

DE OLHOS BEM FECHADOS: A POTÊNCIA DO OLHAR CINEMATOGRAFICO

EYES WIDE SHUT: THE POWER OF THE CINEMATOGRAPHIC GAZE

Marina Gomes Kirst¹

Amadeu de Oliveira Weinmann²

Resumo: O artigo assinala a potência do olhar na experiência cinematográfica, buscando contribuir para a tradição da análise fílmica. O filme *De olhos bem fechados* (1999), de Stanley Kubrick, serve como fio condutor e objeto de estudo. Usamos o método da análise fílmica psicanalítica, em conjunto com uma revisão bibliográfica da literatura de conceitos lacanianos como o olhar e o semblante, para explorar a questão: em *De olhos bem fechados*, como o olhar irrompe na tela? Nossa hipótese é de que, onde a fantasia fílmica falha, a verdade sobre o semblante é revelada e o olhar cinematográfico surge como potência libertadora.

Palavras-chave: Psicanálise. Cinema. Análise Fílmica. Olhar. Semblante.

Abstract: The article highlights the power of the gaze in the cinematographic experience, seeking to contribute to the tradition of film analysis. Stanley Kubrick's film *Eyes wide shut* (1999) serves as the guiding thread and object of study. We used the method of psychoanalytic film analysis, together with a bibliographic review of the literature regarding Lacanian concepts such as the gaze and the semblance, to explore the question: In *Eyes wide shut*, how does the gaze break out on the screen? Our hypothesis is that, where filmic fantasy fails, the truth about the semblance is revealed and the cinematic gaze emerges as a liberating power.

Keywords: Psychoanalysis. Cinema. Film Analysis. Gaze. Semblance.

INTRODUÇÃO

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

O filme *De olhos bem fechados* (1999) – último longa-metragem dirigido por Stanley Kubrick, inspirado no romance *Traumnovelle* (*Breve romance de sonho*, lançado em 1926), de Arthur Schnitzler – suscita reflexões sobre ver e ser olhado. O presente trabalho utiliza o método da análise fílmica psicanalítica (Weinmann, 2017) e realiza uma revisão bibliográfica da literatura a respeito da complexidade da pulsão escópica e da dinâmica do semblante na relação intersubjetiva. Interessa-nos enfrentar a seguinte questão: em *De olhos bem fechados*, como o olhar irrompe na tela?

¹ Graduanda em Psicologia/UFRGS. E-mail: marina.kirst@hotmail.com

² Professor do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura/UFRGS. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

Analisar um filme é uma tarefa que reduz, irremediavelmente, imagens em palavras. Nessa operação, algo sempre falta – o próprio gozo visual das imagens em movimento. No entanto, reconhecemos o cinema como fonte de conhecimento sobre o sujeito e sua relação com a imagem. Afinal, “somos sujeitos cinematográficos” (Rivera, 2008, p. 10). Na obra em questão, Kubrick leva o espectador a uma jornada onírica onde, expostos a um dar a ver contínuo, sentimos que estamos indo longe demais ao percorrer o campo visual.

A análise fílmica, conforme teorizada por Raymond Bellour (2000), utiliza a análise de operações formais do cinema – “alternâncias, rupturas de alternâncias, condensações, deslocamentos, oposições, similaridades, diferenças, repetições, resoluções, etc.” (p. 14) – como ferramentas de uma análise interminável, que não visa a uma compreensão total de seu objeto. Vanoye e Goliot-Lété (2008), inspirados por Bellour, escrevem que a análise fílmica transpõe e transcodifica o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.), ao sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidade das vozes) e ao audiovisual (relação entre imagens e sons). Nesse sentido, a análise fílmica psicanalítica propõe que escutemos o cinema como uma linguagem singular, pondo em relevo sua composição formal e interpretando a linguagem cinematográfica como parte do discurso do Outro (Weinmann, 2017). Neste artigo, buscamos contribuir para a teoria fílmica ao sustentar o conceito de olhar como um possível foco da análise fílmica e do entendimento do sujeito cinematográfico.

O OLHAR CINEMATOGRAFICO

Em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (2008) teoriza sobre a esquizo entre o olho e o olhar. Se, por um lado, o olho estaria relacionado ao registro do imaginário, pois o sujeito autorreflexivo vê o mundo como um espelho pacificador de si mesmo, por outro, o olhar seria o objeto da pulsão escópica, capaz de nadificar o sujeito quando este se torna foco de um olhar Outro. Trata-se de um objeto invisível no campo visual, mas que incita a ver. O olhar como objeto *a*, objeto causa do desejo, pode gerar um misto de prazer e angústia no sujeito, isto é: gozo. Somos olhados e gozados pelo olhar, que é o avesso da visão.

McGowan (2007) critica o entendimento do conceito de olhar proposto por teóricos do cinema identificados com a psicanálise nos anos 1970 (Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey, etc.). Para eles, o olhar seria o olhar do espectador, ou seja, olhar do sujeito em direção ao objeto fílmico. Essa concepção servia de base para ideias acerca do cinema como aparato ideológico capaz de envolver o espectador em uma relação de identificação, isto é, como mecanismo simbólico capaz de promover efeitos imaginários.

Metz (1983) compara o cinema com um espelho que tudo pode refletir, menos a imagem do espectador. Este já conhece a experiência primária de identificação com a imagem especular e consegue conceber um mundo de objetos sem precisar ver a si mesmo dentro dele. Assim, o espectador torna-se aquele que tudo percebe, como um sujeito transcendente, cujo olhar está identificado com a perspectiva e os movimentos da câmera. Laura Mulvey (1975), por sua vez, descrevia o olhar cinematográfico como masculino, ou *male gaze*, promovendo a identificação entre espectador e protagonista e a objetificação generalizada da mulher (atriz, personagem e espectadora). Para a autora, o cinema não apenas mostra a mulher, mas também a forma pela qual ela deve ser olhada no contexto do espetáculo. Baudry (1974) considerava o cinema como um aparato

ARTIGO

ideológico em que a perspectiva da câmera fixaria um ponto de onde o espectador produziria significados.

Para além de questões simbólicas e imaginárias, o olhar como objeto pulsional fala sobre algo do registro do real – o espaço vazio que escapa da ordem social, resistente a qualquer forma de simbolização. É esse olhar real que McGowan (2007) propõe recuperar na teoria fílmica: ele é encontrado pelo sujeito no próprio objeto, como um ponto que o olha e o nadifica. É uma mancha onde o espectador percebe-se implicado na tessitura fílmica. É esse ponto que nos interessa no presente artigo.

A primeira cena de *De olhos bem fechados*, um plano de cerca de oito segundos, apresenta a figura de uma mulher (Nicole Kidman, no papel de Alice) despindo um longo vestido preto, de costas para a câmera e, portanto, impossibilitando a visão de sua face. Antes mesmo de o título do filme aparecer na tela, o espectador é, furtivamente, fisgado pela imagem. Kubrick nos coloca na posição de espectador impotente que já fora tão bem retratada em *Laranja mecânica* (1971). Subitamente, a imagem erótica do corpo nu é interrompida pela aparição do título em letras garrafais – *EYES WIDE SHUT* – que remetem ao não ver, mesmo que de olhos abertos. É como se o diretor brincasse com o poder do cinema de definir o que será dado a ver ao espectador e o que permanecerá oculto, ainda mais considerando a grande expectativa de cenas eróticas suscitada pelo marketing do filme antes de sua estreia.

Assim, desde o primeiro plano o filme envolve o espectador em uma fantasia voyeurística, oferecendo um campo visual erótico e instigante que acaba criando o desejo constante de ver mais. É nessa rota de busca por um objeto oculto que a narrativa conduz o espectador ao encontro com o olhar.

SEMBLANTE E ENIGMA

Para Lacan (2008), o ser se decompõe entre seu ser e seu semblante. O autor se refere às ações de mascarar-se, travestir-se e intimidar como formas de fazer semblante, ou seja, de botar-se em cena no espetáculo visual da vida. Trata-se de uma dimensão da aparência, do parecer que, no entanto, não se opõe à verdade do inconsciente – de fato, é sustentado por esta (Lacan, 2009b). Além disso, a dimensão performática da diferença sexual transparece no semblante. Jacques Alain Miller (2010) afirma que o semblante masculino almeja proteger o *ter*, isto é, a posição fálica que utiliza o falo como significante do seu poder. Já o semblante feminino, muito discutido na literatura psicanalítica, tem o corolário de sua conceitualização no texto clássico *A feminilidade como máscara*, de Joan Riviere (2005). De acordo com a autora, a feminilidade como máscara é um artifício utilizado pela mulher quando ela pressente que precisa defender-se das agressões masculinas por suas conquistas fálicas.

Em seu texto “Mulheres e semblantes”, Jacques-Alain Miller (2010) parte do pressuposto de que o semblante vela o nada, isto é, por trás do semblante há um lugar vazio – lugar constitutivo do sujeito lacaniano e anterior à sua inscrição no registro do simbólico, onde será possível enunciar o desejo. Assim como o olhar, o que está por trás da máscara também remete ao registro do real. A função de velar o nada serviria para ambos os semblantes, feminino e masculino. No entanto, para o autor, cabe à mulher a função de perfurar o semblante masculino, isto é, de reduzir suas fantasias sobre si mesmo a mentiras. É exatamente esta operação que *De olhos bem fechados* nos apresenta em sua trama.

Aqui, faremos a decomposição plano a plano de uma cena, segundo o

método da análise fílmica desenvolvido por Raymond Bellour (2000). Em uma cena rápida e intensa, o casal Alice (Nicole Kidman) e Bill (Tom Cruise), com suas imagens refletidas em um espelho, demonstra a dinâmica narcísica de sua relação. Após voltarem de um baile de Natal onde ambos flertaram com outras pessoas, Alice está nua, de costas para a câmera e em frente a um espelho (assim como no já mencionado primeiro plano do filme). Na banda sonora, toca uma música animada com uma letra sugestiva: *Baby did a bad, bad thing*, de Chris Isaak.

Plano 1 (30 segundos): Alice balança-se, distraidamente, enquanto retira os seus brincos. A câmera atrás dela aproxima-se em *travelling in* (movimento de câmera para a frente), lentamente, em direção ao espelho. Então, vemos a imagem de Bill surgir em primeiro plano, primeiramente no espelho e, depois, de costas. Por dois segundos, ele olha para Alice enquanto toca as suas costas e ela olha por cima de seus óculos para a imagem especular de Bill. Ele fixa os olhos no próprio reflexo por cinco segundos antes de inclinar-se para beijar o pescoço de sua mulher. Alice se entrega e beija-lhe os lábios, enquanto ele a toca.

Plano 2 (17 segundos): a câmera, agora em *close-up* na imagem do rosto de Alice no espelho, aproxima-se dela cada vez mais, em *travelling in*. Ela tira os óculos do rosto, sorrindo enquanto é beijada no pescoço por Bill. Nesse momento, ela lança um olhar repentino para sua imagem no espelho, como quem se analisa, hesitante. Volta a beijar Bill. Mais uma vez, ela hesita por um instante e lança um último olhar, extremamente enigmático, que sugere um certo enfado. *Fade out*. Por cerca de quatro segundos, a tela permanece preta enquanto a música extradiegética continua.

O sutil jogo de olhares aqui descrito demonstra o encantamento narcísico que ambos os personagens sentem em relação às próprias imagens especulares. Nesse vendo-se ver-se (Lacan, 2008), eles veem o que querem ver, ou seja, a autoimagem pacificadora, o semblante que encenam. Estão no registro imaginário do olhar, e não do olhar pulsional. Bill aparece em cena, primeiramente, como uma imagem no espelho, para depois encarnar o seu corpo de costas. Ele parece querer assegurar-se desse seu semblante antes de abordar a esposa. No segundo plano, os corpos desaparecem e o que sobra é apenas a imagem especular, a câmera focando cada vez mais o rosto de Alice. Ela, enquanto é beijada, analisa a própria figura de forma hesitante e distraída. Já seu último relance, segundos antes do *fade-out*, remete a algo diferente: “do mais claro autorreconhecimento, um vislumbre incômodo do que ela realmente é” (Kreider, 2006, p. 288). E o que ela é, como demonstrado em outros momentos da trama, é uma mulher bonita, uma “esposa-troféu” cuja beleza todos admiram. Primeira pista dos desmascaramentos expostos pela trama, isto é, do desvelamento da verdade sobre o semblante.

FANTASIA

A trama principal da obra é catalisada por uma longa cena na qual Alice, com o intuito de desestabilizar a segurança excessiva que Bill demonstrava sentir em relação à sua fidelidade como esposa, conta em detalhes um antigo desejo sexual por um oficial da Marinha. Sua performance é teatral – ela ri enquanto aponta o dedo para Bill, destruindo toda e qualquer certeza que ele tinha sobre si, ou seja, sobre ser um homem e ter uma mulher dedicada e pacificadora, sem desejos próprios. Bill chega a afirmar que as mulheres “não funcionam dessa forma”.

ARTIGO

É o enigma do desejo de Alice – que se assemelha ao que já fora formulado por Freud, de acordo com o seu biógrafo Ernest Jones (1955), quando indagou: “o que quer uma mulher?” – que coloca Bill em movimento, perturbado e obstinado a transgredir o casamento e, talvez, achar uma resposta para essa pergunta, no encontro com outra mulher. Assim, Bill entra no reino da fantasia, ao encontrar em seu caminho diversas mulheres que o desejam, mas sem conseguir transformar fantasia em ato. Algum elemento sonoro ambiente sempre o impede – uma campainha, uma ligação no celular –, ou o mero absurdo da situação. Como descrito por McGowan (2007), a fantasia tem o poder de permitir que o sujeito se relacione com o objeto como algo inalcançável, que está por trás de uma barreira temporal ou espacial (em vez de ontológica), mas que, ainda assim, é possível de ser obtido. A fantasia possibilita a manutenção do semblante masculino perfurado por Alice, pois ela permite a encenação do papel que o sujeito imagina ocupar no desejo do Outro – nesse caso, de um homem potente e desejável.

Além disso, o protagonista passa a fantasiar, repetidamente, com cenas eróticas de Alice e o oficial da Marinha por ela mencionado. Ele fantasia na posição de voyeur do desejo de sua mulher, que se tornou para ele um mistério – um objeto impossível. Nessas cenas, é como se o espectador estivesse dentro da cabeça de Bill, compartilhando de sua condição impotente. Mais uma vez, Kubrick demonstra a possibilidade que o cinema tem de tornar imagens realidade. Quase tudo pode tornar-se imagem na tela. E o que é a fantasia, senão uma tela? Nas palavras de Rivera (2008, p. 48): “a fantasia enquadra o real (como a fotografia), lhe dá bordas”.

É interessante observar como o cenário é utilizado para ilustrar o caráter labiríntico da cidade de Nova York, como quando Bill pega um táxi de um local para outro e chega exatamente ao outro lado da rua de onde partiu. Ademais, é notória a presença constante das luzes néon nas árvores de Natal e nos letreiros dos prédios, especialmente quando elas tomam a forma de um arco-íris na entrada de uma loja de fantasias. O arco-íris é um significante que aparece no filme primeiramente através da fala de uma jovem que tenta seduzir Bill, que diz: “você quer saber onde o arco-íris termina?”. A loja de fantasias *Rainbow Fashions*, onde ele adquire uma capa e uma máscara para comparecer a uma festa misteriosa, aponta para a aproximação desse lugar-limite. Como em um sonho, o espectador é exposto a um dar a ver onde ele não vê (Lacan, 2008), isto é, não sabe onde vai dar.

O BAILE DE MÁSCARAS E A IRRUPÇÃO DO OLHAR

Nos ambientes percorridos por Bill, vemos, por duas vezes, a presença de máscaras. No quarto de um paciente morto, uma máscara de mármore; no quarto da prostituta Mandy, várias máscaras africanas penduradas. São prenúncios quase imperceptíveis do que virá. Descreveremos, aqui, a dinâmica pulsional encenada na sequência ápice da trama: um baile de máscaras sinistro, no qual uma elite anônima performa um espetáculo voyeur que termina em uma orgia asséptica.

No centro de um amplo salão cercado de colunas brancas, um círculo de figuras cobertas por capas pretas e máscaras estilizadas é conduzido por um mestre de cerimônias – o único a vestir-se de vermelho – que carrega uma espécie de pêndulo e um longo bastão. Ao redor, diversos espectadores ocupam o salão, igualmente mascarados. Na banda sonora, ouve-se o som de um órgão tocado por um pianista vendado e vocais que parecem ser a voz de um padre,

em latim, reproduzida de trás para a frente. As figuras no círculo são incitadas a despirem suas capas, revelando corpos femininos nus quase idênticos uns aos outros. Nesse círculo pulsional, os convidados ocupam a posição de voyeur com máscaras ornamentais sinistras que servem como uma tela que exagera a função do olhar ao tornar o conjunto, ao mesmo tempo, espetacular e anônimo. As mulheres, na posição de exibicionistas, demonstram o gozo narcísico de olhar a si mesmas através de um olhar Outro. Tudo ali é encenado para o objeto olhar, como quando, em meio à orgia que se segue, as mulheres beijam-se e simulam sexo oral por trás das máscaras que cobrem as bocas.

Bill encanta-se por uma dessas mulheres e o que ele quer é, pura e simplesmente, saber o que há por trás de sua máscara. Quer, ao mesmo tempo, transgredir as regras daquela cerimônia e atravessar o próprio semblante feminino. Assim, transpõe o limite de uma fantasia sustentada por uma barreira, por um impedimento de satisfação. Essa atitude o leva à punição de ter de tirar a sua máscara em frente a todos, perdendo o poder de voyeur e tornando-se foco do olhar: “para o voyeur, o circuito da pulsão escópica só se arremata quando ele é pego em flagrante pelo olhar de outrem, isto é, quando ele, por sua vez, é olhado. Nesse *se fazer olhar*, ele se torna puro olhar” (Quinet, 2004, p. 84).

Quando o protagonista é proibido de exercer ali sua visão, o espectador também é barrado, pelo poder cinematográfico, de continuar vendo. Durante um instante sinistro, vemos as diversas máscaras ornamentais de perto, olhando diretamente para a câmera, ou seja, para nós. Por um tempo, tornamo-nos puro olhar. Eis o limite mortífero, nadificante da pulsão escópica. A partir do momento em que as máscaras ornamentais encaram a câmera – e, portanto, o espectador –, o filme continuará colocando-nos nessa posição desconcertante. A imagem de uma câmera de vigilância apontada para a própria câmera do filme; a cena de um perseguidor que caminha, sorratamente, atrás de Bill e, em certo momento, olha diretamente para a câmera; o rosto mais uma vez enigmático de Alice que, por dois segundos, lança um olhar sinistro para a câmera, abrindo um sorriso que sugere sadismo.

As imagens nos olham, como observa Lacan (2009a):

O olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um *x*, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto (p. 286).

A posição de espectador é subvertida ao ser levada ao limite: se, antes, estávamos absorvidos pelo fluxo das imagens cinematográficas, talvez ainda como sujeitos, na parte final do filme tocamos o ponto sinistro da nossa própria objetificação.

TOCANDO O REAL

O registro do real diz respeito ao que resiste à simbolização, isto é, ao que permanece intocado pela linguagem. É a partir de perturbações da ordem simbólica que o reconhecemos (Žižek, 1994). Este registro é o domínio da pulsão escópica, do que nos afeta quando se satisfaz, quando dá gozo ao olhar (Quinet, 2004), quando nos tornamos objeto de gozo do Outro.

Na medida em que o espectador entra em contato com o objeto olhar, a

ARTIGO

trama desenvolve-se e Bill acha a mulher misteriosa da cerimônia em um necrotério. O jogo de cena entre ele e a presença frígida daquele corpo sem vida oferece um insight sobre o que está para além do semblante, ou seja: nada, um corpo despido de fantasias, a carne desprovida de libido. Um corpo que o olha como mensageiro do inevitável por excelência: a morte.

Plano 1 (36 segundos): a câmera localiza-se em um canto do necrotério, filmando, em plano geral, a abertura da porta e a entrada no recinto de um profissional da saúde seguido por Bill. A câmera acompanha os passos de ambos até o fundo da sala em movimento panorâmico. No ambiente, predomina uma luz azul fria. O profissional abre uma gaveta revelando o corpo morto e pálido de uma mulher. Ele afasta-se de Bill.

Plano 2 (7 segundos): vemos, em primeiro plano, o corpo deitado. Em segundo plano e acima do corpo, o rosto perplexo de Bill ao fitar o rosto da mulher. Na banda sonora, ouve-se a voz da mulher misteriosa do baile de máscaras: “porque isso poderia custar a minha vida e, possivelmente, a sua”, como se estivéssemos ouvindo os pensamentos do protagonista.

Plano 3 (6 segundos): agora do ponto de vista de Bill, em *plongée* (posição de câmera que significa literalmente mergulho, onde vemos o objeto de cima para baixo), vemos o corpo da mulher com seu rosto presente no plano visual. Ela está com os olhos bem abertos, voltados para cima. Na banda sonora, ouve-se um piano intimista que tocará até o fim da cena.

Plano 4 (38 segundos): do mesmo ponto de vista do plano 2, vemos Bill aproximar-se, lentamente, do rosto da mulher. Ele está profundamente comovido e posiciona-se atrás da cabeça dela.

Plano 5 (2 segundos): vemos, brevemente, o profissional da saúde olhando para baixo, em outro ponto da sala.

Plano 6 (44 segundos): do ponto de vista dos planos 2 e 4, Bill aproxima o seu rosto, lentamente, do rosto do cadáver. Ele olha, fixamente, para os detalhes daquele rosto, como se estivesse à procura de uma resposta. A música intensifica-se no limite da aproximação, quando ele fecha os olhos e levanta a cabeça. A música suaviza. Ele abre os olhos, novamente, quando já se afastou o suficiente.

No limite do visível, é imperativo estar de olhos bem fechados. Bill encontra um olhar de morte, vindo de algo que está ausente – a presença perturbadora da ausência. Didi-Huberman (2010) esclarece:

... há aquilo ... que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (p. 37).

Aqui, é demonstrada a intersecção sinistra entre fantasia e gozo: ao aproximar-se da mulher que ensinava sua fantasia de revelar o que está por trás da máscara, o personagem enfrenta a impossibilidade do objeto na lógica do desejo: “quando o sujeito acessa o objeto, a fantasia revela-o como a corporificação

de nada, como nada além da própria falta do sujeito” (McGowan, 2007, p. 209). Assim, para o espectador também é quebrado, mais uma vez, o ambiente fantasístico que antes era oferecido. Na sequência desse encontro disruptivo, Bill reconhecerá o seu semblante – sua máscara não mais grudada ao rosto, mas materializada. Ao chegar a seu quarto, percebe a máscara branca e dourada que havia usado no baile mascarado posta sob o seu travesseiro, ao lado de sua esposa adormecida. Na banda sonora, ouve-se o mesmo piano tocado na cena em que Bill foi desmascarado no baile.

NOVOS OLHARES

De acordo com Didi-Huberman (2010), o olhar pode surgir “... quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta” (p. 80). O que nos olha é um resto da Coisa freudiana, *das Ding* – o objeto primário que precisa se ausentar para que o sujeito possa desejar novos objetos, ao ser inscrito em uma cadeia significante. Precisa se fazer ausente porque sua presença implicaria a impossibilidade de um sujeito advir. Dessa operação, o objeto a surge como resto e símbolo. Em *De olhos bem fechados*, o olhar irrompe como ataque súbito, ferida visual que pode remeter a um olhar perdido, do qual já fomos objeto.

A partir da análise dessa obra, as hipóteses mencionadas a respeito do olhar cinematográfico como olhar do espectador – por exemplo, em Baudry (1974); Mulvey (1975); e Metz (1983) – podem ser ressituidas. De fato, o cinema tem muito a dizer sobre o discurso do Outro, isto é, sobre o registro simbólico que enquadra os fenômenos culturais em uma determinada perspectiva. No entanto, aqui, o enfoque não se centra na dimensão ideológica colocada ao espectador, que se identifica com certa visão de mundo – como a lógica masculina, da qual fala Mulvey. Tal reviravolta no conceito de olhar pode ser sintetizada nas palavras de Lacan (2008, p. 86): “o olhar, tal como concebe Sartre, é o olhar pelo qual sou surpreendido – surpreendido na medida em que ele muda todas as perspectivas”.

Ainda em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (2008) define o que podemos caracterizar como uma importante tendência estética: “esse quadro [*Os embaixadores*, de Holbein] não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha de olhar. Em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em cada um de seus pontos que vocês o verão desaparecer” (p. 91). E prossegue Lacan, a respeito dessa tendência estética:

[ela] oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali 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 (p. 102).

Em *Cinema: instrumento de poesia*, Buñuel (1983, p. 334) nos ajuda a compreender o que seria tal “armadilha” que nos leva a “depor o olhar”:

bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada. Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha proporção entre possibilidade e realização.

Parece-nos que Lacan e Buñuel referem-se ao que Barthes (2015, p. 29) denomina *punctum*: "... *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)".

Se, como propõe Quinet (2004), a pulsão escópica insere-se "... nos três registros destacados por Lacan: o imaginário do espelho, o simbólico da perspectiva e o real da topologia, em que se inclui a relação do sujeito ao objeto olhar" (p. 11), em *De olhos bem fechados* a irrupção do olhar como objeto a fere o espectador identificado ao protagonista no coração de seu narcisismo, incitando-o a rever o enquadre ideológico, a partir do qual ele se coloca em cena – portanto, a mudar sua perspectiva do mundo. É nesse sentido estético-político que nos parece potente pensar o olhar cinematográfico, desde a reviravolta lacaniana do conceito de pulsão escópica. Isso não implica deslegitimar outras abordagens do conceito de olhar cinematográfico, como as anteriormente mencionadas. E, se este artigo tende a se inclinar em favor de um cinema capaz de "explodir o universo", isso também não acarreta, necessariamente, desprestígio ao potencial analítico de obras que se oferecem como "pastagem para o olho".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste artigo é explorar a potência do olhar pulsional no contexto cinematográfico. O filme analisado percorre os domínios da fantasia e dos semblantes para levar a relação voyeurística do espectador com o filme até um limite visual, a partir do qual irrompe o objeto olhar. Também demonstra a possibilidade feminina de perfurar o semblante masculino e suas certezas narcísicas. É atravessando esse labirinto de imagens que podemos entrever a possibilidade de o cinema perturbar a posição narcísica e voyeur, dos semblantes utilizados pelo protagonista e emprestados ao espectador, para transferir ao próprio filme o poder do olhar – um olhar impessoal, que irrompe e remete a uma condição originária: a de que, no espetáculo do mundo, somos, antes de tudo, objetos da pulsão escópica.

Christian Metz (1983), no artigo "O significante imaginário", afirma: "toda reflexão psicanalítica sobre o cinema ... poderia se definir em termos lacanianos como um esforço para resgatar o objeto-cinema ao imaginário e para conquistá-lo para o simbólico" (p. 3). A análise fílmica pode servir ao processo de desconstrução do encanto suscitado pela tela. *De olhos bem fechados* encanta, seduz, fascina, mas só até certo ponto – o ponto de irrupção do olhar como objeto a.

No entanto, inspirados em McGowan (2007), propomos ir além da simbolização das imagens para permitir à análise fílmica a abertura ao objeto olhar, (des)encontro este possibilitado pela experiência cinematográfica. O olhar como *objet petit a* corporifica o lugar vazio na estrutura simbólica, onde a realidade falha. O contato com esse vazio permite que o sujeito perceba a incompletude do Outro, a estrutura de ficção da própria realidade e, assim, abre brechas de liberdade. Se o Outro não é absoluto e não detém todas as respostas, então podemos libertar-nos da necessidade de responder ao seu desejo, isto é, de desejar o desejo do Outro. A experiência de um filme que impõe ao espectador um encontro com o objeto olhar permite que ele se liberte da identificação à fantasia que a tela expõe, transformando imagens-muro em imagens-furo (Rivera, 2008), ou seja, imagens totalizantes e tranquilizadoras em imagens que nos põem na vertigem de um mundo onde não somos senhores.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (2015). **A câmara clara** (J. Guimarães, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980. Título original: La chambre claire: Note sur la photographie).
- Baudry, J. (1974). Ideological effects of the cinematographic apparatus. **Film Quarterly**, **28**(2), 39-47.
- Bellour, R. (2000). A bit of history (M. Quaintance, Trad.). In C. Penley (Ed.), **The analysis of film** (pp. 1-20). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Trabalho original publicado em 1979. Título original: D'une histoire).
- Buñuel, L. (1983). Cinema: instrumento de poesia (T. Machado, Trad., 4ª ed.). In I. Xavier (Org.), **A experiência do cinema** (pp. 333-337). Rio de Janeiro: Graal. (Trabalho original publicado em 1958. Título original: El cine, instrumento de poesía).
- Costa, A., & Bonfim, F. (2013). O homem e **Å** mulher na operação com o semblante. **Revista aSEPHallus**, **8**(16), 134-147.
- Didi-Huberman, G. (2010). **O que vemos, o que nos olha** (P. Neves, Trad., 2ª ed.). São Paulo: Editora 34. (Trabalho original publicado em 1992. Título original: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde).
- Jones, E. (1955). **The life and work of Sigmund Freud** (Vol. 2). New York: Basic Books.
- Kreider, T. (2006). Introducing sociology. In G. Cocks, D. James, & P. Glenn (Eds.), **Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history** (pp. 280-297). Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Kubrick, S. (Producer/Director). (1999). **Eyes wide shut** [Motion Picture]. United States: Warner Bros.
- Lacan, J. (2008). **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (M. D. Magno, Trad., 2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964. Título original: Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse).
- Lacan, J. (2009a). **O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud** (B. Milan, Trad., 2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-54. Título original: Le séminaire de Jacques Lacan, livre I: Les écrits techniques de Freud).
- Lacan, J. (2009b). **O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante** (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1971. Título original: Le séminaire de Jacques Lacan, livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant).
- McGowan, T. (2007). **The real gaze: Film theory after Lacan**. Albany, NY: State University of New York Press.
- Metz, C. (1983). The imaginary signifier. In C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti (Eds.), **Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier** (pp. 1-81). London: The Macmillan Press. (Trabalho original publicado em 1975. Título original: Le signifiant imaginaire).
- Miller, J.-A. (2010). Mulheres e semblantes I e II. **Opção Lacaniana**, **1**(1). (Trabalho original publicado em 1993. Título original: De mujeres y semblantes).
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, **16**(3), 6-27.
- Quinet, A. (2004). **Um olhar a mais: Ver e ser visto na psicanálise** (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rivera, T. (2008). **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Riviere, J. (2005). A feminilidade como máscara (A. C. Carvalho & E. Carvalho, Trans.). **Psychê**, **9**(16), 13-24. (Trabalho original publicado em 1929. Título original: Womanliness as a masquerade).

ARTIGO

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). **Ensaio sobre a análise fílmica** (M. Appenzeller, Trad., 7ª ed.). Campinas, SP: Papirus.

Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. **Subjetividades**, 17(1), 1-11.

Žižek, S. (1994). **The metastases of enjoyment: Six essays on woman and causality**. New York: Verso.