez que acreditava ser incapaz de trabalhar na presença daquele gênio, referindo ter a sensação de pequenez diante do gigante Cézanne. Entretanto, Cézanne também nutria por ele uma admiração,

---

<sup>36</sup> Michel Georges-Michel, *Peintres et sculpteurs que j'ai connu, 1900-1942*. (Nova York : Brentano's, 1942), p. 35.



chegando a verbalizar de modo sucinto: “Caramba, ele é simplesmente o melhor”<sup>37</sup>. Outra referência era a famosa declaração de Cézanne: “Monet não passa de um olho, mas meu Deus, que olho!” “O olho mais prodigioso da história da pintura”<sup>38</sup>.

Monet possuía em suas paredes obras de Degas, Pissaro, Manet, Delacroix, Renoir, mas possuía mais obras do seu amigo Cézanne, bem como um par de bronzes de Rodin.

Fotografia 22 – Obras de Monet e seus colegas



Fonte: Registrada pela Autora.

<sup>37</sup> Gasquet, *Cézanne* (Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921), p. 90.

<sup>38</sup> Ambrose Vollard, *Paul Cézanne* (Londres Brentano, 1924) p. 117, e Gasquet, *Cézanne*, p. 90.

Fotografia 23 – O primeiro ateliê de Monet que virou sala



Fonte: Registrada pela Autora.

Fotografia 24 – Algumas obras localizadas no interior da casa de Monet



Fonte: Registrada pela Autora.



Fotografia 25 – Telas no interior da casa de Monet



Fonte: Registrada pela Autora.

A diferença entre Monet e pintores como Cézanne e Degas, é que eles pintavam no espaço e Monet no tempo. Ele contemplava o nada representado pela superfície cambiante do lago das ninfeias, seu torturante abismo luminoso. O belo lago o fazia confrontar-se com suas incertezas, trazendo-lhe dor e sofrimento. A beleza encobria o horror do limite. O crítico Louis Gillet chegou a dizer: que o lago era “a ninfa por quem Monet estava apaixonado”<sup>39</sup>.

No inverno de 1895, Monet instalou seu cavalete próximo ao lago e começou a pintá-lo pela primeira vez, mas seu plano não foi adiante. Anos depois, seu jardim aquático foi expandido. Quatro novas pontes foram acrescentadas e a ponte japonesa ganhou uma treliça para uma muda de glicínia.

Monet criou seu próprio cenário. Ross King em sua obra *Monet e a pintura das ninfeias – a história do projeto mais audacioso do Impressionismo* (2021), nos diz:

[...] Monet dedicou-se exatamente a isto: cultivou o seu jardim, que, com a ponte japonesa, o caminho de rosas, os salgueiros-chorões e as ninfeias – nenhum dos quais evocava o campo francês nem a alma da raça francesa -, lhe proporcionaria, no quarto de século seguinte, material para cerca de trezentas pinturas. O estreitamento do escopo geográfico aos limites do jardim não significou uma restrição de sua visão artística. [...] (KING, 2021, p. 36)

<sup>39</sup> *Le Gaulois*, 06/12/1926.



Fotografia 26 – O jardim com a ponte



Fonte: Registrada pela Autora.

Fotografia 27 – O caminho das rosas



Fonte: Registrada pela Autora.



Fotografia 28 – Os salgueiros-chorões



Fonte: Registrada pela Autora.

Fotografia 29 – As ninfeias



Fonte: Registrada pela Autora.



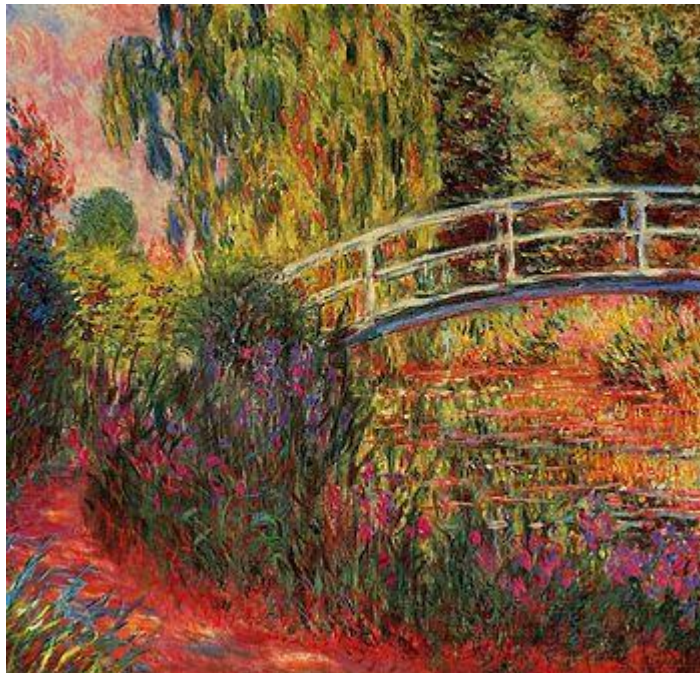
As imagens a seguir foram extraídas da Wikipédia, a enciclopédia livre<sup>40</sup>.

Fotografia 30 – *Ponte japonesa e lago de nenúfares*, 1899



Fonte: Museu de Arte da Filadélfia.

Fotografia 31 – *Ponte japonesa*, 1900



Fonte: Museu de Belas Artes, Boston.

---

<sup>40</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nen%C3%BAfares\\_\(s%C3%A9rie\\_de\\_Monet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nen%C3%BAfares_(s%C3%A9rie_de_Monet))

King, na obra citada anteriormente (2021), chega a questionar-se como o imaterial e impermanente adquiriam materialidade e permanência nas telas de Monet, bem como, sua capacidade em capturar aquilo que o olho humano percebia na cintilação fugaz de um segundo. Suas pinturas dependiam do uso da cor em si mesma, da força de sua paleta e não dos objetos que o rodeavam. Sua obsessão em capturar os efeitos transitórios da luz acabaram sendo o seu tormento, pois quando não ficava satisfeito com o resultado da sua pintura, tinha ataques de fúria, passando a destruir várias de suas telas.

As suas pinceladas inquietas e fugazes contrastavam com a captura artística que imobiliza os sujeitos nesta contemplação. Tal qual o enigmático dos furta-cores, isto é, aquilo que muda gradualmente de cor ou “parece” mudar. Também pode ser definido como cada uma das gradações que pode ter uma cor conforme a projeção da luz. Apresenta cor diversa segundo a luz projetada, cor cambiante. A característica do móvel com o imóvel, as antinomias e a ilusão se faziam presentes.

No ano de 1883, um crítico chegou a escrever que Monet “enxerga de um modo diferente do resto da humanidade”<sup>41</sup>. Sua suposição era de que ele era sensível às cores no final ultravioleta do espectro.

Novamente destacamos o comentário de Geffroy sobre Monet ao dizer que “em sua simplicidade, encontra-se tudo o que o olho pode ver e imaginar, uma infinidade de formas e sombras, a vida complexa das coisas”<sup>42</sup>. Ele conseguia ver espelhada em seu lago, a abundância da natureza com suas nuances e variedades.

Em 1909, Monet exibiu quarenta e oito pinturas retratando o seu jardim em uma exposição em Paris com o título - *Le nymphéas: séries de paysages d'eau par Claude Monet*. Esta exposição trouxe-lhe lucros e notoriedade chegando a ser comparado com Michelangelo e Beethoven pela perfeição.

Segundo King:

Grande parte da vida e da obra de Claude Monet foi uma louca tentativa de realizar o impossível. Seu objetivo, que admitira francamente ser inalcançável, era pintar o tema cuidadosamente escolhido – a catedral, a falésia ou o monte de feno diante do qual montava o cavalete – em condições singulares e transitórias de clima e de luz. [...] (KING, 2021, p. 41)

---

<sup>41</sup> *Gazette des Beaux-Arts*, 1º de abril de 1883.

<sup>42</sup> *Claude Monet*, p. 314.

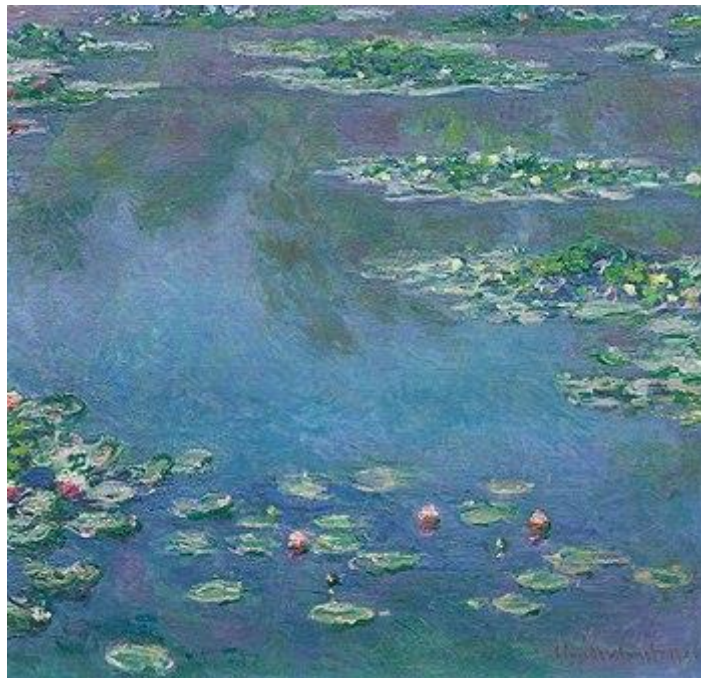
Destacamos outras obras extraídas da Wikipédia, a enciclopédia livre<sup>43</sup>.

Fotografia 32 – *O Lago com nenúfares*, 1904



Fonte: Museu de Arte, Denver.

Fotografia 33 – *Nenúfares*, 1906



Fonte: Instituto de Arte, Chicago.

---

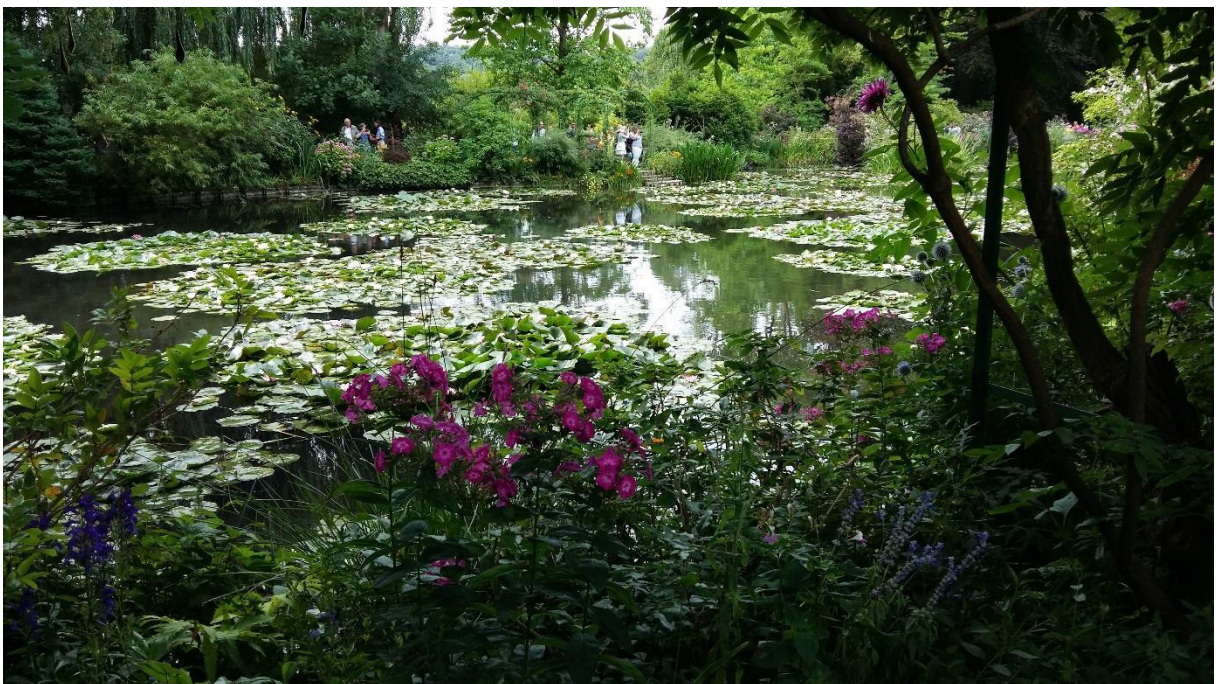
<sup>43</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nen%C3%BAfares\\_\(s%C3%A9rie\\_de\\_Monet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nen%C3%BAfares_(s%C3%A9rie_de_Monet))



A obra monetiana nos interessa sobremaneira, porque dentre todos os artistas do ciclo impressionista, Monet concentrou-se única e exclusivamente no dever principal do pintor, a saber, a contemplação. Sua obra buscava capturar a materialidade da água em um instante brilhante e móvel com o reflexo dos raios de sol quase como uma representação metálica.

Assim, podemos observar a intenção de Monet relacionada à captura do instante, do mutável e do fugidio. Efeitos erráticos da luz e da cor eram sua matéria-prima. Ele almejava pintar o impossível de acordo com suas sensações. O escritor Guy de Maupassant, na década de 1880, chegou a declarar que viu Monet “buscando impressões” na costa da Normandia, acompanhado pelos filhos e enteados, carregados de telas de diferentes pinturas do mesmo tema, nas quais buscava retratar todas as mudanças de luz.

Fotografia 34 – O jardim com seus reflexos



Fonte: Registrada pela Autora.

Um ponto a ser destacado na pintura de Monet, diz respeito à intimidade das impressões, pois enquanto outros pintores de água buscavam efeitos distantes da lua sobre o mar ou sobre os rios, e até mesmo o efeito das ondas na praia, Monet procurava registrar as profundezas da água por meio de seus reflexos cintilantes.

Octave Mirbeau, amigo próximo de Monet, comentou que algumas telas chegavam a exigir cerca de sessenta sessões de trabalho e levavam mais de quinze camadas de tinta. Na sua opinião, suas telas retratavam visões magníficas de uma vida rural e tranquila, com mulheres passeando em caminhos floridos ou à margem dos rios. O efeito das telas monetianas era de um sedativo, e Monet era considerado *le peintre du bonheur* (o pintor da felicidade). Marcel Proust, um dos grandes admiradores de Monet, atribuía a sua obra um poder de cura espiritual.

Fotografia 35 – *Mulher com sombrinha*, 1875



Fonte: National Gallery of Art, Washington.<sup>44</sup>

Fotografia 36 – *Camille Monet et l'enfant dans le jardin*, 1875



Fonte: Museu de Belas Artes de Boston.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> <https://www.culturagenial.com/obras-monet/>

<sup>45</sup> <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com/2011/11/camille-monet-et-lenfant-dans-le-jardin.html>



Embora Monet vivesse para a pintura, ele a descrevia como torturante. Para seus amigos mais próximos, uma tortura necessária ao seu gênio. A sua busca por perfeição beirava um aniquilamento, pois além das dificuldades e privações, sofreu de dores reumáticas pela exposição à chuva e à neve, e ainda, a catarata que em parte poderia ser atribuída ao tempo em que passava olhando suas águas refletoras e cintilantes. A arte monetiana buscava retratar a natureza com uma atenção obcecada pela evidência visual transitória.

Fotografia 37 – Os reflexos no lago das ninfeias



Fonte: Registrada pela Autora.

A exposição de 1909 anteriormente citada, apesar de todo o triunfo, provocou nele muita ansiedade e depressão. A fadiga nervosa de Monet não poderia ser atribuída apenas às intempéries da natureza, mas acima de tudo ao seu audacioso projeto de captar a mudança na luz nos espelhos d'água. Por isso a aparência da água mudava tanto em suas telas “indo do verde-claro ou do malva-escuro ao rosa-salmão e ao laranja brilhante”. (KING, 2021, p. 47)

A respeito de sua técnica, destacamos além da acuidade visual, uma habilidade manual no domínio de técnicas sutis e virtuosas alternando a aplicação das tintas na forma cruzada, ondulada e pontilhada. Monet tinha preferência por telas com uma pronunciada textura nas quais os fios da trama eram mais espessos que os fios da

urdidura. Muitas camadas de tinta eram aplicadas em ângulos retos e, com isso, alguns fios recebiam mais pigmentos e criavam rugas. O resultado era uma espécie de vibração na textura. “Ele usava os pigmentos e a textura da tela para sugerir tanto a ondulação da água na superfície quanto, nos declives marcados pelos fios da urdidura, a profundidade subjacente...”. (KING, 2021, p. 48)

Contudo, seu projeto mais audacioso surgiu a partir de um convite na primavera de 1917 para que pintasse a Catedral de Reims em seu estado atual de devastação pela guerra. Uma obra com patrocínio do Estado e com o objetivo de registrar parte da ofensiva propagandística contra os “bárbaros alemães”. No entanto, várias dificuldades cruzaram o caminho do pintor, mas a mais considerável era o risco ao perigo de bombas asfixiantes e restos desmoronando, além da distância de cento e sessenta quilômetros de Giverny a Reims. Por outro lado, o que o atraía era poder trabalhar em uma encomenda oficial, objetivo seu desde a tentativa frustrada de decorar o Hôtel de Ville em Paris e, ainda, o fato de contribuir para o esforço de guerra.

A partir da encomenda oficial não realizada, foi surgindo o projeto mais grandioso de Claude Monet. Assim, a obra de guerra (*oeuvre de guerre*), foi sendo substituída pela Grande Decoração (*Grande Décoration*), uma série de impressões gerais do seu lago de ninfeias e salgueiros-chorões que foi tendo amplitude ao longo dos anos subsequentes.

Fotografia 38- *O jardim das ninfeias*, 1916



Fonte: Museu Orangerie, Paris.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> <http://afsjcampos.com.br/blog/as-ninfeias-descubra-a-maior-obra-do-claude-monet-no-museu-orangerie-em-paris/>



O pintor trabalhava melhor em tempos de crise, sua fuga era embrenhar-se nas cores de sua paleta para escapar às tragédias que estavam à porta de seu lindo jardim. Outro destaque importante para a sua obra nesse contexto de guerra, foi a série de pinturas da ponte japonesa. Parte dessas telas, teve como característica pinceladas fortes e onduladas com acréscimo de cores tropicais. “Em algumas a ponte japonesa é delineada em tons sanguíneos; em outras, ela se dissolve em um devaneio verde-mar com centelhas calmas de safira...” (KING, 2021, p. 156)

Fotografia 39 - *A ponte japonesa em Giverny, 1918*



Fonte: Museu Marmottan Monet, Paris.<sup>47</sup>

Essas telas representaram uma cena de devastação nas quais a terra das fadas era devorada por um apocalipse, não cumprindo assim, a função pacificadora da pintura. Além da série da ponte japonesa, Monet também dedicou parte de seu tempo à série de pinturas com salgueiros-chorões à beira do lago, com ramos retorcidos e cores escuras, sugerindo tortura e sofrimento, mas principalmente bradando contra a morte da luz sempre tão buscada e retratada em suas obras.

---

<sup>47</sup> <https://pt.wahooart.com/@/@/8XXHTJ-Claude-Monet-A-ponte-japonesa>

Fotografia 40 – *Salgueiro-Chorão*, 1918



Fonte: Museu De Arte Kimbell, Fort Worth.<sup>48</sup>

Em agosto do ano de 1918, Monet ao receber a visita de René Gimpel e Georges Bernheim, dois emergentes marchands de Paris, deixou evidente sua obsessão pela luminosidade com as seguintes palavras:

Ah, cavalheiros, não recebo visitas quando estou trabalhando, não, não recebo. Quando trabalho, se sou interrompido, isso acaba comigo, fico perdido. Os senhores compreenderão, tenho certeza, que estou em busca da mais ínfima fração de cor. É minha culpa, quero captar o intangível. É terrível como a luz se esvai, levando com ela a cor. A cor, qualquer cor, dura um segundo, às vezes, no máximo três ou quatro minutos. O que fazer, o que pintar em três ou quatro minutos? Ela se vai, você tem de parar. Ah, como sofro, como pintar me faz sofrer! Me tortura. A dor que me provoca! (KING, 2021, p. 159)

Monet sonhava deixar uma série de suas obras em exibição permanente e os últimos anos de sua vida foram dedicados a esse grande e audacioso projeto. Porém, sua dificuldade em finalizar a Grande Decoração, insistindo na incompletude da obra por conta das dificuldades de saúde advindas da catarata, apontam para outra dificuldade, a saber, a de separar-se de seus painéis de ninfeias.

Durante o processo dessa audaciosa obra impressionista, Monet foi ganhando notoriedade e suas telas passaram a ser cobiçadas por colecionadores, marchands,

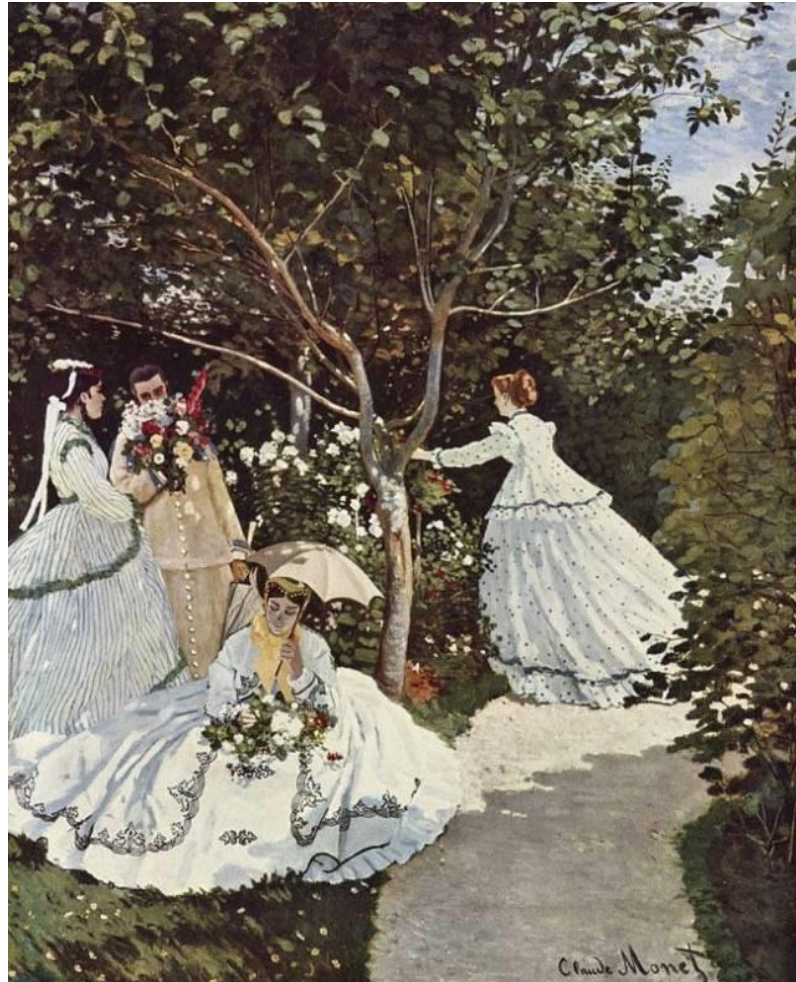
---

<sup>48</sup> <https://santhatela.com.br/claude-monet/monet-salgueiro-chorao-1918/>



aristocratas e pessoas influentes. Com isso, a tela intitulada *Mulheres no jardim* rejeitada pelo júri do Salão de Paris em 1867, foi vendida para a Sociedade de Amigos do Louvre e atualmente encontra-se no Museu d'Orsay em Paris.

Fotografia 41 – *Mulheres no jardim*, 1866



Fonte: Museu d'Orsay, Paris.<sup>49</sup>

Em 22 de abril de 1922, em Vernon e no escritório de seu advogado Baudrez, Monet assinou a escritura de doação de seus painéis comprometendo-se a entregá-los em abril de 1924. Contudo, a arte monetiana parecia enredada na tragédia, sempre muito queixoso, alternava momentos de estagnação com produção compulsiva. Mesmo atribuindo aos problemas visuais sua dificuldade em finalizar a Grande Decoração, sua obra apontava que apesar deles, conseguiu harmonizar as cores e

---

<sup>49</sup> IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. *Mulheres no Jardim*, Claude Monet. *História das Artes*, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/mulheres-no-jardim-claude-monet/>>. Acesso em 18 Dec 2021.

criar efeitos ainda mais sutis de luz e sombra. Nos últimos dez anos de sua vida, esse audacioso projeto fora seu propósito de vida.

A morte de entes queridos servia-lhe de impulso ao cavalete. Pintar de modo furioso era quase como uma tentativa de manter a própria morte à distância. Talvez por isso a Grande Decoração tornara-se um projeto infindável. Sua concepção teve início meses após o funeral de seu filho Jean Monet em 1914, estendendo-se até seus últimos dias. Vida e morte estavam entrelaçadas a tal ponto que chegar ao fim desse projeto poderia representar sua própria morte. O canto inferior direito do painel *Pôr do Sol* permanecia em branco o que sugeria uma natureza incompleta e provisória de seus grandes esforços. Será que deixar o sol se pôr na Grande Decoração representaria o seu fim?

Fotografia 42 – *Pôr do Sol*, 1914-1926



Fonte: Museu Orangerie, Paris.<sup>50</sup>

A obra que dera início a sua carreira e nome ao Movimento Impressionista surgiu de um sol nascendo - *Impressão, Nascer do Sol* (1872). Nascer como vida, começo, expectativas. Provavelmente por isso a finalização nessa tela *Pôr do Sol* (1914-1926), tenha sido tão difícil, pois representava o fim de sua carreira, um dia que se acaba com o sol se pondo, e trazendo a escuridão da noite e o fim das luzes.

Depois de tantas dificuldades, interrupções e retomadas dos painéis, Clemenceau, um dos melhores amigos de Monet e intermediário na negociação da Grande Decoração, já vislumbrava a impossibilidade de conclusão do projeto em vida. O Salão Monet abriria apenas após a morte do artista. Em 1925, Monet chegou a dizer-lhe: “Quando estiver morto, as imperfeições me parecerão mais suportáveis”<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> <https://www.aquelelugar.com.br/museu-lorangerie-paris/>

<sup>51</sup> *Le Gaulois*, 18/05/1927.



Mesmo com todo o incentivo de seu melhor amigo Clemenceau, Monet permanecia imóvel diante daquilo que sempre o moveu, a saber, a fugacidade do instante, a mobilidade da luz. Entre suas falas de incentivo, Clemenceau afirmava: “Seu olhar rompe a casca das aparências, e o senhor penetra as substâncias profundas”<sup>52</sup>.

Em 05 de dezembro de 1926, morria o Pai do Impressionismo, o Príncipe da Luz, como os jornais da época noticiaram. Monet fora seu maior crítico e sua insatisfação recorrente era o motivo da sua fúria. Estima-se que ele tenha destruído mais de quinhentas telas obcecado pela perfeição. Ele não conseguiu entregar sua Grande Decoração em vida, pois só morto conseguiria suportar as imperfeições.

Em 17 de maio de 1927 aconteceu a inauguração do Museu Orangerie em Paris. Na ocasião não houve muito destaque para o evento e as críticas foram muitas. Durante anos as visitas foram escassas, mas nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, o Museu passou a ser visitado por jovens estudantes norte-americanos interessados nas *Ninféias* de Monet. O conjunto é uma das maiores realizações monumentais da pintura da primeira metade do século XX. A seguir, os oito painéis pintados por Monet que podem ser visitados no Museu Orangerie<sup>53</sup>.

Fotografia 43 – *Manhã com salgueiros*, 1914-1926



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

Fotografia 44 – *Os dois salgueiros*, 1914-1926



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

---

<sup>52</sup> Clemenceau, *Claude Monet: Les Nymphéas*, p. 19.

<sup>53</sup> <https://www.musee-orangerie.fr/fr/collection/les-nymphéas-de-claude-monet/histoire-du-cycle-des-nymphéas>

Fotografia 45 – *Reflexos de árvore*, 1914-1926



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

Fotografia 46 – *As nuvens*, 1914-1926



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris

Fotografia 47 – *Manhã clara com salgueiros*, 1914-1926



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

Fotografia 48 – *Pôr do sol*, 1914-1926



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

Fotografia 49 – *Reflexos verdes*, 1914-1926

Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

Fotografia 50 – *Manhã*, 1914-1926

Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

O Impressionismo ao exaltar os sentidos em detrimento ao intelecto, deu ênfase ao olhar deixando o pensamento em segundo plano. Podemos fazer uma relação com a filosofia merleau-pontyana vindo romper com a tradição filosófica, assim como a obra de Monet escapou às tradições, Monet não poderia ser incluído entre aqueles que buscavam retratar a ordem e a solidez de linhas fortes e contornadas. Sua inspiração eram os prismas de luz, a névoa cambiante, e os ritmos coloridos sem definição de começo ou fim. Sua pintura espessa e texturizada, tinha como principal característica, as pinceladas largas e fortes em uma espécie de frenesi *automatiste*. Das densas camadas no empastamento de tintas, paradoxalmente surgiam os efeitos tão delicados de luz e formas. Segundo King (2021), Monet buscava dissolver o visível e materializar o invisível, “colocando ante o observador sua visão daquele abismo luminoso sem perspectiva nem moldura”. (p. 265)

Lembremos da passagem de Lacan no seminário já referido (1964), quando Joãozinho lhe mostra a latinha de sardinhas a boiar ao sol e lhe diz: “-Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (p. 94). Lacan formula a partir dessa fala de Joãozinho que de fato a lata o olhava, tinha a ver com ele no nível do ponto luminoso no qual está tudo que nos olha e por isso coloca:

O que é luz tem a ver comigo, me olha, e graças a essa luz, no fundo do meu olho, algo se pinta – que de modo algum é simplesmente a relação construída, o objeto sobre o qual demora a filosofia – mas que é impressão, que é borboteamento de uma superfície que não é, de antemão, situada para mim em sua distância. (LACAN, 1964, p. 95)

Para Lacan, no espaço da luz, o que é o olhar é jogo da luz com a opacidade. O olhar participa da ambiguidade da joia. Monet nos oferece a sua preciosa obra e nos faz participar dela. Será o mimetismo de que nos fala e que tem função apenas de camuflagem? Lacan se questiona quanto ao engajamento do sujeito em fazer um quadro, em obrar isso que tem como centro o olhar e se haveria a distinção entre o artista, que quer ser sujeito, e sua arte da pintura.

A pintura, nos diz Lacan, domina gradualmente este vazio para fixá-lo na forma de ilusão de um espaço a ser posteriormente transcendido e destruído. O vazio designando o lugar da Coisa - *das Ding* - será dominado ao fixá-lo como ilusão do espaço e esta por sua vez, condenada à destruição porque é apenas a ordem significativa que a sustenta e a torna possível. Mas por que então o artista repete ou volta a produzir? Será que em algum momento ele dominou o vazio ou apenas iludiu-se?

Na obra *A sublimação, uma erótica para a psicanálise* (2018) de Erik Porge, nos deparamos com a retomada do texto lacaniano *Homenagem feita a Marguerite Duras com o arrebatamento de Lol V. Stein* (1965), e a afirmação de Lacan atestando que a escritora por meio da sua arte, recuperou o objeto que dá sentido à sublimação e cuja satisfação não é ilusória. Porge ao adentrar o texto além de se dar conta do seu arrebatamento, nos diz: “Pareceu-me que o termo “sublimação” designava simultaneamente a realização literária de Marguerite Duras, mas também a do próprio Lacan – que a reconhecia e nela se incluía”. (PORGE, 2018, p. 25)

Mais adiante, ainda nesta obra (2018), e após fazer um percurso minucioso pelas elaborações lacanianas acerca do conceito de sublimação, Porge trata de entender a fórmula: “elevar um objeto à dignidade da Coisa”. Destaca não ser algo da ordem de colocar o objeto num pedestal, mas aponta a ironia de Lacan na utilização do parentesco fônico entre os termos *dignidade* e *Ding*. Isso remete à idealização das obras de arte nas quais o valor é socialmente reconhecido e adverte para o fato de a idealização representar assim, “uma face da sublimação que enseja o engodo” (p. 71).

Destacamos a passagem do seminário de Lacan (1959-1960) como correlativo ao que Porge nos introduz no parágrafo anterior:



No nível da sublimação o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis – ela encontra aí o campo de descanso pelo qual ela pode, de algum modo, engodar-se a respeito de *das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem. (LACAN, 1959-1960, p. 123)

Capturado pelo fazer artístico, Monet nos mostra que o olhar é essa estranha contingência simbólica do que encontramos no horizonte e ponto de chegada da experiência, ou seja, a falta constitutiva da angústia da castração. Isso nos faz pensar numa possível articulação entre a pulsão escópica enquanto repetição e a necessidade de capturar a luz sempre tão buscada nas pinturas de Monet.

O engodo ao qual nos referimos, diz respeito também, à perdição desejante do artista. De que forma o olhar está implicado na captura e contemplação artísticas a partir do Impressionismo monetiano? Como articular então, o artista Monet e o espectador/contemplador na perspectiva do olhar enquanto objeto *a*?

Essas são algumas das principais questões a nos instigar no trilhamento de conceitos tão importantes e ao mesmo tempo tão densos. Outro questionamento de grande importância diz respeito a como localizarmos artista e espectador/contemplador neste gozo escópico e conseqüente desvelamento do sujeito. É pertinente pensarmos o Impressionismo monetiano como engodo para camuflar o mortífero da cintilação de uma Bela Época (Belle Époque)?

Sendo assim, ousaríamos dizer que a incessante necessidade de capturar a luz, tão recorrente na obra de Monet, é o brilho no olhar que a psicanálise fundamenta com o conceito de pulsão, e o olhar em si, o objeto causa de desejo. O retorno pelo viés sublimatório aparece como repetição e tentativa de apreender o inapreensível representado pela luz e suas nuances.

Assim, se o objeto causa da contemplação é o olhar como objeto *a*, e como ideal de completude do sujeito com o objeto que o saturaria na sua falta de saber, de ser e/ou verdade, a função do olhar na captura artística, entendendo-se aqui, a captura referida ao artista e ao espectador/contemplador, comporta um engodo no sentido de uma armadilha a desviar o sujeito do vazio, do limite, ou seja, da sua castração.

## 4 APROXIMAÇÕES ENTRE MERLEAU-PONTY E LACAN

A fim de validarmos a proposta de uma aproximação entre Lacan e Merleau-Ponty, nos apoiaremos em alguns textos para que possamos verificar a influência da teorização merleau-pontyana nas elaborações lacanianas no que concerne à função do olhar, bem como, algumas questões colocadas por Merleau-Ponty relativas à psicanálise.

### 4.1 INTERLOCUÇÕES ENTRE OS AUTORES

Como primeira referência, retomaremos um relatório de Lacan datado de 28 de setembro de 1946 a propósito das jornadas psiquiátricas de Bonneval, encontrada nos *Escritos* (1998), sob o título: *Formulações sobre a causalidade psíquica*. Nesta comunicação, Lacan procede uma crítica à teoria do organo-dinamicismo de Henry Ey sobre a loucura. Como nosso objetivo não será discorrer sobre essa teoria, nos deteremos a trazer as contribuições consideradas importantes ao escopo de nosso trabalho. Sendo assim, é válido destacarmos a crítica lacaniana ao dualismo de Henri Ey a partir de uma teoria da vida psíquica contrária a qualquer psicogênese dos distúrbios mentais, e para corroborar suas elaborações, ele questiona: se não seria “... o suporte que o simbolismo do pensamento encontra na percepção visual, e que chamarei, com Husserl, de uma relação de *Fundierung*, fundação?” (LACAN, 1946, p. 163)

O que Lacan aponta, retomando sua tese de doutorado sobre *A psicose paranoica em suas relações com a personalidade* (1932), é uma estrutura constitutiva do conhecimento humano na qual a loucura está inclusa como fenômeno do pensamento. Nesta comunicação, feita quatorze anos após o seu doutoramento, ele enfatiza que analisar fenomenologicamente implica não pular etapas e chega a dizer que a imagem no fenômeno da alucinação e do delírio, só aparece após uma acomodação do pensamento.

Ao tentar indicar um furo hiante em qualquer teoria do Eu, Lacan faz referência à grande obra de Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (1945), dizendo:

A obra do Sr. Merleau-Ponty, no entanto, demonstra de maneira decisiva que toda fenomenologia sadia, da percepção, por exemplo, ordena que se considere a experiência vivida antes de qualquer objetivação, e antes até de qualquer análise reflexiva que misture a objetivação com a experiência. Eu me explico: a mais ínfima ilusão visual patenteia que ela impõe à experiência antes que a observação da figura parte por parte a corrija; com o que se objetiva a forma chamada de real. Mesmo que a reflexão nos faça reconhecer nessa forma a categoria a *priori* da extensão, cuja propriedade é justamente apresentar-se “partes extra partes”, ainda assim é a ilusão em si que nos dá a ação de *Gestalt*, que é aqui o objeto próprio da psicologia. (LACAN, 1946, p. 180)

A referência ao texto merleau-pontyano aparece para reafirmar suas ideias sobre o lugar da *Verneinung*. De acordo com ele, “o sujeito revela um de seus movimentos pela própria denegação que faz deles, e no momento mesmo em que a faz”. (LACAN, 1946, p. 180) Ele segue colocando, que em torno da imagem há toda uma série de fenômenos subjetivos, e exemplifica citando a ilusão dos amputados, as alucinações do duplo, e os fenômenos oníricos com as objetivações delirantes vinculadas a eles.

Questão fundamental a ser registrada nas elaborações lacanianas que parecem ter inspiração na teorização merleau-pontyana, é a autonomia como lugar imaginário de apoio das sensações proprioceptivas.

Em 1949, Lacan faz uma intervenção sobre a exposição de J. Rouart a propósito do *Delírio alucinatório em uma surda-muda*<sup>54</sup>, destacando seu estudo no sentido de que a desordem de uma função isolada não deve ser considerada no contexto do seu significado existencial. Por isso, ele acrescenta que essa observação surda nos coloca em um mundo de objetos com significado auditivo. Nas palavras de Lacan:

A observação do Sr. Rouart deve nos lembrar que toda desordem de uma função isolada só pode conduzir a um estudo fecundo se for colocada em sua significação existencial. Ela nos coloca essa observação surda em um mundo de objetos com significado auditivo. O autor poderia ter se referido ao estágio pré-reflexivo de Merleau-Ponty ou naquele estágio pré-perceptivo no qual eu estava particularmente interessado. (Interventions sur l'exposé de J. Rouart : « Délire hallucinatoire chez une sourde-muette » paru dans l'Évolution psychiatrique, 1949, fascicule II, p. 236, p. 238, tradução nossa)<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> <https://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/pas-tout-lacan/>

<sup>55</sup> « L'observation de M. Rouart doit nous rappeler que tout trouble d'une fonction isolée ne peut conduire à une étude féconde que si elle est posée dans sa signification existentielle. Elle nous place, cette observation d'une sourde, dans un monde d'objets pourvus d'une signification auditive. L'auteur aurait pu se référer au stade pré-reflexif de Merleau-Ponty ou à ce stade pré-perceptif de l'existence auquel je me suis particulièrement intéressé ».

A partir da citação referida, Lacan destacou novamente a importância da teorização merleau-pontyana para trabalhar o paradoxo do “fato perceptivo”, pois ocorria-lhe pensar que seria o ouvir que impede a audição. Ele encerra sua intervenção fazendo uma crítica aos otorrinolaringologistas por não apresentarem documentos clínicos sobre as alucinações em surdos.

Outra importante referência lacaniana, é encontrada em o seminário 1 – os escritos técnicos de Freud (1953-1954), no texto: *Introdução e resposta a uma exposição de Jean Hyppolite sobre a Verneinung de Freud*. Lacan inicia este escrito colocando que a elaboração de Hyppolite sobre o texto da *Verneinung* de Freud, aponta a diferença de níveis da *Bejahung*, da afirmação, e da negatividade, instaurando em um nível inferior, a constituição da relação sujeito-objeto.

Além disso, Lacan destaca que essa diferença permite fazer críticas ao cultivo da ambiguidade em torno da oposição entre o intelectual e o afetivo. Assim ele descreve:

[...] como se o afetivo fosse uma espécie de coloração, de qualidade inefável que devesse ser procurada em si mesma, de maneira independente da pele esvaziada que seria a realização puramente intelectual de uma relação do sujeito. [...] (LACAN, 1953-1954, p. 72)

Neste ponto aparece a crítica de Lacan considerando não ser o afetivo uma densidade faltante à elaboração intelectual. O afetivo não pode ser situado em um “para-além mítico da produção do símbolo que seria anterior à formulação discursiva”. (p. 72) Para exemplificar, o autor retoma o fenômeno psicopatológico da alucinação.

Com isso, refere que a alucinação era tomada como fenômeno crítico no qual se colocava a questão sobre o valor discriminativo da consciência. O que aparecia de forma alucinada não poderia ser da ordem da consciência. Neste momento, Lacan nos convoca a adentrarmos a obra merleau-pontyana dizendo:

[...] De fato, basta que nos introduzamos na nova fenomenologia da percepção, tal como ela se depreende do livro do Sr. Merleau-Ponty, para vermos que a alucinação é, ao contrário, integrada como essencial à intencionalidade do sujeito. (LACAN, 1953-1954, p. 73)

De acordo com Lacan, a alucinação é o primeiro movimento no caminho da satisfação do sujeito, mas essa é uma teorização simples. Para elucidar melhor, ele recorre ao exemplo do *Homem dos Lobos* colocando que para ele não ocorreu



*Bejahung*, como realização no plano genital. O autor então questiona o que acontece quando não se produz a *Bejahung*, não como negação da negação, mas como afirmação da negação, ou seja, quando nada é produzido no registro do simbólico. No caso do *Homem dos Lobos*, o que se pode acessar é o registro de uma alucinação na qual a castração surge como aquilo que não existiu, aparecendo sob a forma como ele imagina – “ter-se cortado o dedinho, tão profundamente que só se segura por um pedacinho de pele”. (LACAN, 1953-1954, p. 73)

Há uma ressalva importante, segundo Lacan, sobre a alucinação como um fenômeno psicótico, não podendo generalizar no sentido de considerar aquele que alucina um psicótico. Por isso ele coloca:

Há, pois, aí, ao nível de uma experiência inteiramente primitiva, nesse ponto de origem em que a possibilidade do símbolo abre o sujeito para uma relação ao mundo, uma correlação, um balanceio que eu lhes peço que compreendam – o que não é reconhecido faz irrupção na consciência sob a forma do visto. (LACAN, 1953-1954, p. 74)

Ainda neste texto, Lacan recorre ao fenômeno do *déjà-vu* para abordar a relação ambígua entre o reconhecido e o visto. Por meio deste fenômeno, algo do mundo exterior surge como uma pré-significação diferenciada. Espécie de ilusão retrospectiva que dá ao percebido uma qualidade, e o remete a um “já visto”. E Lacan encerra este texto com um agradecimento a Hyppolite e com a necessidade de situar a diferença entre o nível simbólico enquanto abertura do sujeito aos símbolos, e a cristalização no discurso organizado que se apoia na contradição.

Cabe também o destaque, para outra importante comunicação feita por Lacan na sessão de 23 de fevereiro de 1957 na Sociedade Francesa de Filosofia e sob o título *A psicanálise e seu ensino* que encontramos registrada nos *Escritos* (1998). O argumento lacaniano fora distribuído aos membros da Sociedade de Filosofia com antecedência e com vistas a mostrar o que a Psicanálise ensina.

Lacan desenvolve suas elaborações ao longo de seis tópicos, mas deixa claro que não pretende ilustrar seu modo de ensino, sublinhando a validade suficiente da existência qualificada da Psicanálise. Ele retoma o exemplo do esquecimento de Freud do *Signor* do nome de Signorelli e justifica que *Signor* e o *Herr*, enquanto o Senhor, o Mestre, é aspirado e recalcado no inconsciente freudiano, fazendo um tema precedente ficar encoberto por um tema recém surgido.

A retomada lacaniana do esquecimento freudiano, serve para mostrar a preponderância da função do significante a surtir efeito no nível do trocadilho, mas tudo isso para apontar que seu amigo Merleau-Ponty não consegue entender o chiste. Por outro lado, Lacan faz questão de dar destaque ao fato de que o valor de significante pode ser localizado exatamente por continuar incompreendido.

Essa referência é factível no apontamento da principal divergência entre Lacan e Merleau-Ponty. O acento dado pelo psicanalista à função do significante por meio da linguagem, não era aceita pelo filósofo, uma vez que sua teorização tinha como eixo o primado da subjetividade.

Outra importante referência às elaborações merleau-pontyanas pode ser encontrada no *VI<sup>e</sup> Colloque de Bonneval – L’Inconscient* (1960), a partir de um resumo revisado por Madame Merleau-Ponty. Nas palavras de Henri Ey:

Merleau-Ponty intervém aqui com um vigor que certamente não previa seu fim próximo. Depois de sua morte, que nos espantou a todos, foi confiada à M. J-B Pontalis, com o acordo da Senhora Merleau-Ponty, o cuidado de apresentar nestes relatórios, a sua substancial intervenção. Este resumo apenas pode dar uma visão geral. (EY, 1978, p. 143 – tradução nossa)<sup>56</sup>.

Nesta intervenção, Merleau-Ponty ao citar o livro de Politzer, refere não pensar que a oposição de uma carta e de um sentido poderia explicar como foi argumentada a intenção do autor em questão, e que isto consistiria em encontrar, além da linguagem convencional, um simbólico primordial tendo o sonho como constitutivo desta amostra. Toda a contribuição de Merleau-Ponty nesta intervenção de 1960, publicada em 1978, parece girar em torno de uma percepção que traz em seu bojo um pré-conceitual, a saber, há algo anterior à linguagem, chamado por ele de simbólico primordial, pré-objetivo.

Ele segue seu raciocínio com uma crítica de que este simbolismo primordial não deve ser procurado apenas na linguagem propriamente dita. Sua crítica se estende também, ao fato de a categoria da linguagem estar ocupando todo o espaço de uma certa articulação perceptiva em relação ao visível e ao invisível, que ele havia designado pelo nome de latência no sentido heideggeriano dado à palavra *Verborgenheit*.

---

<sup>56</sup> Maurice MERLEAU-PONTY intervient ici avec une vigueur qui ne laissait certes pas présager sa fin prochaine. Après sa mort qui nous consterna tous, fut confié à M. J-B PONTALIS, d’accord avec Madame MERLEAU-PONTY, le soin de présenter dans ces comptes rendus sa substantielle intervention. Ce « résumé » n’en peut donner qu’un aperçu (Henry Ey).

Outro ponto fundamental na sua intervenção, é a ideia de uma percepção como um duplo de uma impercepção. Por isso, ele coloca que ver não é ter que formar um pensamento, e lembra que aos seus olhos, a abertura para o ser não é linguística, mas é na percepção que ele vê o berço da fala. Nos permitimos sublinhar o que há de fundamental nesta elaboração sendo considerado o estofado da fala, a saber, a percepção, com a tentativa de romper com a tradição filosófica da constituição do ser pelo conhecimento, pelo pensar. Essa afirmação coloca em primeiro plano o ser por meio da percepção, bem como a fala.

No que diz respeito ao inconsciente, Merleau-Ponty aponta o preconceito decorrente do pensamento cartesiano, já sublinhado por Husserl, como construção de um mito de uma psiquê segundo um modelo físico, funcionando como uma espécie de teia contínua de eventos ligados entre si por relações causais. A solução, de acordo com o autor, não deve ser procurada na fenomenologia enquanto for concebida como uma analítica existencial ao distinguir e descrever positivamente uma série de operações ou de atos da consciência. Há aqui, uma fundamental ressalva em relação à distinção tradicional da filosofia clássica, uma vez que Husserl em suas obras, foi muito fiel ao analítico onde o corpo aparece como vidente visível e como realizador. Surge então, a ideia de reflexão, simultaneidade, uma ação à distância.

E como última observação, Merleau-Ponty critica a ideia de simetria ao se colocar o inconsciente como oposto do consciente. Para justificar seu pensamento, recorre a Kant e ao conceito de grandeza negativa, dizendo:

[...] Se uma grandeza negativa é uma grandeza de signo contrário, e se Kant pode chamar a raiva de um amor negativo, que roubar por exemplo é um dom negativo, é preciso reconhecê-lo como articulação, uma simultaneidade da presença na ausência<sup>57</sup>. (EY, 1960, p. 143 - tradução nossa)

A referência da presença na ausência por meio da simultaneidade, nos faz recorrer ao seu último texto publicado e citado anteriormente, isto é, *O olho e o espírito* (1960) quando ele escreve: "... a característica do visível é ter um forro de invisível no sentido estrito, que o torna presente como uma certa ausência". (tradução nossa)<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> « [...] Si une grandeur négative est une grandeur de signe contraire, si KANT peut dire que la haine est un amour négatif, que voler par exemple est un don négatif, c'est bien là reconnaître une articulation, une simultanéité de la présence et de l'absence ».

<sup>58</sup> « [...] le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. »

Como última referência para tratarmos dessa aproximação entre os autores em questão, destacamos a homenagem feita por Lacan a Merleau-Ponty em 1961, e publicada primeiramente em *Art de France*. Nela ele faz referência ao texto *O olho e o espírito* (1960), trazendo o olho como centro de uma revisão do estatuto do espírito, mas incluindo os ecos da tradição com as quais o pensamento ainda se mostra comprometido. Assim, ele nos diz:

Assim é que Maurice Merleau-Ponty, como qualquer um nesse caminho, não pode senão referir-se mais uma vez ao olho abstrato pressuposto pelo conceito cartesiano da extensão, com seu correlato de um sujeito, módulo divino de uma percepção universal. (LACAN, 1961, p. 184)

Lacan tenta justificar que a crítica fenomenológica da estética como resultante da escassez de confiança atribuída ao olho, não está destinada a nos direcionar ao conhecimento da contemplação a partir de suas virtudes e também não nos conduzir para o problema das ilusões de óptica, uma vez que nem Merleau-Ponty parece ter avançado neste sentido, a saber, porque não comprovou o fato de que a teoria da percepção já não diz respeito à estrutura de realidade que a ciência nos impõe.

Lacan observa então, que a fenomenologia da percepção difere dos escritos finais de uma teoria do conhecimento com os restos a comporem o aparato de uma psicologia precária. “Ela não mais é situável na visada – que atualmente já não habita senão o logicismo – de um saber absoluto”. (p. 185)

Essas observações são feitas para sugerir a leitura da obra merleau-pontyana como forma de avaliar as pesquisas positivas e toda a influência da ilusão aristotélica. Além disso, o mais importante é o salto dado por Merleau-Ponty no texto posterior à *Fenomenologia da Percepção* (1945), intitulado *O Visível e o Invisível* (1964) considerado uma virada ontológica.

Duas questões são sublinhadas por Lacan ainda neste texto. A primeira, é a subordinação do sujeito ao significante e não o pensamento como submisso ao significante. A segunda, é a ênfase no status do inconsciente e o sujeito como rechaçado pela cadeia significante, constituindo-se como recalçado original.

Feitas essas considerações, Lacan retoma sua homenagem com o artigo sobre o olho e o espírito por interrogar a pintura e com isso, reinstaurar a questão fenomenológica. O autor nos faz observar, que a finalidade da ilusão proposta pelas

artes, não deve ser repudiada, pois “a ilusão adquire valor aqui por se conjugar com a função significativa que descobrimos no avesso de sua operação”. (p. 191)

Dito de outro modo, a pintura deixa entrever o que há de inconsciente no pintor em conformidade ao *isso* de sua arte como útil para relacionar à estrutura radical do inconsciente. É necessário pensar não apenas do como se efetua a pintura, mas sobre o que ela faz para entrever a inconsciência na qual o pintor parece subsistir, para entendermos sua relação com a pintura.

Por isso Lacan faz menção à vergonha que os psicanalistas deveriam sentir por terem abandonado questões tão essenciais como essas e que Merleau-Ponty já vinham desenvolvendo na sua fenomenologia da percepção na qual a pintura já fazia seu aparecimento.

De acordo com Lacan, é pela natureza do significante, se existe alguma evolução nas elaborações merleau-pontyanas, que a pintura aparece já na fenomenologia da percepção a partir da problemática da função da presença na linguagem. Nas palavras lacanianas:

Somos assim convidados a nos interrogar sobre o que é da alçada do significante ao se articular na mancha, nos “pequenos azuis” e “pequenos marrons” com que se encanta Maurice Merleau-Ponty na pena de Cézanne, por encontrar neles aquilo que o pintor pretendia tornar eloquente sua pintura. (LACAN, 1960, p. 191)

O que Lacan tenta mostrar com essa passagem do texto, é que Merleau-Ponty avança para além do campo da percepção, pois a vacilação que aparece no texto no qual ele se encanta pela obra de Cézanne, e o passo seguinte trazendo a questão do invisível, atestam que ele circula no campo do desejo, uma vez que, a arte adquire esse efeito associado por Freud à presença mantida do desejo na sublimação. Assim, “inversamente, aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do que não pode ser visto – e resta ainda nomeá-lo”. (p. 192)

E para finalizar, Lacan faz referência ao traço com que Maurice Merleau-Ponty modela seu fenômeno, a saber, a luz. É ela que nos conduz ao objeto iluminado, mas ele alerta para o fato de reconhecemos aí a matéria que se empresta para talhar o monumento de sua criação. Nas suas últimas palavras em homenagem ao amigo filósofo coloca: “Que aqui meu luto, com o véu tirado da *Pietà* intolerável a quem o destino me obriga a entregar a cariátide de um mortal, barre minha fala, fuste partido”. (p. 192)

## 4.2 ELABORAÇÕES SOBRE A APROXIMAÇÃO DE SUAS TEORIAS

Após recorrermos aos textos trabalhados no tópico anterior e àqueles que nos serviram de base nessa revisão bibliográfica, cabe-nos levantar alguns pontos que nos fazem entrelaçar as teorias de Merleau-Ponty e Lacan, mesmo que saibamos das diferenças em suas formações e as preservemos.

Destacamos de início, a referência que aparece na obra merleau-pontyana *O Visível e o Invisível* (1964), na qual o autor traz a ilusão de ver o que não vemos. Essa afirmação nos remete ao que Lacan teoriza sobre o olhar quando o define como objeto inapreensível e desconhecido, deixando claro o fato de que algo sempre escorrega e esgueira-se.

Quando Merleau-Ponty traz o olhar como instaurando um sentido para tudo antes do olho, nos remete à esquizofrenia do olho e do olhar, conforme Lacan desenvolveu em seu seminário 11 quando ele traz o olho como metáfora no empuxo daquele que vê, algo anterior ao seu olho, ou seja, a preexistência do olhar, uma vez que o sujeito vê de um ponto, mas em sua existência é olhado de toda a parte.

Ademais, quando Lacan faz referência à afirmação de Merleau-Ponty de que somos olhados no espetáculo do mundo, ele reforça dizendo que há um olhar a nos discernir, fazendo-nos olhados, dado que quando o sujeito tenta acomodar o olhar, ele mesmo se torna olhar como ponto fugidio com o qual ele confunde seu próprio desfalecimento.

Ainda sobre o olhar como encontro com o estranho a tornar o sujeito imóvel, que é trazido nas palavras do filósofo, lembremos da passagem lacaniana abordando o olhar enquanto ponto de chegada da experiência, a saber, a falta constitutiva da angústia de castração.

Se de acordo com Merleau-Ponty, o olhar busca ver mais e ver o que ainda não foi visto, ele aparece lá no lugar no qual a visão falha e cumpre sua função de tentar ir além para evitar o contato com o vazio, com o limite tal qual Lacan conceitualizou pelo termo de castração, sendo ela a pedra angular da psicanálise, pois o sujeito estará sempre às voltas com sua incompletude.

É de fundamental importância trazermos as incessantes tentativas tanto do filósofo quanto do psicanalista, de ao demarcarem suas teorizações, apontarem o lugar das ciências a partir de críticas contundentes ao cartesianismo. Eles subvertem o pensamento cartesiano que coloca o intelecto em primeiro plano. Merleau-Ponty

sublinha o primado da subjetividade e Lacan dá destaque à linguagem como meio de entrever e acessar o inconsciente.

Entretanto, não poderíamos nos furtar em trazer o ponto central de divergência entre Merleau-Ponty e Lacan e que fora motivo para o não apoio do filósofo ao psicanalista no Congresso de Bonneval. Ele considerava totalitária a tese lacaniana de submeter o inconsciente às leis da linguagem, pois na teorização merleau-pontyana, defende-se o primado da subjetividade com a vivência do corpo por intermédio dos sentidos.

Por outro lado, embora Merleau-Ponty tenha questionado e até divergido quanto a importância atribuída por Lacan à linguagem, ele reconheceu a impossibilidade de separarmos os fenômenos da percepção, dos fenômenos da linguagem.

Os teóricos em questão, reconhecem os limites da percepção, mas cada um ao seu modo. Para o filósofo, é impossível visar totalmente o percebido, porque a multiplicidade de fisionomias do objeto necessita do tempo e da linguagem. Para o psicanalista, o olhar deixa sempre eludir algo, e esse limite do campo visual é definido por ele, como escotoma.

Ademais, se nos reportarmos às elaborações merleau-pontyanas sobre o visível e o invisível, veremos que o visível não se reduz ao observável e para que o objeto se torne visível ao olhar, é necessário que haja renúncia de determinação plena. Assim, há algo que aparece e logo desaparece. Lacan nos traz o dentro e o fora por meio da Banda de Moebius para ilustrar a inesgotabilidade do inconsciente e o aparecimento do sujeito do inconsciente sempre de forma evanescente. Nas palavras de Merleau-Ponty, o olhar envolve e veste as coisas, velando-as e desvelando-as. Para ele, o visível tem uma superfície de profundidade inesgotável. Visível e invisível podem ser considerados como direito e avesso, sendo impossível separá-los.

Sobre a visão, Merleau-Ponty ao considerá-la como meio do sujeito estar ausente de si mesmo, mais uma vez parece apontar uma similaridade com o que Lacan elaborou sobre o olhar enquanto objeto a minúsculo simbolizando a falta central expressa no fenômeno da castração. Se ausentar de si mesmo, ficar fascinado conforme pudemos atestar, quando tanto artista, quanto espectador/contemplador, são fisgados pelo olhar como forma de não entrarem em contato com suas limitações e falhas constitutivas.



Um questionamento que nos convoca a um aprofundamento, diz respeito ao fato de Merleau-Ponty ter considerado o invisível como um ingrediente do visível, e por isso não podendo ser visto diretamente pelo olhar. Poderíamos remeter essa impossibilidade àquilo que Lacan denominou de mancha no campo escópico? Nossa inferência baseia-se no fato de que quando identificada à função do olhar, a mancha possui um traço no qual ao mesmo tempo, o que comanda é também o que sempre desaparece à apreensão da visão. Nesse movimento, ocorre a satisfação consigo mesmo ao imaginar-se como consciência.

Cabe ressaltarmos também, a afirmação merleau-pontyana de que o invisível seria a nervura da palavra e como é inacessível, nos dirige à conceitualização lacaniana de significante mestre, ou seja, aquele que comanda a vida do sujeito, mas que também não pode ser acessado diretamente e totalmente, pois na linha diacrônica, um significante representa o sujeito para outro significante.

Ao fazer a analogia de que a pintura seria o invisível do visível, por não se saber aquilo que se vê, Merleau-Ponty nos deixa pistas para pensarmos o olhar como desorganizador do campo da percepção, em virtude de o sujeito em causa, não ser o sujeito da consciência reflexiva, mas guiado pelo desejo que assinala o inconsciente permeando o fazer artístico, nos conduzindo assim, para as questões trazidas por Lacan no que diz respeito à função do quadro como armadilha de olhar.

Além disso, outra questão apontada por Merleau-Ponty concernente ao ver, mas não possuir o visível, a não ser quando possuído por ele e remetendo ao fato de os pintores se sentirem olhados pelas coisas, nos remete à passagem na qual Lacan traz a lembrança de Joãozinho mostrando-lhe a lata a boiar e refletindo o sol. Isso o fez concluir que a latinha de sardinha o olhava no nível do ponto luminoso que conjuga tudo que o olha e por isso tinha a ver com ele. Só ver ao ser possuído pelo visível, nas palavras de Merleau-Ponty, pode ser bem ilustrado pela afirmação de Lacan, de que no fundo do seu olho o quadro se pinta, de que ele está em seu olho, mas ele também está no quadro.

A impossibilidade de sermos titulares do visível devido a sua superfície de profundidade inesgotável mencionada pelo filósofo, nada mais é do que a impossibilidade de apreensão total do objeto pelo olhar, desenvolvida pelo psicanalista. Contudo, os pintores destacados em nossa pesquisa, tinham por objetivo fazer suas capturas “totais”, e por isso nos respaldamos nas suas biografias para que pudéssemos minimamente entender a relação de cada um com a sua pintura.

Um dos pontos centrais para os teóricos, refere-se à subversão do pensamento cartesiano do “penso, logo sou”, que não intencionamos desenvolver por não pertencer ao escopo de nossa pesquisa, mas acreditamos ser de fundamental importância o destaque para a tentativa de rompimento de Merleau-Ponty com a tradição filosófica, também questionada e criticada por Lacan. De acordo com o filósofo, pensamos por que falamos, pensamos por que escrevemos, eis aí, a palavra nas suas versões falada e escrita. Ele acrescenta ser o pensamento invadido pela linguagem e ela, invade as ideias. Com esse enfoque, é possível aproximarmos mais uma vez os teóricos, embora Merleau-Ponty tenha divergido de Lacan quanto à preponderância da linguagem na constituição do sujeito. Mesmo tendo dado o destaque à subjetividade, a linguagem foi considerada para ambos preponderante em relação ao pensamento.

Se ver não é apreender-se como objeto, mas o contrário, é escapar-se, ignorar-se, Merleau-Ponty corrobora a questão sobre a qual apoiamos o desenvolvimento deste trabalho, a saber, ao fugir de si mesmo por meio do olhar, o sujeito desvia-se do vazio constitutivo da castração, como função do olhar na captura artística. Outrossim, não conseguir apreender-se como objeto ao ver, e por isso escapar-se, acentua a formulação de que o artista ou o contemplador ao fixarem o desejo no quadro, estarão presos ao ponto de opacidade, sendo com isso remetidos à outra cena na qual a mancha aparece como indicadora desse escape, e tendo a *tiquê*, a função de promover o encontro com a mancha, em conformidade ao que Lacan desenvolveu no tópico que trata da linha e da luz.

Não poder ver-se vendo, é outra elaboração merleau-pontyana que coloca o invisível como avesso da percepção especular e relacionado à visão concreta. Contudo, apesar do cuidado necessário e pertinente ao estilo e saber de cada um dos autores, esse enunciado reforça a ideia lacaniana de que o olhar surge lá no lugar no qual a visão falha.

A invisibilidade do sujeito para si mesmo se dá pelo visível porque há um corpo visível para si mesmo, tudo isso para mostrar a presença de si que é ausência de si, condizente com o que sublinhamos no texto do *VI<sup>e</sup> Colloque de Bonneval – L’Inconscient* (1960), a partir de um resumo de Merleau-Ponty publicado postumamente, mas que indica toda a questão da inesgotabilidade do inconsciente e impossibilidade de apreensão completa do objeto pelo olhar, mas que a fascinação cumpre como papel de enganar o olho, ou nas palavras de Lacan, o *trompe-l’oeil*, para

com a tapeação, exercer a função do *dompte-regard*, domando o olho para que se efetive a função do olhar ao desviar o sujeito do seu vazio constitutivo.

Acrescentamos ainda, outro ponto tratado por Merleau-Ponty em suas teorizações acerca do visível e do invisível, ou seja, de que ele afirma haver na visão, um invisível no ver. Seria o olhar? Mesmo que não possamos relacionar diretamente suas teorias, acreditamos existirem mais pontos de aproximação entre o filósofo e o psicanalista, do que pontos divergentes. Lembremos das palavras ditas por Lacan em sua homenagem a Merleau-Ponty, referindo que sua morte prematura, ceifou a possibilidade de terem aproximado ainda mais suas teorias.

## 5 CONCLUSÃO

Levando-se em consideração os vários aspectos observados e analisados ao longo da dissertação, e retomando nossa tese inicial de que a função do olhar na captura da obra de arte está a serviço de um encobrimento da castração, reforçamos alguns pontos por julgarmos importantes na aproximação entre a filosofia e a psicanálise, tendo como ponto de ancoragem a arte.

Uma das questões a merecer ênfase, concerne ao fato de que a fascinação é abordada tanto por Maurice Merleau-Ponty quanto por Jacques Lacan, incidindo naquele que produz a obra de arte e naquele que a contempla. A captura pelo olhar que nos propusemos a pensar a partir do fazer artístico dos pintores Paul Cézanne e Claude Monet, apoiada nas elaborações dos teóricos já citados, corrobora a validade dessa aproximação sugerida com a pesquisa, conforme pode ser constatada no capítulo quatro.

Outra questão a ser destacada, refere-se à função do olhar enquanto objeto *a* como resto que não cessa de não se escrever, uma vez que é encontro faltoso com o Real, mas camuflado no prazer da contemplação e do fazer artístico. Essa camuflagem aparece como engodo, o “belo engodo” que definimos como sendo capaz de distrair o sujeito quanto ao desejo, fazendo-o ficar distante da consequência que articula a criação e a pulsão de morte. A arte na sua aplicabilidade, precisa ser melhor investigada, pois é comum tratarmos-na apenas pelo prisma social, tornando-a mero prazer recreativo.

O presente estudo se mostra pertinente e importante, como forma de abordar a arte para além da função pacificadora, malgrado também reconheçamos a importância desse papel. Nosso principal objetivo aponta um lugar outro, ou seja, da arte tendo sua captura relacionada à função do olhar como objeto *a*, um resto que cai, pela impossibilidade de se apreender o objeto em sua totalidade.

Além disso, a arte como aquilo que fascina e distrai o sujeito no que tange a sua incompletude, ocupando o lugar de uma mera ilusão, uma vez que não há completude nem totalidade quando tratamos do sujeito dividido e marcado em sua constituição pela falta.

Fundamental destacarmos, que o olhar como objeto é exterior ao sujeito. Para ver, não basta abrir os olhos, é preciso um processo construtivo do olhar que vai além do olho, uma vez que o olho enquanto órgão, tem unicamente por função, a visão. A esquizofrenia do olho e do olhar trabalhada por Lacan no seminário referido anteriormente, e referenciada em nossa pesquisa, traz a grande virada ao propor o olhar do lado do objeto e não do sujeito. Deslocando o olhar do olho, é possível entendermos o olhar como objeto *a*.

Partindo dessa virada teórica, podemos avançar um pouco mais na direção do objeto *a* como resto quando o sujeito dividido do qual falamos, perde algo de seu corpo durante a cruzada, ou seja, a interceptação significativa. Esse resto que se separa do corpo como função do olhar, é o resto da operação significativa que articula o real do objeto impossível de apreender à realidade da fantasia por meio de uma ilusão de fechamento.

Merleau-Ponty nos faz ver o quanto a arte, e em especial, a pintura, deve escapar do pensamento de sobrevoos que vê o sujeito enquanto máquina de informação, preso aos ativismos tão alienantes quanto os partidos políticos. Segundo ele, ao pintor não cabem apreciações, daí suas críticas ao pensamento cartesiano restrito ao intelecto e à evidência, pois algo no espaço sempre escapa às tentativas de sobrevoos. A pintura não é uma mera técnica e onde ela opera, leva consigo o contexto da obra. Sua linguagem está sempre por fazer e refazer. A arte não é artifício e “a pintura é uma arte do espaço, ela se faz sobre a tela e o papel, e não tem o recurso de fabricar móveis”. (1960, p. 49)

Além disso, torna-se fundamental destacarmos que mesmo a obra de arte sendo da ordem do novo, único e autêntico, nosso objeto de estudo não foi desenvolver o conceito de sublimação. Ela é o meio para se atingir aquilo que é anterior ao processo criativo, mesmo sendo extensiva ao processo do artista enquanto faz a obra. Nossa aposta centrou-se na função do olhar como desviando o sujeito do vazio que o constitui, a saber, a sua castração. Significa dizer com isso, que o artista pode ser capturado pelo seu fazer por meio do seu olhar. O resultado não comporta o que definimos por engodo, uma vez que coloca em cena a audácia do artista.

Reforçamos assim, que independente de suas formas de pintar e perceber o entorno, bem como de suas escolas, Monet como Pai do Impressionismo, e Cézanne como o Pai da Pintura Moderna, a captura artística desses artistas, além de ser destino para a pulsão de morte da forma como Lacan teorizou, nos aponta que ambos

são capturados pelo olhar e, fascinados se desviam de suas falhas, imperfeições, decepções e lutos.

Por outro lado, o “belo engodo” enquanto armadilha para a função do olhar, não os deixa escapar totalmente daquilo que os aterroriza, uma vez que na tentativa de evitarem o limite e a falta, se deparam com algo que escapa, ou seja, a *mancha*. Tomando o quadro como armadilha de olhar, temos a mesma estrutura da fala e isso vem comprovar que no engano, algo sempre volta para o sujeito relançando na repetição, o trabalho da pulsão de morte como tentativa de dar conta do impossível, do inassimilável.

Com isso, fica-nos elucidado seus esforços incessantes para escaparem de seus limites. Cézanne buscando concretizar a cena na tela exatamente como seus olhos podiam ver, necessitando de horas, meses e até anos na finalização de uma obra, e Monet com o projeto mais audacioso do Impressionismo que consistia em capturar as várias nuances da luz no instante mesmo de sua fugacidade, fazendo-o dedicar as duas últimas décadas de sua vida a esse projeto.

Revela-se com isso, que a função do olhar em seus fazeres artísticos estava a serviço de desviá-los de suas incompletudes e imperfeições. Seja no movimento oriundo dos reflexos e brilhos da pintura de Monet, ou na tentativa de cristalizar a cena com mudanças de perspectivas de Cézanne.

Dessa forma, artistas e espectadores/contempladores quando capturados pelo olhar a exercer sua função enquanto objeto *a*, fazem-nos evidenciar e comprovar nossa tese de que ao serem desviados do vazio constitutivo da castração, permanecem com a ilusão da completude. Aí está a função do olhar na captura da obra de arte.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEM, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012

ARAÚJO, Roberto. **Giverny – Jardins de Monet**. Os mais belos jardins do mundo. São Paulo: Editora Europa, 2020.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. 2. ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

\_\_\_\_\_, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BJÖRK, Christina. **Lineia no jardim de Monet**. Tradução de Ana Maria Machado. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2017.

BRODSKAÏA, Nathalia. **Impressionismo**. Tradução de Gil Reyes. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2017. (Coleção Folha O Munda da Arte; v. 1)

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O Distante-próximo e o próximo-distante: Corpo e Percepção na Filosofia de Merleau-Ponty**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

\_\_\_\_\_, Iraquitan de Oliveira. **Percepção, paisagem e linguagem em Merleau-Ponty**. Trilhas Filosóficas – Revista Acadêmica de Filosofia, Caicó-RN, ano VIII, n. 1, p. 119-129, jan-jun. 2015. ISSN 1984-5561.

\_\_\_\_\_, Iraquitan de Oliveira. **10 lições sobre Merleau-Ponty**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. (Coleção 10 lições).

CONNOLLY, Sean. **A vida e a obra de Claude Monet**. Tradução de Caroline Kazue Ramos Furukawa. São Paulo: Madras, 2006.

CULLETON, Alfredo. **O conceito de Pessoa em Ricardo de São Vitor**. *Problemata – Revista Internacional de Filosofia*, vol. 02. no. 01. (2011). pp. 11-26. ISSN 1516-9619. Disponível em <https://doi.org/10.7443/problemata.v2i1.10372>.



DICIONÁRIO enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan. Editado por Pierre Kaufmann. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

DIDIER-WEILL, Alain. **Nota Azul**: Freud, Lacan e a arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_, Georges. **A pintura encarnada** – seguido de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2012.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

EY, Henry. **L'Inconscient**, VI<sup>e</sup> Colloque de Bonneval, 1960. Bibliothèque Neuro-Psychiatrique de Langue Française. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.

FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. In: Obras completas. V. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**. In: Obras completas. V. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HASENBALG-CORABIANU, Virginia. **De Pitágoras a Lacan** – Una historia no oficial de las matemáticas para psicoanalistas. 1. ed. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2018.

FAUCONNIER, Bernard. **Cézanne**. Tradução de Renée Eve Levié. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

FLEIG, Mario. **O Desejo Perverso**. Porto Alegre: CMC, 2008.

FURTADO, Dimas Barreira. **O olho, o olhar e o mau-olhado**. Reverso, Belo Horizonte, v. 38, n. 71, p. 91-98, jun. 2016. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-73952016000100010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952016000100010&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 06 jun. 2021.

GUIMARÃES, Dinara Machado. **Escuta do desejo**: ensaios sobre psicanálise, cinema e literatura. 1. ed. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

KIFFER, Ana. et al. **Expansões Contemporâneas** – Literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KING, Ross. **Monet e a pintura das ninfas**: a história do projeto mais audacioso do Impressionismo. Tradução de Cristina Cavalcanti. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

LACAN, o escrito, a imagem. Tradução de Yolanda Vilela. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Coleção Filô/Margens, 2)

\_\_\_\_\_, Jacques. **O Seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud da psicanálise. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

\_\_\_\_\_, Jacques. **Seminário, livro 7**: a ética da psicanálise. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Campo Freudiano no Brasil)

\_\_\_\_\_, Jacques. **O Seminário, livro 10**: a angústia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (Campo Freudiano no Brasil)

\_\_\_\_\_, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de MD Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Campo Freudiano no Brasil)

\_\_\_\_\_, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. (Campo Freudiano no Brasil)

\_\_\_\_\_, Jacques. **Outros Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Campo Freudiano no Brasil)

LOBSTEIN, Dominique. **Impressionismo**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MASON, Antony. **Artistas Famosos**: Monet. Tradução de Helena Gomes Klimes. 1. ed. São Paulo: Callis Ed., 2010.

\_\_\_\_\_, Antony. **Artistas Famosos**: Cézanne. Tradução de Nadine Trzmielina. 2. ed. São Paulo: Callis Ed., 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

\_\_\_\_\_, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MONET, Claude. **Abril Coleções**. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres; v. 3)

MORGENSTERN, Ada. **Perseu, Medusa e Camille Claudel**: sobre experiência de captura estética. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

OLIVEIRA, Wanderley C. **Existência e Arte** – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rey – Ano 1 – janeiro a dezembro de 2005.

PADBERG, Martina. **Claude Monet**. Paris: Éditions Place des Victoires, 2016.

\_\_\_\_\_, Martina. **O impressionismo**. Tradução de Ana Inácio e Helena Morbey. Potsdam: Ullmann-publishing, 2009.

PENSAR a imagem. Emmanuel Alloa (Org.). Tradução de Carla Rodrigues. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô/Estética)

PORGE, Erik. **Voz do Eco**. Tradução de Viviane Veras. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014.

\_\_\_\_\_, Erik. **A sublimação, uma erótica para a psicanálise**. São Paulo: Aller, 2019.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil)

REGNAULT, François. **Em torno do vazio** – a arte à luz da psicanálise. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

RILKE. **Auguste Rodin**. Paris: Emile-Paul. [Ed. bras.: Auguste Rodin. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.]

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RÓNAI, Paulo. **Dicionário francês-português, português-francês**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

SEITZ, William. **Monet**. Concise edition of the author's Monet originally published: New York: Abrams, 1960.

SPENCE, David. **Monet**. Tradução de Filomena Devechi. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda., 2010. (Série Artistas Essenciais)

TIDRE, P. **A redefinição da consciência em A estrutura do Comportamento**. 2010. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Filosofia) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2010.