

## Olhos que queimam: (não) lugares do olhar.

Fábio Francisco Feltrin de Souza<sup>1</sup>

Emerson César de Campos<sup>2</sup>

### Resumo

O presente ensaio tem por objetivo explorar a imagem do olho cindido na cena inicial do filme *Um Cão Andaluz* numa dupla dimensão: primeiro, analisá-la como crítica do conhecimento, como crítica da capacidade de representar a essência das coisas. Essa imagem do olho é percebida como uma ruptura entre o significante e o significado, entendendo as imagens como uma complexa trama. A segunda dimensão trabalhada é a de compreender a sobrevivência ou a vida-póstuma da imagem do olho cindido a partir do conceito de *Nachleben*, cunhado pelo historiador da arte Aby Warburg. Esta imagem pode ser compreendida como um importante dispositivo de análise para pensarmos um *tempo-com*, saindo das amarras autonômicas e funcionalistas do tempo cronológico. Por isso, o texto é uma montagem, pois cada uma das imagens trabalhadas conectam-se por um traço de semelhança e são uma hiper-temporalização de um evento singular que também é plural. No devir das imagens, não há estados definitivos. Do triunfo à queda a imagem do olho como alegoria do conhecimento sobrevive e ganha sentidos diversos a cada nova apropriação. A tentativa de uma periodização, portanto, em termos de tempo e espaço, acaba por ser infrutífera, pois a interpretação não tem um fim, é sempre uma obra inacabada.

**Palavras chave:** olho, imagem, sobrevivências, tempo

### Burning eyes: (not) places of the look.

This essay aims to explore the eye cutting image in the opening scene from the film *Un Chien Andalou*, in two dimensions: Firstly, analyzing it as a critique of knowledge, and its ability to represent the essence of the things. The image of the eye is perceived as a rupture between signifier and signified, considering the images as a complex plot. The second dimension is to try understand the survival, or life-posthumous, of the image of the split eye, through the viewpoint of *Nachleben*, a concept development by Aby Warburg. This image can be understood as an important analysis device to think a *time with other time* leaving the autonomic and functionalists ties of chronological time. Therefore, the text is like an abstract composition, since each image is connected by a trace of likeness and they are hyper-timing of a singular event that is also plural. As images come along, there is no final state. From triumph to fall the image of the eye as an allegory of knowledge survives and wins various meanings with each new appropriation. So, the attempt of a timeline in terms of time and space turns out to be fruitless since the interpretation does not have an end, it is always an unfinished work.

**Keywords:** Eye. Image. Survivals. Time

1 Doutorando em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professor colaborador do departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Realiza pesquisas nas áreas de história e literatura, imagem e teoria da história. Contato: fabio\_feltrin@hotmail.com

2 Doutor em História Cultural (UFSC - 2003). Professor do Programa de Pós-Graduação e do Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Realiza pesquisa nas áreas de Cidades, Migrações e Expressões Gráficas e Imagens como fontes à História. Contato: emecampus@yahoo.com.br

## O fogo e a abertura

“Este mundo, que é o mesmo para todos, nenhum dos deuses ou homens o fez; mas foi sempre, é e será um fogo eternamente vivo, que se acende com medida e se apaga com medida” (HERÁCLITO, 2000, p. 22). Esse aforismo de Heráclito de Éfeso não só nos fornece uma chave interpretativa para seu obscuro [ὁ σκοτεινός] pensamento, para sua noção de logos [λόγος], como também antecipa uma teoria da história e da imagem ativada por Aby Warburg milênios mais tarde: tudo é fogo, tudo é uma constante mudança [πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει]. A partir dessa premissa poderíamos afirmar que as imagens e a história estariam libertadas e liberadas de suas aparências, propriedades físicas e funções; seriam dotadas de uma incrível potência cinética, de uma ritmicidade que escaparia ao império da forma. Essa possibilidade migratória não conhece estados definitivos. Há apenas a metamorfose, a passagem, sendo impossível encontrar um grau zero ou uma fundação; elas queimam. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 15) Em sua dança performática, ganham sobrevida a cada novo palco, a cada nova aparição, a cada salto. Isso equivale a dizer que as imagens são feitas de tempo, são arquivos de memória coletiva ou individual transmitidas historicamente que, num novo espaço de atuação, ganham uma nova carga discursiva. Na repetição, não há distinção entre forma e matéria (AGAMBEN, 2007, p. 45). Paradoxalmente, ela é igual e diferente de si mesma, pois traz a potência do que vem. Nesse movimento contínuo, ela dança defronte aos olhos que se aventuram nos labirintos do tempo. Nessa dança-ritual, não podemos afirmar que a origem seja um edifício estático ou uma entidade sagrada à espera de culto. Ela nada tem a ver com a gênese das coisas, nem mesmo designa aquilo que vem depois: a origem e a imagem carregam o paradoxo de sua própria incompletude. Elas são devir.

Warburg de alguma forma conseguiu captar esse fenômeno. Suas pesquisas, o esboço de uma ciência sem nome, são contemporâneas ao nascimento do cinema (AGAMBEN, 2005, p. 47). Esses dois fenômenos, aparentemente, pretendiam captar o problema do movimento, pretendiam recolher m potencial cinético que já se encontrava na imagem em sua *pathosformeln*,<sup>3</sup> naquilo que Warburg

3 A “fórmula de *páthos*” foi um conceito cunhado por Warburg a partir de seus estudos sobre o pintor Albert Dürer em 1905. Entretanto, é possível perceber características dessa noção desde seus primeiros escritos. O historiador alemão recusava interpretações que reduzissem os fenômenos artísticos a retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas. Seu olhar estava dirigido à complexa relação entre o artista e o meio e principalmente aos mecanismos de transição de uma memória coletiva da antiguidade. A *pathosformeln* pode ser interpretada como as forças emotivas

chamou *Nachleben*<sup>4</sup> e que podemos compreender como sobrevivência, ou vida-póstuma, de formas e temas incompletos. São fotogramas carregados de energia cinética, advindas de um filme que nos falta, escreveu Agamben em seu ensaio sobre o cinema de Guy Debord (AGAMBEN, 2007, p. 65). O cinema pode ser lido como um privilegiado espaço do contemporâneo capaz de condensar temporalidades múltiplas, de ativar a potência das imagens. Através do gesto da montagem, vestígios imagéticos, fragmentos do ontem, são recolocados e encontram o agora num relâmpago, criando uma imagem dialética, um objeto anacrônico, inatual, marcado pela impureza fundamental (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 28). Esta inatualidade não está dada; sua superfície é rugosa. Uma história da impressão requer um empreendimento anacrônico, pois o tempo vazio e linear do historicismo triunfante não responde aos questionamentos postos pela dinâmica da sobrevivência. Esse empreendimento torna a imagem aberta ao jogo de relações posto na sucessão de imagens (WARBURG, 2009).

### O olho e a navalha

Explorando os limites da linguagem cinematográfica, *Un Chien Andalou*, de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, quebra – para não dizer corta – a coerência da linearidade narrativa ao sobrepor uma série de imagens oníricas, sem qualquer compromisso com significado referencial (GALE, 2007). Elas simplesmente significam: a nuvem alongada que corta a lua atualiza-se e transforma-se na cena seguinte em que uma lâmina de barbear rasga o globo ocular de uma mulher [que mais tarde aparecerá sem qualquer seqüela], conservando assim, uma espécie de virtualidade em relação à seguinte, pois é a montagem das cenas que configurará o significado das imagens. É na

---

herdadas do contato com a tradição antiga. Para Agamben (2007, p. 18) a “fórmula de páthos” é dotada de uma dimensão original e outra de repetição, uma energia que se transmite e se reaviva. Por isso a “sobrevivência das imagens não é um dado, mas requer uma operação” (Agamben, 2007, p. 22). Cabe ainda ressaltar que esse conceito não porta qualquer similitude com a teoria do inconsciente coletivo e a idéia de arquétipo cunhada por Carl Gustav Jung. O conceito de *Pathosformeln*, associado ao de *Nachleben*, carregam uma força histórica em seu centro, pois não são entidades amorfas e atemporais. A partir de uma complexa e única trama, cada época cria uma condição de aparecimento da imagem que sempre será igual e diferente de si mesma.

4 A maneira como Warburg utiliza a palavra *Nachleben* coloca problemas de tradução. Para Agamben (2005, p.130) “*Il termine tedesco Nachleben usato da Warburg non significa propriamente ‘renascita’, como se è travolta tradotto, e neppure ‘sopravvivenza’*. *Esso implica l’idea di quella continuità pagana che Warburg era essenziale*” [o termo alemão *Nachleben* utilizado por Warburg não significa propriamente renascimento, como normalmente é traduzido, e nem ‘sobrevivência.’ Ela implica a idéia de uma continuidade pagã, algo essencial para Warburg]. Já Georges Didi-Huberman (2002, p. 64) traduz *Nachleben* como sobrevivência e coloca esse termo no centro dos estudos de Warburg, interpretando-o como um sintoma.

deriva da imagem-sonho, no devaneio, nessa mágica estranheza que a imagem se prolonga em um movimento de mundo (DELEUZE, 1990, p. 76). Dito isso, interessa-nos observar a imagem inicial, a cena do olho sendo cordado por uma navalha.



1. Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, 1928.

O olho como alegoria do conhecimento tem sido tratado por filósofos e artistas. A cada nova aparição, surge um novo sentido, uma nova vida. A imagem do olho cindido pode ser encarada como um importante dispositivo de análise para pensarmos um *tempo-com*, fora das narrativas positivistas. Em outras palavras, ao vermos essa imagem do filme estamos “diante de uma hiper-temporalização, infinita e potencializada, do evento singular que torna-se singular-plural” (ANTELO, 2008, p. 14). Assim, de súbito, a imagem fragmenta-se e não está onde estava, pois “jamais aí estive” (BLANCHOT, 1987, p. 175). Esse eclipse, ou essa noite que chega de repente, é a impossibilidade do regresso nostálgico à origem; mesmo porque ela nunca existiu como tal; está sempre vindo. As várias aparições da imagem do olho colocam-nos um paradoxo: não podemos decidir se elas são matrizes ou réplicas. É justamente essa indecidibilidade entre origem e *performance* que definiria o estatuto da imagem. No tortuoso percurso deste ensaio pretendemos explorar cada aparição do olho como uma nova vida, como uma singularidade. Olho que anuncia os perigos de se mirar a catástrofe do mundo contemporâneo; ao mesmo tempo em que não é possível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada seria tão atraente no corpo dos homens (BATAILLE, 2003, p. 99). A sedução extrema, contudo, estaria no limite do horror. Dessa forma, o olho se aproxima do corte, cujo aspecto causa reações igualmente agudas e contraditórias, uma vez que esse olho também seria o olho da consciência e, por isso, navalha de si mesmo. Isso poderia ser

traduzido como uma das temáticas centrais de *Un Chien Andalou*. O mundo-navalha assalta a verdade dos olhos e o mundo contemporâneo passaria a ser sentido como impossibilidade.

René Magritte, outro surrealista, acreditava que a janela seria um dispositivo através do qual aquele que vê poderia estar ao mesmo tempo dentro e fora de um determinado local, como também fora de si, proporcionando, assim, uma imagem mental sobre si-mesmo. Para ele, a representação baseada na subjetividade e na experiência interna pode transforma-se e ir para além de qualquer possível relação entre significante e significado. A isso Magritte chamou de “a traição das imagens” (JAY, 1993, p. 246). Essa “traição” daquilo que é visto ou percebido, essa desestabilização da certeza filtrada pelos olhos, coloca em suspensão a relação entre a imagem e aquilo a que ela se assemelharia, questionando a capacidade da arte de *re-presentar* o mundo. Em outras palavras, a pureza da representação, tão cara aos impressionistas, estaria subordinada ao interrogatório imposto aos olhos, que se desnudariam de sua aparente inocência. Olhos que fitam o espelho e já não conseguem mais saber o que vêem, como em o *Falso Espelho*, de 1928. Tampouco os olhos traduziriam a outrora certeza de que poderiam ser o espelho da alma.



2. René Magritte, Falso espelho, 1928

Nietzsche de alguma forma já havia antecipado esse problema ao se debruçar sobre as ilusões e enganos da atividade cognitiva e das certezas científicas ou religiosas (NIETZSCHE, 1992, p.15). Para ele nada está dado como real, a não ser o mundo dos desejos e paixões, não há realidade fora de nossos impulsos, pois pensar seria apenas uma inter-relação desses impulsos (BRAIDA, 1997, p.34). Isso nos leva a constatar que as impressões sensoriais, e principalmente a visão, são completamente sem-

sentido quando tomadas em si mesmas. A experiência dos objetos, portanto, resulta numa luta dessas impressões com a linguagem que as ordena e configura. Assim, não haveria nenhum fato imediato, tanto ao nível das sensações, como ao nível do pensamento. Um pensamento e uma sensação são sinais ou sintomas de alguma outra coisa (Nietzsche, 2008, p.66). E essa coisa somente adquire um sentido na medida em que é interpretada por um esquema organizador, uma normatização. Em outras palavras, a criação de um sentido, o ato de conhecer é uma atividade temporal; histórica, portanto. Desse modo, a afirmação de que não há fatos ou objetos dados implica em dizer que não existe nenhum *factum* em si. Em *Ser e tempo*, Heidegger parece ter radicalizado essa concepção ao questionar o que chamou de tradição metafísica ocidental (Heidegger, 1989). Tradição que teria essencializado e objetivado o ser. Contrapondo-se a isso, ele desenvolveu uma nova ontologia, a ontologia da finitude. O filósofo alemão defende que

quando se coloca a questão do ser do homem, não é possível calculá-lo como soma de momentos de ser, como alma, corpo e espírito, que por sua vez ainda devem ser determinados em seu ser. E mesmo para uma tentativa ontológica que procedesse dessa maneira, dever-se-ia pressupor uma idéia do ser da totalidade. O que, no entanto, constitui um obstáculo e, desvia a questão fundamental do ser do ser-aí, é a orientação corrente pela orientação corrente da antropologia cristã da antigüidade. A insuficiência de fundamentos ontológicos desta antropologia escapou ao personalismo e à filosofia da vida. (HEIDEGGER, 1989, p.85).

O ser-aí [*dasein*] constitui-se num ente aberto às possibilidades. Pode, portanto, se revelar tanto na impessoalidade, quanto na forma pessoal, ou ainda na inautenticidade [*üneigentlichkeit*] e na autenticidade [*Eigentlichkeit*]. Em outras palavras, o ser-aí [*dasein*] existe na relação que o ente estabelece com a compreensão do ser (HEIDEGGER, 1989, p.90). Com isso, Heidegger não orientaria seu estudo do ser dos entes<sup>5</sup> pelo “mundo” ou pela natureza, mas sim partiria de uma dimensão temporal. Portanto, nada seria definitivo na estrutura do ser-aí [*dasein*], pois sua marca é a abertura; ele é construção.

Vale ressaltar que o desenrolar da argumentação de Heidegger está norteado pela noção de ser-aí [*dasein*]. Ele é o homem em sua singularidade e não poderia ser entendido como um gênero alheio a si mesmo, pois o *dasein* é o único que possui a capacidade essencial de compreender seu próprio ser.

5 Heidegger analisa a ontologia tradicional revelando o progresso do esquecimento da questão do ser e mostra as limitações de toda a ontologia calcada numa linguagem capaz apenas de descrever os entes. Essa limitação da qual nos fala Heidegger, implica na diferenciação entre o ser e o ente, entre o ontológico e o ôntico. Para ele, a tradição ficou presa na descrição dos entes, por isso é ôntica. Sua preocupação foi o ser (HEIDEGGER, 1989, p.103).

Somente ele é capaz de formular uma pergunta sobre si. O ser-aí singulariza seu caráter ontológico, pois pulsa potência de ser [e de não-ser] que se abre ao novo a cada novo encontro. Não haveria, portanto, espaço para o sujeito universal e autofundante do mundo das representações, de modo que não poderíamos encontrar uma fagulha desse sujeito universal em todas as partes. Leitor de Nietzsche<sup>6</sup> e Heidegger, o filósofo francês Michel Foucault parece ter seguido essas premissas ao trabalhar com noções históricas, densas em sua materialidade, carregadas de tempo e definidoras do espaço que nasceram e trouxeram efeitos práticos sobre as pessoas. Seus estudos apontam uma gama de práticas, de sujeitos, de atitudes e comportamentos que são agrupados, artificialmente, em um lugar específico. Foucault não fez a história da prisão entendendo-a como uma noção como atemporal; analisou, entretanto, as práticas de aprisionamento, no intento de demonstrar *como* esta maneira de fazer, por certa muito antiga, foi aceita como peça essencial no sistema penal, ao ponto de naturalizá-la e tomá-la como indispensável para sociedade (FOUCAULT, 2006, p. 22). A pergunta não deveria mais ser “o que somos?”, buscando a *representação* do ser, sua eternidade, tornando presente uma ausência impossível de ser presença; mas sim “como nos tornarmos o que somos?”, dando, portanto, valor a cinética do ser em sua constante *apresentação*.

### O olho e a apresentação

A problemática posta pela representação e pela possível incapacidade do olho de dizer a verdade do mundo, trazido por *Un Chien Andalou*, parece ter se aprofundado com as duas grandes guerras. Suas eclosões [voltaremos a elas mais tarde] teriam trazido o problema da impossibilidade de ver aquilo que se vê. Invisibilidade visível, ou visibilidade impossível de ser vista, diriam a catástrofe. A fumaça e a escuridão [noite e neblina] teriam tomado o lugar anteriormente reservado à luminosidade e ao farol das certezas. As luzes do século anterior haviam perdido sua força e Deus havia sido definitivamente enterrado. Grande leitor de Nietzsche e filho de um homem cego, George Bataille,

<sup>6</sup> Nietzsche já havia questionado a noção de sujeito universal quando, no aforismo 2 de Humano Demasiado Humano, reivindicou um sentido histórico para suas análises. Ele escreveu que “todos os filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam seus objetivos. Invariavelmente, imaginam o homem como uma *aeterna veritas* [verdade eterna], como uma constante em todo o redemoinho, na medida segura das coisas. Mas tudo que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo bem limitado. Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos, (...) Não existem fatos eternos: assim como não existem verdades absolutas. – Portanto, o *filosofar histórico* é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia”. (NIETZSCHE, 1992, p. 16).

desde seus primeiros escritos, já apresentava uma obsessão pelos olhos. Em *A História do Olho*, ele dispara contra a artificialidade da ordem visual e, com isso, contra toda a máquina de guerra da racionalidade ocidental, tomando de empréstimo da medicina a noção de “enucleação”<sup>7</sup> dos olhos. A separação entre olho e corpo, imposta pela radical incisão, opor-se-ia ao pensamento cartesiano que primava pela união entre olho e mente (DESCARTES, 1996, p.170), já questionado por Dali e Buñuel. O gesto de Bataille profana a antiga integridade dos olhos e propõe ao corpo instantes de cegueira total. Após o corte, os olhos são devolvidos ao corpo carregados de potência e passam a ser reconhecidos a partir de outros orifícios corporais, como o anus. Tom Zé, músico brasileiro notabilizado por sua participação na Tropicália, mas não só, lançou em 1973 um álbum chamado *Todos os olhos*. Na capa, uma imagem que confunde nossos sentidos, embaralha os significantes; está carregada de tempo: olho e anus são colocados na mesma imagem.



3. Tom Zé, Capa do disco *Todos os olhos*, 1973.

O gesto de Bataille e Tom Zé subvertem o tradicional status da visão, de sua nobreza e superioridade sobre outros sentidos. Sua associação ao sexo pode ser lida como uma libertação das táticas e

7 A enucleação é uma intervenção cirúrgica extremamente radical realizada em casos de tumores ou doenças infecciosas graves no globo ocular. “A técnica da enucleação consiste numa incisão periorbital, isolando os músculos extra-oculares e desinserção dos mesmos com tesoura. Na etapa subsequente secciona-se o nervo óptico e removeu-se o bulbo.” Cf. SILVA, Luiz Antônio Franco et al. *Compilações trans e pós-operatória de enucleação do globo ocular em uma égua*: relato de caso. Disponível em: <<http://www.equalli.com.br/upload/textos/pdf/prt/970.pdf>> Acesso em: 20 de janeiro de 2010.

mecanismos formalistas. Há aí Rimbaud: seu fantasma vagava, é sabido, entre os surrealistas e intelectuais próximos. Sua poesia já anunciava a ferocidade e a catástrofe de se viver na modernidade. Seu acefalismo transformou a escrita numa aventura, numa deriva, num desafio mais além da mera estética e do edifício das formas. Sua força, tão profanatória quanto a de Bataille, elegeu o gesto da paródia, do riso, para dessacralizar o universo ornamental da retórica tão afeita aos poderes constituídos. A radicalidade de suas palavras, seu ácido humor, dilacerou a carne de quem ri, ainda que seja um riso de escárnio (BATAILLE, 1975). Além disso, o “soneto do olho do cu” (RIMBAUD, 1995, p. 75.), escrito em parceria com Paul Verlaine, traz à luz uma parte do corpo abandonada, transformando-o em algo risível. Riso que devolve valor de uso à atividade erótica, seja ela qual for. Ler Rimbaud é estar no labirinto sem Ariadne; é a revanche do Minotauro. Minotauro celebrado por Bataille na revista *Minotaure, la revue à tête de bête* que contou com publicações de Dalí. Nada para eles parecia ser portador de uma sacralidade universalizante. Não havia lugar definido para as coisas, não havia altar. Ao conferir uma espécie de gravidade ontológica entre estética e erótica, Bataille diz-nos que tanto as imagens modernas, quanto a própria condição humana são portadoras de transitoriedade latente. Ele, assim como Rimbaud, utilizou a paródia em *L’anus solaire* para constatar que as imagens são fórmulas incompletas, são metamorfoses e, por conta disso, não podemos evocar um *topos* específico para elas (MORAES, 2002, p.86). Elas estão sempre passando. A “fantasia escópica” de Dalí (ANTELO, 2008) em *Un Chien Andalou* anunciou o sintoma de uma modernidade, na medida em que a violência da navalha passaria a ser uma ética do contemporâneo. A *décupage* das formas garante sua recomposição, multiplicando-se, assim, num contínuo processo de modificação (MORAES, 2002, p. 87).

Companheiro de Dalí e Bataille na *Minotaure*,<sup>8</sup> Lacan também sugeriu um corte entre o olho e o olhar (LACAN, 1978). Para argumentar essa cisão, recolhe de Roger Caillois a noção de intersecção entre dois planos, retratado pela figura do triângulo (ANTELO, 2008, p.5). Em um dos triângulos, o que representa a noção cartesiana (DESCARTES, 1996b), o olho ocupa o ápice e o objeto fica muito longe do alcance da visão. O outro triângulo seria o olhar e é retratado por um *flash* de luz direcionado ao ápice. Os ápices dos triângulos funcionam como um tipo de intersecção. Nela há a formação

---

8 *Minotaure, la revue à tête de bête* foi publicada entre os anos de 1933 e 1939 em Paris. De orientação surrealista, contou com a participação de inúmeros intelectuais, como André Breton.

de uma única imagem, mas também dividida. A argumentação de Lacan não pára aí; ele a sofisticava ainda mais dizendo que o sistema ocular funciona como um misterioso mecanismo de um intrincado labirinto. O labirinto do labirinto. Com isso ele elege o caminho da aventura, do “traumatismo reflexo da facticidade” (LACAN, 1978, p.72) e não o da tradição que teria se posicionado ao nível da dialética do verdadeiro, da aparência, do centramento do visual. Essa operação possibilita a Lacan o obscuro percurso da visão até o instante da visibilidade e, em certo sentido, fornece um ponto de partida para Derrida desenvolver sua noção de cegueira (DERRIDA, 1990). Contudo, ao ler *O Visível e o Invisível* de Maurice Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1976), essa obra de chegada e partida da tradição filosófica, Lacan argumenta que, dentro do campo escópico, não é pelo visível e pelo invisível que temos ou devemos passar, pois a esquizofrenia que interessa aqui não é mais a distância “que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige”, nos limites da experiência do visível. O olhar é contingência e o encontramos no horizonte. É também ponto de chegada da nossa experiência, ou seja, “a fala constitutiva da angústia da castração”. A esquizofrenia de que Lacan se vale é a do olho e do olhar; lá onde se manifesta a pulsão ao nível escópico. Nisso, o olhar é cisão, queda, desvio; ele passa, escorrega, está sempre em certo grau “elidido”, cindido, cortado. Corte que gera fragmento que se perde em outro labirinto, que novamente escorrega, cai, e cinde-se novamente (LACAN, 1978, p. 74). Nesse constante deslocamento, a origem é sempre sobrevivência. Com isso, é possível inferir que o olho deixaria de ser uma máquina de revelação e emergiria como produtor de delírios e mutilações. A crítica da supremacia da visão feita por Lacan parece radicalizar as considerações de Freud sobre o olho.

### O olho e a castração

A problemática dos olhos atravessa toda *Interpretação dos Sonhos* e não parece mera casualidade que na seqüência de cenas idealizada por Salvador Dalí<sup>9</sup> em *Spellbound*, filme de Alfred Hitchcock, *elas apareçam em abundância. Contaminados por impurezas, os vestígios imagéticos utilizados por Dalí na montagem da cena estão carregados de energia cinética. Cada um desses vestígios ganha*

9 Também em 1945, Dalí chegou a ser contratado por Walt Disney. Contudo por falta de recurso e problemas técnicos o projeto do filme Destino foi abortado e concluído somente em 2003.



4. Alfred Hitchcock, *Spellbound*, 1945.

*potência ao confrontar-se com o novo sítio. Sítio que também é um resíduo, um resto, em que a luta das formas contra formas produziu reconfigurações. Nesse campo de tensões, a morte abre-se e transforma-se no nascimento de uma nova versão. Uma vida-póstuma.*

*Spellbound* foi o primeiro filme a tratar diretamente da psicanálise. Um terapeuta chegou a ser contratado pelo produtor David Selznick. Nas sessões de terapia feitas pelo personagem de Gregory Peck ficam evidentes as práticas freudianas, como a da livre-associação e na maneira como os sonhos são penetrados. Eles funcionam como um guia seguro, fornecendo um paradigma para o trabalho clínico e para investigação teórica.

Cabe ressaltar que o primeiro sonho pessoal analisado por Freud diz respeito aos olhos. Nesse sonho há um homem que prontamente é reconhecido como sendo o médico de sua cidade natal. Contudo, o rosto do médico está disforme e mistura-se ao do seu professor de História do Liceu, que era caolho (FREUD, 1989, p. 365). Ao questionar sua mãe sobre o médico, recebe a informação de que ele também era caolho. Nessa junção imagética Freud parece vestir-se de Édipo, pois o gesto de furar os olhos é uma castração para a psicanálise. O castrado [o caolho] é aquele que marca seu corpo com a culpa e aproxima a vergonha da impossibilidade de ver e ser visto. Na vergonha, o sujeito passa

a viver numa incerteza narcísica de não ser objeto de gozo do outro, pois a vergonha está diretamente ligada ao olhar do outro. Há um poema de Vitor Hugo em que um olho lúgubre e obsessivo persegue Grandville durante um pesadelo ocorrido pouco antes de sua morte. O olho enorme se abre no céu negro e passa a perseguir o criminoso até o fundo dos mares, onde o devora. Inúmeros olhos se multiplicam. Grandville pergunta-se se não “seriam os mil olhos da multidão atraída pelo espetáculo do suplício prestes a ocorrer?”(HUGO, 2002, p.210).

Há um sonho mais emblemático envolvendo culpa, castração e a impossibilidade de ver/saber, temáticas que parecem atravessar a imagem recolhida de *Spellbound*. Na carta 50, endereçada a Fliess, Freud narra um sonho que tivera na noite anterior ao enterro do pai. Nele, havia uma espécie de placa com dizeres “pede-se fechar os olhos” (FREUD, 1952). O sonho ganharia relevância, na medida em que seria uma reação à morte do pai. Em *A Interpretação dos Sonhos*, que apresenta associações um pouco diferentes das da carta, Freud comenta a expressão “fechar os olhos” (MEZAN, 2005, p.200). Ela seria um gesto de indulgência, uma espécie de auto-acusação, uma culpa originária comum àqueles que sobrevivem. Contudo, mais do que um símbolo, parece prudente perceber esse gesto como um sintoma da relação que Freud tinha com o pai. A placa, a qual ele se refere, tem o mesmo formato dos avisos de “proibido fumar” das estações de trem. Essa placa estava na barbearia freqüentada por Freud. Vale dizer que no dia do enterro do pai [que antes de morrer havia ficado caolho por conta de um glaucoma], Freud chegou atrasado porque a barbearia estava lotada. A leitura feita na *Interpretação dos sonhos* parece mais sofisticada e é imediatamente posterior à teorização do complexo de Édipo. Seja como for, é prudente questionar o que seria, para Freud, impossível de ser visto ao ponto de operar uma castração? Ver parece ter se tornado uma aventura aterrorizante.

### **O olho e o campo**

O simples ato de olhar o mundo no século XX é fitar a catástrofe. Paradoxalmente, é ver o impossível e marcar a impossibilidade de ver. Na catástrofe não haveria certezas, nem voz. O campo rasgou os olhos e já não seria mais possível dizer “eu”. Imagens-navalha que [não] dizem o indizível. A voz da modernidade é justamente sua ausência, ou o murmúrio não-identificável.

Produzido por ocasião do décimo aniversário do fim da Segunda Guerra Mundial, *Noite e Neblina*,

de Alain Resnais, recolhe uma série de imagens dos campos de concentração e apresenta um cenário de ruína e caos. A claridade límpida e cristalina caíra perante os escombros. Há uma imagem, logo após o sétimo minuto, que recoloca a (im) possibilidade da visão no pós-guerra.



5. Cena de *Nuit et Brouillard*, de 1955.

Nesse momento, o campo aparece diante dos olhos. Como fantasmas, a navalha ou a tesoura de Dalí e Buñuel reaparecem como ausências. O gesto de arregalar [*anstarren*] os olhos, que em alemão tem o mesmo significado de “coagir” e “fitar” [usada por Freud no texto em que sugere colocar os pacientes no divã], dá novo nome a Medusa (MEZAN, 2005, p.201). Não há voz, não há testemunho. Há o balbucio frente ao horror. A única experiência possível é a *Chockerlebnis*,<sup>10</sup> a experiência vivida no choque. Ela se opõe à experiência autêntica, *Erfahrung*, pois é vivida individualmente, atomizada, fragmentária, traumática. Justamente por isso, ela não é comunicável (BENJAMIN, 1989, p.110). A *Chockerlebnis* seria o efeito de uma transfiguração do espaço e do tempo, própria da *zoé*,<sup>11</sup> da vida no campo. Campo que reaparece como imagem-navalha, como horror, no filme *V de Vingança*, adaptação do HQ de Alan Moore e David Lloyd. No filme, havia uma prisão chamada *Larkhill*, nos arredores de

10 Conceito que Walter Benjamin recolhe da psicanálise de Freud.

11 Na forma como foi pensado na antiguidade grega, o termo *zoé* designa a vida relacionada às questões biológicas ou orgânicas. É a condição humana em seus aspectos de vivência (o que dará em alemão o termo *erlebnis* que Nietzsche e Benjamin opuseram a *Erfahrung*), condição de imersão corporal no mundo cumprindo exigências meramente fisiológicas, como qualquer outro animal. Aristóteles, em sua *Política*, estabeleceu diferenças entre *zoé* e o termo *bios*. Este último seria a vida qualificada em seu aspecto político. Ambos os conceitos já estariam imbricados desde o advento da *polis* grega, na qual a *zoé* estaria incluída por sua exclusão. Esses termos foram ativados por Giorgio Agamben em seu pensamento político (AGAMBEN, 2002).

Londres. Tratava-se na verdade de uma prisão-campo-laboratório, absolutamente obscuro e misterioso, para o onde o governo totalitário do chanceler Adan Sutler [John Hurt] enviava homossexuais e negros para serem alvo de experimentos científicos dos mais diversos e completamente fora de qualquer padrão ético aceitável. Dra. Delia SurrIDGE [Senéad Cusack] era uma das médicas responsáveis por tais experimentos, alguém crente nas promessas salvacionistas da Ciência. Contudo, suas certezas, sua utopia de um amanhã regenerado virou escombros com a explosão do prédio no dia 5 de novembro [uma data que se repete inúmeras vezes no filme]. Do fogo, surge um corpo queimado, transformado, em mutação e sem olhos; a própria imagem da catástrofe que rompe os olhos da doutora e a emudecem. A imagem-navalha corta seus olhos, sua consciência e seqüestram sua linguagem. Tanto que ela muda de nome, de profissão e só assim consegue escrever, comunicar sua dor a partir de um diário. Uma escrita marcada pelo trauma, pela culpa, pelo desconforto, pelos olhos rasgados e coagidos que jamais iriam ver o mundo da mesma forma. No deslocamento do sentido da imagem, os olhos arregalam-se porque fitam os produtos da intervenção médico-científico.

Os sobreviventes do Holocausto também se referiram à impossibilidade de testemunhar a experiência vivida nos campos de concentração. O escritor italiano Primo Levi, prisioneiro em *Auschwitz*, e lido por Agamben, afirma em muitas passagens do seu livro que “as verdadeiras testemunhas” são aquelas que viveram a experiência do extermínio até ao fim; aquelas que “viram a Górgota” e não sobreviveram. Aquelas que, “mesmo antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, de recordar, de comparar e de se expressar” (AGAMBEN, 2008, p.72.). Restaria aos sobreviventes, aos que não sofreram a experiência radical do Holocausto, falar por proximidade (LEVI, 1990 apud AGAMBEN, 2008).

Walter Benjamin, na segunda guerra, e o poeta austríaco Georg Trakl, na primeira, são bons exemplos daqueles que viveram a experiência limite do choque. Na mudez absoluta, findaram a vida biológica que já era não-vida. O suicídio é o limite posterior ao choque. Em seu texto final, *Tese Sobre o Conceito de História*, Benjamin elege os olhos arregalados [a *anstarren* de Freud e Alain Resnais] do *Angelus Novus* de Paul Klee como alegoria da modernidade. Olhos, que na fronteira da vida, viram os destroços da civilização ocidental acumularem-se e engolirem os corpos nus. Escombros que emudeceram (BENJAMIN, 1987, p.224). Em seus momentos finais, Trakl escreveu que na “caverna

escura sangra muda a humanidade, / Constrói de duros metais a cabeça redentora”. (TRAKL, 1994, p.46). A poesia é o gesto por excelência de um “autor”, da testemunha. A palavra poética é o que resta da língua, aquilo que a preserva do mutismo e da morte. Na caverna escura da trincheira, o enfermeiro-poeta dedica suas palavras finais aos emudecidos que, como ele, já não estavam mais vivos. Assim, paradoxalmente, não há nem verdadeira testemunha, nem testemunho verdadeiro, pois os verdadeiros foram mortos ou mataram-se. O não-essencial é o dizível, o narrado. Por sua vez, o essencial torna-se indizível. O resto de *Auschwitz* é a passagem do dito não-essencial ao não-dito fundamental. Essa falta, essa lacuna, esse deslocamento, essa não consciência desmancha qualquer plenitude discursiva. Os olhos na neblina da noite do campo seriam esse desmoronamento. Por isso não podemos mais dizer que o espaço político do contemporâneo é a cidade idealizada, a polis erguida pela racionalidade da lei e da norma, mas o campo de concentração, cuja marca é a ausência de lei, onde a vida é vida nua. No lugar de cidadão, o *Homo Sacer*<sup>12</sup> (AGAMBEN, 2002).

O estado de exceção é, pois, uma norma. Os indesejáveis são alvo de toda uma discursividade tecnicista. Nos filmes *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 2008, e no já citado *V de Vingança*, de 2006, esses indesejáveis, sejam os que carregam o estranho vírus, sejam os homossexuais e negros de *Larkhill*, são confinados numa espécie de campo e alvos de uma desenfreada intervenção científica, de uma vigilância tecnocrática. Sintomaticamente, no filme dirigido por Fernando Meireles, a cidade [qualquer cidade] transforma-se em campo, numa terra sem lei. Após terem sido colocados numa espécie de quarentena e criarem todo um novo ordenamento em que a força passa a ser a norma, os cegos percebem que todos os habitantes da cidade estão contaminados pelo vírus e já não há mais Estado ou qualquer garantia de direitos. Em *Laranja Mecânica*, adaptação que Stanley Kubrick fez do romance Anthony Burgess, em 1971, a violência do personagem Alex é corrigida ou curada através da violenta intervenção médica, feita experimentalmente, por uma grande equipe de cientistas. Numa espécie de hospital-campo-laboratório, como aqueles erguidos pelos nazistas, os olhos de Alex são bombardeados por uma série de imagens-modelo. Elas forjam um novo sujeito e constroem uma política para o corpo. Criam um novo real, pois não haveria realidade fora das imagens. A violência

12 Trata-se de uma figura obscura do direito romano. Ela é excluída de todos os direitos civis, ao mesmo tempo em que sua vida é considerada sagrada num sentido negativo. Pode ser morto por qualquer pessoa sem implicações penais, mas não em rituais religiosos. Além de Agamben, Hannah Arendt e Zizek também utilizaram esse termo em suas obras.



6. Cena de *Laranja Mecânica*, 1971.

é doravante o espetáculo. Na impossibilidade de ver, a intervenção biopolítica anuncia o que deve ser visto e calcula seus significados. A cena recolhida é um arquivo que traz o ontem desconstruído e anuncia o totalitarismo do contemporâneo. Violência inscrita pelos olhos: de janela da alma, à porta da zoé.

Em *Força de Lei* Derrida se detém na palavra alemã *gewalt*. Tanto em alemão, quanto em inglês ou francês ela significa violência. São interpretações ativas que não fazem justiça ao fato de que *gewalt* significa também poder legítimo, autoridade, força pública. *Gesetzgebende Gewalt* é poder legislativo, *geistliche gewalt* é poder espiritual da igreja. *Staatsgewalt* é a autoridade ou o poder do Estado. *Gewalt* é, portanto, ao mesmo tempo violência e poder legítimo; a autoridade justificada. Como distinguir entre força de lei de um poder legítimo e a violência pretensamente originária que precisou instaurar essa autoridade e que não podia, ela mesma, autorizar-se por nenhuma legitimidade anterior, de tal forma que ela não é naquele momento inicial, nem legal nem ilegal (DERRIDA, 2007, p. 10). Derrida escreveu que:

[...] a operação de fundar, inaugurar, justificar o direito, fazer a lei, constituiria num golpe de força, numa violência performativa e, portanto, interpretativa, que nela mesma, não é nem justa nem injusta, nenhum direito prévio anteriormente fundador, nenhuma fundação preexistente, por definição, poderia nem garantir, nem contradizer ou invalidar. Nenhum discurso justificador pode, nem deve, assegurar o papel de metalinguagem com relação à performatividade da linguagem instituinte ou à sua interpretação dominante. O discurso encontra ali seu limite: nele mesmo, em seu próprio poder performativo. É o que proponho aqui chamar, deslocando um pouco e generalizando a estrutura, o místico. Há ali um silêncio murmurado na estrutura violenta do ato fundador. Murado, emparedado porque esse silêncio não é exterior a linguagem (DERRIDA, 2007, p. 25).

Linguagem que instaura o Estado de Exceção, nomina a *anomia* delineando seu nome. E é ali que está o “pai”, pois ele está na origem da linguagem exercendo seu poder, seu direito divino. Os nomes de “deus” e do “pai” seriam os nomes dessa origem das línguas. Do mesmo modo que esse mesmo deus, no momento de sua cólera, anulou o dom das línguas ao separá-las, semeando a confusão e envenenando o presente (DERRIDA, 2007). Um dos nomes desse “pai” é a Instituição que carrega toda sua potência normativa e ordenadora; toda maquinaria tecnicista da modernidade ilustrada. O ato de abrir o olho, fitar esse “pai” anunciaria o horror, ao mesmo tempo em que desmonta a violência da máquina de guerra da racionalidade ocidental.

### O olho e a ciência

A cientificidade iluminista, uma das faces dessa racionalidade ocidental, encontraria sua sombra em *Blade Runner*, filme de 1982 dirigido magistralmente por Ridley Scott. Rick Deckard [René Descartes, em inglês] é um *blade runner*, um caçador de andróides, cuja função era caçar os *replicantes* que haviam se rebelado contra seu criador, Tyrrel, o capitalista-deus proprietário da maior empresa do planeta, o habitante do cume de um Zigurate [ou pirâmide asteca] e o único a ver o sol acima da chuva ácida a cair intermitentemente sob a cidade-campo. Os *replicantes*, pós-humanos indesejáveis, vagavam na atmosfera *noir* e repressiva da Los Angeles de 2019, buscando viver mais do que os quatro anos aos quais haviam sido programados. A falsa imagem, a réplica demasiado perfeita, mais real que a original é “a criação demiúrgica e a violência assassina da destruição iconoclasta, a imagem portadora de história e de tempo, carregada de saberes inacessíveis, a imagem que escapa ao seceptor e vira-se contra ele” (GRUZINSKI, 2006, p 12). Imagens carregadas de saberes; portadoras e perturbadoras da história e do tempo.

Para descobrir quem era humano e quem era um andróide, Deckard utiliza uma máquina que focava os olhos, o teste *Voight-Kampff*: eles deveriam ser monitorados e calculados. O teste consistia em criar estímulos emocionais externos e de acordo com esse estímulo, detectar contrações involuntárias da íris e, assim, a máquina, após pouco mais de 20 questões, afirmava a condição do testado. Contudo, quando o detetive executa esse teste em Rachael são necessárias mais de 100 questões. Rápida e aparentemente, a narrativa do filme nos induz a pensar que ela é uma *replicante* de última geração

que não sabe quem realmente é. No entanto, em momento algum o texto deixa claro se Rachael é efetivamente uma andróide. Enquanto ela responde ao teste, fuma um cigarro de maconha, algo que altera, como sabido, a dimensão das pupilas. [O bom deus está nos detalhes, disse Warburg].

Rachael questiona Deckard se ele já havia cometido algum equívoco, se havia “recolhido” algum humano pensando ser um *replicante*; questiona também se o detetive havia feito o teste em si mesmo. Nos dois momentos é o silêncio que surge como resposta. Não há certezas no filme de Ridley Scott, há tão somente o andar sobre fio da navalha [*blade runner* em português], a impossibilidade de saber ou decidir. Na versão de 1992, o diretor acrescenta a cena do unicórnio como imagem onírica de Deckard e o origami que Gaff, o híbrido, deixa na porta do detetive. Há aí um indício de que o unicórnio, símbolo de pureza, seria um implante de memória, sugestionando que Deckard também é um andróide. O caçador é doravante caça e já não há mais certezas, não há mais identidade. Talvez por isso os olhos sejam uma verdadeira obsessão para os *replicantes*. Sua forma predileta de matar era furando os olhos de suas vítimas, como se rasgassem a humanidade do humano, sua convicção, e assim afirmando-se como ser, como existência e como temporalidade finita.

A angústia de Deckard e Rachael de não saberem quem são, de não confiarem na memória, pois ela é criada a partir de implantes fotográficos, traduziria a angústia da condição humana pintada como caída. Angústia de não mais sabermos o que é realidade e ficção. Restar-nos-ia, portanto, o entre-lugar da passagem, como no filme *Anguish* [angústia, em alemão] do espanhol Bigas Luna, de 1987. Um belo exemplo de metalinguagem em que somos surpreendidos com um final que mistura ficção e “realidade”. O filme inicia com duas jovens que assistem o filme *Mommy*. Neste filme, Alice Pressman [Zelda Rubinstein] é a vingativa e psicótica mãe de John, um oftalmologista quase cego, que sob a perturbadora hipnose de sua mãe, percorre a cidade arrancando os olhos das pessoas. Numa de suas investidas, John chega a um cinema em que os espectadores estão a assistir o clássico *O Mundo Perdido*. Sorrateiramente, ele ataca os espectadores criando um grande banho de sangue. A atmosfera é criada para que esperemos o momento em que alguém arranque nossos olhos com um bisturi dentro do cinema. O filme termina quando John invade a “realidade” das espectadoras que assistiam *Mommy* e assim de pronto revela-se um filme dentro de um filme dentro de outro filme.

### A cegueira e o fechamento

Mas para que precisamos dos olhos? Perguntou-se Derrida. Em 1990, o Museu do Louvre convidou o filósofo para criar uma exposição com obras pertencentes ao museu. Além de um produto visual, editou-se um livro chamado de *Memoires d'Aveugle* [que poderia ser traduzido como memória cega ou memória de um cego], também de 1990. Com a seleção da imagem de um homem cego numa pintura, Derrida reflete sobre os limites da representação visual, bem como sobre as produções de outros personagens cegos, estabelecendo um nexos entre o gesto de um artista e a linguagem corporal do cego. Do Ciclope a Rembrandt, o filósofo afirma que para pensar a *différance* é preciso pensar primeiramente as implicações do olho e de sua cega produção (DERRIDA, 1990, p. 121).

Um bom exemplo da construção de imagens interiores, imagem cegas como sugere Derrida, advém do fotógrafo Evgen Bavcar.<sup>13</sup> Cego desde os 12 anos de idade, o esloveno naturalizado francês busca construir uma relação entre visão, cegueira e invisibilidade. Seu gesto rompe com a supremacia da visualidade concreta, com a falsa objetividade da fotografia, com o desejo de *mímeses*. Ele cria um mundo recheado de fantasia, imaginação e delírio; mundo que ganha contornos imagéticos fora da claridade da visão. As cenas fotografadas são criadas a partir de uma relação verbal com quem enxerga e o próprio fotógrafo, pois para ele, assim como a noite, a palavra é parte integrante da imagem (BAVCAR, 2003). Deste encontro surge um universo ordenado à distância e, acima de tudo, mostramos que a fotografia não é um retrato fiel da realidade, mas uma expressão, um deslocamento da imagem de sua imanência ou permanência. Mais que uma dicotomia entre visível e invisível, como sugeriu Merleau-Ponty, o que Bavcar produz é uma esquizo entre o olho e olhar, como argumentou Lacan.

Assim, a cegueira produz um enigma e a imagem deixa de ser aparência para tornar-se aparição. E desprovida de qualquer referente, torna-se um labirinto. Um labirinto que nos impede de saber de pronto, pois é desvio, curva, salto. Ele é diferença e não há nada atrás da imagem. Toda diferença produz um traço e todos os vestígios da diferenciação, em termos de tempo e espaço, constitui a *différance*. Esse traço não pode ser lido como uma presença. Ele é o simulacro de uma presença que

---

13 Bavcar esteve no Brasil quatro vezes, além de ter participado do documentário *Janela da Alma*. Em 2010 o SENAC de São Paulo organizou uma exposição com 15 fotografias do francês.

desloca e o põe para além si (DERRIDA, 1991). A posição do traço oscila para frente e para trás em um passado, presente e futuro. Numa extensão não só de tempo, mas também de espaço, que faz dela algo perceptível, assim como um sinal imperceptível (JAY, 1993, p.404). Desta forma, a diferença é concebida como uma consciência direta da determinação da presença, e seu efeito sobre o sistema de significações já não é definido pela presença, mas sim pelo jogo de vestígios que resulta na própria diferença. Esse jogo de restos possui um tipo de inscrição antes do ato da escrita, uma proto-escrita sem uma origem e sem uma *arché*. A tentativa de uma periodização, portanto, em termos de tempo e espaço, acaba por ser arriscada, pois a interpretação não tem um fim, é sempre uma obra inacabada. E assim, de pronto, a origem está aí como ausência. Ela é sua própria impossibilidade, pois a história é tão somente *Nachleben*. As imagens que sobrevivem a tornam igual e diferente de si mesma. Os olhos queimam, brilham, bailam e transformam-se no que ainda não são.

#### Fontes das imagens

1. Un Chien Andalou. Direção e roteiro de Luiz Buñuel e Salvador Dali. França, 1928. (16 min): mudo, p&b, legendado em francês. Imagem disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mwee-xe7xVc>> Acesso em: 10/07/2009.
2. René Magrite. O falso Espelho. Óleo sobre tela, 19 X 27 cm. Coleção particular. Disponível em:<<http://arsturmundrang.blogspot.com/2009/01/o-falso-espelho-magritte.html>>. Acesso em: 10/07/2009.
3. Tom Zé. Todos os olhos. São Paulo: Continental, 1973. Lp, 1 disco, 90 min, estéreo. Imagem da capa disponível em: <<http://bigearflux.wordpress.com/2008/11/13/tom-ze-todos-os-olhos-1973/>>. Acesso em: 01/08/2009.
4. Spellbound. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: United Artists, 1945. (111 min): sonoro, p&b, áudio em inglês. Imagem disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=dzxlbqPkxHE>>. Acesso em 10/08/2009.
5. Nuit et Brouillard. Direção de Alain Resnais. França: 1955 (30 min): sonoro, colorido, áudio em francês. Imagem disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VtA4lBq-quQ&feature=related>>. Acesso em 05/05/2009.
6. Laranja Mecânica. Direção de Stanley Kubrik. Inglaterra: 1971 (138 min), sonoro, colorido, áudio em inglês, legendas em português. Imagem disponível em:<<http://www.hollywoodiano.com/2007/08/os-10-melhores-filmes-de-ficcao-cientifica>>. Acesso em 25/08/2010.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, 207p.

\_\_\_\_\_. Aby Warburg e la scienza senza nome. In: *La potência del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, 416p.

\_\_\_\_\_. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, 122p.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, 175p.

ANTELO, Raul. As imagens como força. In: *Revista Crítica Cultural*. Florianópolis, v. 3, n. 3, jul/dez., 2008.

BATAILLE, Georges. *Parte maldita*. Trad. J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, 218p.

\_\_\_\_\_. *História do olho*. Trad. de Eliane Robert Novaes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 135p.

BAVCAR, Evgen. *Memórias do Brasil*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 149p.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. III*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e H.A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, 271p.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas, vol. I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, 254p.

*Blade Runner: o caçador de andróides*. Direção de Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Bros., 1982 (118 min.), sonoro, color, áudio em inglês, legendas em português.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, 90p.

BRAIDA, Celso. A crítica do conhecimento em Nietzsche. In: *Nietzsche: uma provocação*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997, 33-80p.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, 261p.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, 174p.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000, 74p.

\_\_\_\_\_. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 146p.

\_\_\_\_\_. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Meda, 1990, 138p.

DESCARTES, Rene. *Discurso del método. La dióptrica. Los meteoros. La geometria*. Trad. Guillermo Quintás. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996a, 168-171p.

\_\_\_\_\_. *Discurso sobre o método*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996b. 102p.

DIDI-HUBERMAN, George. El punto de vista anacrônico. In: *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación Jose Ortega y Gasset. Marzo, n. 213, 1999, 25-40p.

\_\_\_\_\_. *L' image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002, 592p.

\_\_\_\_\_. *L' image brûle*. In: ZIMMERMANN, Laurent (ed.). *Penser par les images*. Nantes: Cécile Defaut, 2006, 11-52p.

*Ensaio sobre a cegueira*. Direção de Fernando Meirelles. Brasil, Canadá e Japão: Miramax, 2008 (121 min.), sonoro, color, áudio em inglês, legendas em português.

FREUD, Sigmund; BALLESTEROS, Luis. *Obras completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Buenos Aires: Rueda, 1952, 276p.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989, 566p.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Arqueologia das ciências e História dos sistemas de pensamento. Vol. II. Trad. Eliza Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 376p.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Schwarcz, 2006, 398p.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Pré-Socráticos (Os pensadores)*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 81-116p.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá. Vozes. Petrópolis, 1989, 340p.

HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Trad. Machado de Assis. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002, p. 246.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century french thought*. California: University of California Press, 1993, 632p.

*Laranja Mecânica*. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: 1971 (138 min), sonoro, colorido, áudio em inglês, legendas em português.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, 937p.

LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 176p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira São Paulo: Perspectiva, 1976, 271p.

*Minotaure. Revue Artistique et Littéraire*. Directeur artistique: Albert Skira. Paris, 1933-1939.

MEZAN, Renato. *Freud, o pensador da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, 763.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. Fapesp: São Paulo, 2002, 466p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2008, 179p.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992, 271p.

*Nuit et Brouillard*. Direção de Alain Resnais. França: 1955 (30 min): sonoro, colorido, áudio em

francês.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, 153p.

*Spellbound*. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: United Artists, 1945. (111min): sonoro, p&b, áudio em inglês.

TRAKL, Georg. *De Profundis e outros poemas*. Trad. Cláudio Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1994, 113p.

*Un Chien Andalou*. Direção e roteiro de Luiz Buñuel e Salvador Dali. França, 1928. (16 min): mudo, p&b, legendado em francês.

WARBURG, Aby. *La Naissance de Vénus e le Printemps de Sandro Botticelli: Étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*. Trad. Laure Cahen-Maurel. Paris: Éditions Allia, 2007.

\_\_\_\_\_. El ritual de la serpiente. Trad. Joaquín Etorena Homaeche. Madrid: Sexto Piso, 2008.

\_\_\_\_\_. "Mnemosyne". *Arte & Ensaios*, nº 19, 2009.

*V de vingança*. Direção de James McTeigue e produzido por Andy e Larry Wachowski. Estados Unidos e Inglaterra: Universal, 2006 (132 min.), sonoro, color, áudio em inglês, legendas em português.

---

Recebido em agosto de 2010  
Aprovado em dezembro de 2010  
Arte: Nizea Coelho