

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

FÁBIO AUGUSTO RAINER DANTAS DE MELLO SILVA

mau-olhado em Lacan: engodo e captura

NITERÓI
2021

FÁBIO AUGUSTO RAINER DANTAS DE MELLO SILVA

mau-olhado em Lacan: engodo e captura

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Orientadora: Prof^a, Dr^a. Giselle Falbo

NITERÓI
2021

FÁBIO AUGUSTO RAINER DANTAS DE MELLO SILVA

mau-olhado em Lacan: engodo e captura

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Niterói, ____/____/____

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. GISELLE FALBO KOSOVSKI – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. CLAUDIA PEREIRA DO CARMO MURTA
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. PAULO EDUARDO VIANA VIDAL
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. VINÍCIUS ANCIÃES DARRIBA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. ROGÉRIO DA SILVA PAES HENRIQUES
Universidade Federal de Sergipe

NITERÓI
2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, minhas irmãs, namorada, sobrinhos, tias, alunos e alunas, professores, membros da banca, EBP-ES, orientadora e colegas de trabalho que tiveram tempo e paciência nessa difícil jornada em que tentei falar o olhar.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo apresentar uma interpretação acerca do olhar, em sua dimensão nociva de mau-olhado. Tem por meta, do mesmo modo, articular esta visada do olhar à etologia, ao mito e à arte. Sustentamos a hipótese de que, em todos estes três âmbitos (mimetismo, mito e arte), há um jogo articulado entre engodo e captura pelo olhar. O engodo é a atividade ilusória por excelência, aquilo que no sujeito visa ludibriar o Outro. A dimensão da captura, por sua vez, seria aquilo que é capaz de tornar o sujeito exposto à voracidade do olhar do Outro, que recortamos como mau-olhado.

Palavras-chave: Mau-olhado. Engodo. Lacan.

ABSTRACT

evil eye in Lacan: trick and capture

This thesis aims to present an interpretation of the gaze, in its harmful dimension of the evil-eye. It aims, in the same way, to articulate this interpretation of the gaze with ethology, myth and art. We support the hypothesis that, in all these three areas (mimicry, myth and art), there is an articulated game between trick and capture through the gaze. The trick is the illusory activity par excellence, that which in the subject seeks to deceive the Other. The dimension of capture, in turn, would be that which is capable of making the subject exposed to the voracity of the Other's gaze, which we define as the evil-eye.

Keywords: Evil-eye. Trick. Lacan.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 -	Tigre camuflado	17
Figura 2 -	Tigre exposto	18
Figura 3 -	Segundo esquema escópico de Lacan	18
Figura 4 -	Esquema de contra-sombreamento	24
Figura 5 -	Desenho feito aplicando sombreamento	25
Figura 6 -	Modelo de pássaros	26
Figura 7 -	Galinha branca sem contra-sombreamento	27
Figura 8 -	Modelo artificial de pássaro contra-sombreado.....	28
Figura 9 -	Modelo contra-sombreado com cores obliterativas	29
Figura 10 -	Modelo com padrão de cor e sem contra-sombreamento	30
Figura 11 -	Aplicação da máquina de desenhar de Durer	33
Figura 12 -	Aparelho de Durer	34
Figura 13 -	<i>The exemplary life of the soil</i>	37
Figura 14 -	<i>Crapella acanthifera</i> , crustáceo em seu ambiente natural	38
Figura 15 -	<i>Crapella acanthifera</i> , crustáceo em fundo negro	38
Figura 16 -	<i>Red flamingoes and the skies they simulate</i>	40
Figura 17 -	Borboleta-coruja do gênero <i>Caligo</i>	45
Figura 18 -	Mariposa elefante <i>Deilephila elpenor</i>	46
Figura 19 -	Mariposa do gênero <i>Gamelia</i>	47
Figura 20 -	Pintura rupestre em Mataral, Santa Cruz, Bolívia	48
Figura 21 -	Lagarta da borboleta <i>Cauda-de-andorinha</i>	49
Figura 22 -	Ninfa de <i>Grasshopper</i> (<i>Pseudochorthippus parallelus</i>)	60
Figura 23 -	Matema de Miller	60
Figura 24 -	Morte no olhar	74
Figura 25 -	Medusa a.C.	79
Figura 26 -	Medusa de Caravaggio.	79
Figura 27 -	Medusa de Bocklin	80
Figura 28 -	Medusa de Giordano	80
Figura 29 -	Medusa de Wages	81
Figura 30 -	Medusa de Damien Hirst	82
Figura 31 -	Síndrome do olho de gato ou <i>Coloboma Ocular</i>	89
Figura 32 -	esquema de Lacan discutido por Miller	99

Figura 33 - Entrecruzamento de pulsões	104
Figura 34 - Perseu de Casanova	107
Figura 35 - Perseu de Cellini	108
Figura 36 - Dois quadros de Leonardo	126
Figura 37 - Olho de galinha (<i>Gallus gallus</i>)	136

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SII	Seminário livro 2
SIII	Seminário livro 3
SIV	Seminário livro 4
SV	Seminário livro 5
SVII	Seminário livro 7
SVIII	Seminário livro 8
SIX	Seminário livro 9
SX	Seminário livro 10
SXI	Seminário livro 11
SXIII	Seminário livro 13
SXVI	Seminário livro 16
SXVII	Seminário livro 17

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 DO OLHAR AO MAU-OLHADO NO MIMETISMO.....	15
1.1 Fundamentos iniciais do mimetismo.....	15
1.2 O engodo mimético: o desaparecimento ilusório.....	22
1.3 O ponto de Luz em Lacan.....	31
1.4 Thayer x Roosevelt: engodo e captura.....	40
1.5 Os ocelos de Caillois.....	44
1.5.1 Os ocelos de Caillois olhados por Lacan.....	50
2 (DES)EDIFICAÇÃO DA IMAGEM, ARTE E VORACIDADE.....	53
2.1 As (in)consistências da forma: o olhar como (des)edificador.....	53
2.2 A imago da ave.....	54
2.3 Os gafanhotos e a luz.....	56
2.4 A imagem pri-mata.....	58
2.5 O espelho, o olhar.....	62
2.6 O surgimento do olhar na pintura: o segredo dos Embaixadores.....	66
2.7 A voracidade do olhar.....	75
3 O MAU-OLHADO ENTRE PERSEU E MEDUSA.....	84
3.1 Do olhar ao mau-olhado: antiguidade e filosofia.....	84
3.2 O mau-olhado como crença arcaica.....	88
3.3 O mau-olhado visto pela filosofia antiga: Plutarco.....	92
3.4 Mau-olhado como <i>invidia</i>	94
3.5 O mito de Perseu e Medusa.....	96
3.6 A insaciabilidade das feras.....	98
3.7 Perseu ilusionista.....	106
3.8 O louva-a-deus.....	111
3.8.1 O engodo naqueles que louvam.....	112
3.8.2 Sobre o desaparecimento da imagem.....	115
3.8.3 A iminência da captura.....	118
3.9 Os efeitos Górgona.....	120
3.9.1 A caminho do confronto.....	128

3.9.2 Medusa à espreita.....	131
3.9.3 O reino do olhar.....	135
3.9.4 Captura.....	140
CONCLUSÃO.....	150
REFERÊNCIAS.....	154

INTRODUÇÃO

Esta tese tem por objetivo apresentar uma interpretação acerca do olhar, em sua dimensão nociva de mau-olhado. Tem por meta, do mesmo modo, articular esta visada do olhar à etologia, ao mito e à arte. Sustentamos a hipótese de que, nestes três âmbitos (mimetismo, mito e arte), há um jogo articulado entre engodo e captura pelo olhar. O engodo é a atividade ilusória por excelência, aquilo que no sujeito visa ludibriar o Outro. Tal atividade, ao nosso ver, é mais que um simples elemento no sistema, isto é, surge nos três níveis como algo que evoca ou se associa intimamente com o objeto olhar. A dimensão da captura, por sua vez, seria aquilo capaz de tornar o sujeito exposto à voracidade do olhar do Outro, que recortamos como mau-olhado.

Entendemos que essa temática pode ser relevante para a psicanálise uma vez que abre um campo para compreensão dos efeitos nocivos do olhar, bem como aquilo que o precede ou o suscita como artifício, tanto no plano teórico como no clínico. De fato, parece haver na literatura psicanalítica poucos autores que discutem o mau-olhado de um modo mais sistemático, a quantidade se afunila ainda mais quando se trata de psicanalistas lacanianos. No que pesquisamos, psicanalistas que comentam o tema sem que nele se debrucem de forma extensiva, são: Furtado (2016), Lustosa (2015), Berresse (1997), Lopes (2019), Coutinho Jorge (2010), Figueiredo e Ferreira (2011), Durão (2016), dentre outros. Autores renomados como Vernant (1988), Seligmann (1910), Valletta (1814), Quignard (2005), Elliot (2016), Elworthy (1895) e Clair (1989) abordam o olhar nocivo de um modo comedido e original, entretanto não são psicanalistas. Damos destaque a Quinet (2002) e seu livro *Um olhar a mais* e a série de obras de Alain Didier-Weill, como *Nota azul* (1997), *Lacan e a clínica psicanalítica* (1998) e *Os três tempos da lei* (1997b), que comentam de modo articulado e abundante o tema¹. Embora a dimensão nociva do olhar possa estar desenvolvida nesses autores, não parece estar associada ao campo do engodo. Nossa tese, portanto, visa articular essas duas dimensões.

Para desenvolver esta hipótese e ouvindo a orientação de Lacan (no seminário, livro 11) de visitarmos as obras sobre o mimetismo, no primeiro capítulo desta tese nos debruçamos sobre o tema da camuflagem no reino natural. Vimos que o engodo é empregado, nesse nível, através das cores do animal, tendo por efeito o

¹ Há, ainda, a apresentação de Didier-Weill feita a pedido de Lacan em 1979.

desaparecimento ilusório do mesmo. A operação ocorre por intermédio da luz, aquilo que Lacan – no campo escópico do seminário livro 11 - aponta como o olhar. Em todo caso, através do artifício mimético, via luz, o animal estará sujeito a operação de inscrição, que o inscreve como capturado no quadro. Tais elementos ocorrem a partir de um fator adicional. Onde há mimetismo, parece comparecer algo da dimensão do mau encontro, na medida em que alguns animais (predadores e presas) se expõem demasiadamente uns aos outros. Esse é o campo da contra-adaptação que para nós é entendido como terreno onde logro e captura se articulam.

Nesse mesmo capítulo, optamos por começar nossas reflexões a partir de uma leitura mais detida do seminário livro 11, seminário onde mimetismo, arte e mau-olhado são abordados. Entendemos que o mimetismo, como artimanha, é uma via que Lacan utiliza para compreender o olhar que culmina em suas formulações sobre o mau-olhado. A partir do universo da etologia, utilizamos o debate entre Thayer (1909) e Roosevelt (1911), para discutir todas as dimensões vistas como essenciais ao capítulo: o mimetismo, a arte, o olhar, o logro e a captura. Do mesmo modo, ainda nesse capítulo, empregamos Caillois (1962) para discutir a figura do ocelo, figura esta que traçará os últimos contornos do modo como o mau-olhado, em sua vertente de *fascinum*, se desprende na natureza.

No segundo capítulo, visamos elevar a discussão ao campo mais específico do registro imaginário no modo em que este edifica, via luz, a imagem do corpo, tanto no plano animal como no plano humano. Entenderemos, do mesmo modo, como o sujeito entra no campo do visível por meio do olhar do Outro durante o estágio do espelho. Partimos dessa discussão do modo como a luz (olhar) edifica o corpo, bem como sua entrada no campo do visível, pois entendemos que para discutirmos efeitos no campo escópico, devemos primeiro compreender como a imagem do corpo se constitui. Aqui, traçaremos paralelos mais íntimos do modo como a arte se presentifica no universo humano (principalmente por meio da anamorfose), bem como na forma em que logro e captura se manifestam na mesma. Veremos como no interior da imagem reside sua verdade, o furo, a castração e como estes elementos se ligam ao olhar. Adentraremos em uma discussão mais detalhada sobre um possível entrecruzamento entre pulsão escópica e pulsão oral nisso que Lacan chama *voracidade do olhar*, isto é, uma das características do olhar como mau-olhado. Aqui começará a se desenhar um recorte onde buscamos compreender o mau-olhado a partir do modo como a criança, através

do engodo fálico, se depara com a voracidade do Outro na figura da mãe insaciável, mãe esta que Miller (1995) adjetivará de “fera”.

No terceiro e último capítulo, adentraremos nos aspectos específicos do mau-olhado, para podermos encará-lo de frente. Iniciaremos essa jornada tentando compreender o modo como os antigos entendiam o olhar e as crenças arcaicas ao seu redor. Nos debruçaremos, também, sobre os escritos de Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) sobre o tema, bem como as questões ao redor da *invidia* em Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.). Isso é uma preparação inicial para discutirmos o mito de Perseu e Medusa, um dos epicentros da origem do mau-olhado na cultura ocidental.

Em relação ao mito, quando habitualmente falamos sobre Medusa, pensamos apenas na Górgona como monstro e tendemos a esquecer que é Perseu, ilusionista, quem caça. Todo problema da mitologia (clínica) de Didier-Weill (1997b) é que, em sua Medusa (no olhar que se desprende dela), não parece comparecer tal Perseu, na verdade, não comparece nenhum. Em sua série de escritos sobre o tema, Didier-Weill descreve os efeitos do olhar medusante sem articulá-lo ao âmbito do ardil. Há, sim, toda uma discussão do psicanalista a respeito do modo como a música, a pintura e a dança, se articulam em relação ao olhar medusante, mas não parece haver uma discussão destes três elementos ou quaisquer outros com a atividade da artimanha, concebida por nós como essencial na captura de Medusa. Do mesmo modo, o *mal-olhar* em Quinet (2002) parece colocar Perseu apenas como uma peça decorativa no universo da Medusa. Em ambos os autores, por não colocarem em relevo o herói, é como se este tivesse sido capturado por Medusa. É um desfecho inusitado e original, bem ao ar moderno, ver Perseu como escultura trágica da Medusa, mas nos parece colocar de lado algo essencial do mito.

Por outro lado, existe toda uma série de autores no âmbito da psicanálise e da arte que ao considerarem Medusa, não dialogam com a problemática essencial da figura, isto é, o olhar em todo o seu nervo destrutivo. Como se o mito não envolvesse riscos para o herói e a façanha de Perseu estivesse assegurada desde o início. Falando de outro modo, é como se na arte, para estes autores, o real fosse destituído dos seus efeitos. De fato, além de Didier-Weill (1998) e Quinet (2002), de todos os autores pincelados aqui, Vernant (1988), Mezan (2020), Rivera (2002)² e Clair (1989) foram os únicos que vimos articular a problemática do olhar, associado à Medusa, na

² Embora nestes autores - Vernant (1988), Mezan (2020), Rivera (2002) – não há traço algum de Perseu no modo como o concebemos aqui.

envergadura que este possui, isto é, elevada ao nível deixado por Freud (1976/1920) e Lacan (SXI).

Através desse mito, buscaremos defender uma inter-relação final entre engodo e captura no plano de seus efeitos clínicos. Nesse plano, onde discutimos de um modo mais detido a dimensão da captura, buscamos dar corpo ao olhar - como Lacan faz no seminário livro 11 por intermédio da luz - e chegamos a formulações onde o supereu é identificado a este. Discutimos como na psicose o não comparecimento do Nome-do-Pai potencializa o efeito do olhar do Outro, podendo produzir efeitos mais dramáticos como a passagem ao ato na melancolia e na neurose.

1 DO OLHAR AO MAU-OLHADO NO MIMETISMO

1.1 Fundamentos iniciais do mimetismo

No seminário livro 11, em meio a tentativa de apresentação do olhar como aspecto que toca questões clínicas para a psicanálise (desejo, objeto causa do desejo e castração), Lacan menciona que um dos possíveis caminhos para senti-lo³ é a natureza, especificamente o fenômeno do mimetismo. De um modo mais claro, o mimetismo seria um dos elementos que nos permitiria compreender o olhar no ensino de Lacan:

É isso que se chama o olhar. Para fazer vocês o sentirem, há mais de um caminho. Deveria eu imagá-lo, como em seu extremo, como um dos enigmas que nos apresenta a referência à natureza? Trata-se de nada menos que o fenômeno dito do mimetismo (SXI, p. 74).

O mimetismo seria então um tipo de apoio sensível (imagético) para alcançarmos, como estudantes de psicanálise e psicanalistas, a dimensão do olhar tal como ela se apresenta. Mas a questão do sensível não é o único motivo que poderia tornar o estudo do mimetismo algo de referência em nosso campo. Na natureza manifesta nesse fenômeno, algo se adianta no sentido de que, a partir dela, o olhar ganha uma dimensão semelhante ao que este alcança na dimensão simbólica do homem: “Podemos perceber algo que, já na natureza, apropria o olhar à função à qual ele pode chegar, dentro da relação simbólica, no homem.” (SXI, p. 106).

Toda essa dimensão discutida por Lacan é do campo da etologia. Sabemos do papel deste campo no primeiro ensino de Lacan. Brousse (2014), por exemplo, afirma que este campo foi uma das referências iniciais de Lacan:

As referências tomadas por Lacan não pertenciam ao mundo psicanalítico desse momento. Suas referências eram a etologia, a psicologia da criança e a teoria da forma ou *Gestalt Théorie*. Podemos supor que se elas não eram totalmente desconhecidas pelos psicanalistas, não faziam parte das referências ou disciplinas científicas utilizadas por eles nesse momento histórico. Portanto, foi algo ao mesmo tempo difícil de transmitir - apoiado em disciplinas científicas reconhecidas - mas também algo um pouco estranho para o mundo analítico da época (p. 1).

³ Porque enxergá-lo seria um embaraço: “Se o olhar é esse avesso da consciência, como vamos tentar imaginá-lo?” (LACAN, SXI, p. 86).

No seminário livro 11, esse campo faz um retorno pontual a partir do mimetismo e Lacan pede para que nos remetamos às obras especiais sobre o mesmo, pois são fascinantes e extremamente ricas:

Há fatos que só se podem articular pela dimensão fenomenal do sobrevoou pelo qual eu me situo no quadro como mancha -são os fatos do mimetismo. Não posso aqui me engajar na multitude dos problemas, mais ou menos elaborados, que eles colocam. Remetam-se às obras especiais, que não são simplesmente fascinantes, mas extremamente ricas em matéria para reflexão (SXI⁴, p. 100).

É ouvindo este apelo de Lacan (o apelo de nos remetermos às obras do mimetismo), que iniciamos os estudos sobre o olhar. Se para compreender o olhar, temos que ir ao mimetismo, precisamos nos perguntar: o que é essa fascinante coisa chamada mimetismo? Caillois (1967), filósofo empregado por Lacan em diferentes ocasiões de seu ensino, aborda o mimetismo sobre três rubricas: *camuflagem*, *intimidação* e o *travesti*. Nos atenhamos, no momento, ao primeiro deles, que é o clássico na etologia. Um dos elementos essenciais do mimetismo é o artifício que o animal tem de se camuflar. Na leitura de Lacan e de Caillois, o animal se sarapinta, para colocar em cena algo diferente de si:

Este fato é observável na escala diversamente modulada do que é, em último termo, inscritível sob o tema geral do mimetismo. É o que entra em jogo, manifestamente, tanto na união sexual quanto na luta até à morte. O ser se decompõe, de maneira sensacional, entre seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver. Que se trate de exibição ostentatória, no animal macho mais frequentemente, ou que se trate da enfatuação careteante com que ele procede, no jogo da luta, em forma de intimidação, o ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é máscara, duplo, invólucro, pele separada (SXI, p. 104).

É o que o tigre (*Panthera tigris*) faz, por exemplo, para capturar o Cervo (*Rusa unicolor*):

Figura 1 – Tigre camuflado

⁴ Adotaremos tais siglas em certas ocasiões para facilitar o fluxo do texto. Os seminários estarão referenciados conforme as normas nas referências.



Fonte: *Death awaits in the grasses*. 2014. Fotografia. disponível em: https://www.reddit.com/r/natureismetal/comments/ly15ji/death_awaits_in_the_grasses/. Acesso em: 09/07/2021.

Essa é uma dimensão essencial no mimetismo: o engodo. Para Lacan, o engodo mimético é aquilo que coloca o animal em uma relação tipicamente dual, imaginária, onde por ver-se não sendo visto, se desconhece uma situação real onde se é visto não vendo:

Logo o vemos capturado numa relação dual em que encontramos todos os traços do engodo mimético ou do animal que se faz de morto, apanhado na armadilha da situação tipicamente imaginária: por ver que não é visto, desconhecer a situação real em que ele é visto não vendo (1956/1998, p. 34).

Nessa situação imaginária dual, o animal fica totalmente exposto ao outro, tal como o tigre sujeito a captura em seu ambiente natural:

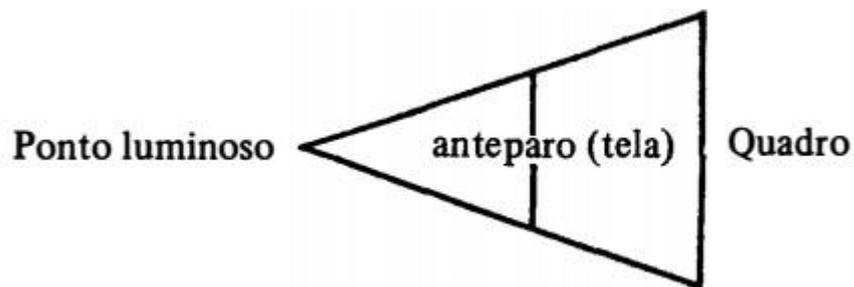
Figura 2 – Tigre exposto



Fonte: Theo Webb. 2019. Disponível em: <https://www.bbcearth.com/news/how-to-spot-a-tiger-before-it-finds-you>. Acesso em: 09/07/2021.

Como é possível que essa operação do logro através das cores ocorra? No campo escópico, na atividade de fazer-se quadro (fenômeno essencial no mimetismo, como veremos adiante), tudo responde à luz (PIMENTA, 2010). As cores, como embuste, operam como um mediador do sujeito em relação à luz, isto é, como anteparo.

Figura 3 – Segundo esquema escópico de Lacan



Fonte: Lacan, J. (1964/1988). Seminário livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1973).

Para Lacan, o ponto luminoso, no campo escópico, é o olhar: aquilo que dá condições tanto para o ocultamento mimético, como para a revelação (a surpresa da captura). Lacan trabalha um subcapítulo inteiro do seminário livro 11 na relação que há entre o olhar e a luz (*A linha e a luz*). Ele emprega uma nomenclatura que é tanto do campo do mimetismo como do campo da ótica e da arte: *mancha*, *inserção no quadro*, *ponto luminoso*, *anteparo* (BITENCOURT, 2015; LINHARES, 2018). Para Lacan, seguindo o eixo de uma ótica pré-cartesiana, a luz afigura-se como olhar, isso

implica montar um campo diverso do campo da geometria onde fitamos objetos como um puro ponto geometral. Nesse novo campo, o olhar (luz) afigura-se como exterior⁵ e incide sobre o sujeito. Isso implica que, a luz, como olhar, exerce um efeito de captura sobre o sujeito, pois o insere no quadro ao implicá-lo como pego⁶. Como isso ocorre? No universo do seminário livro 11, Lacan se debruça sobre a obra *Medusa e cia* de Caillois (1962) pincelando vários elementos, um deles é o fenômeno da contra-adaptação (SALES, 2005). Como veremos a seguir, consideramos que, a contra-adaptação é o terreno onde logro e captura se articulam. Tanto nos *Escritos (O estádio do espelho como formador da função do eu - 1949)* quanto no seminário livro 11, Lacan menciona Caillois em referência à crítica das leis da adaptação no mimetismo:

Os fatos do mimetismo, concebidos como sendo de identificação heteromórfica, não nos são de menor interesse, na medida em que levantam o problema da significação do espaço para o organismo vivo, não parecendo os conceitos psicológicos mais impróprios para lhes trazer algum esclarecimento do que os ridículos esforços empreendidos com vistas a reduzi-los à pretensa lei suprema da adaptação. Basta lembrarmos os lampejos que sobre eles fez luzir o pensamento (jovem, então, e em recente rompimento com o exílio sociológico em que fora formado) de um Roger Caillois quando, através do termo psicastenía lendária, subsumiu o mimetismo morfológico a uma obsessão do espaço em seu efeito desrealizante (1949, p. 99).

Para o pensador de *Medusa e cia*, os animais exibem colorações e aparatos orgânicos que, a rigor, não poderiam possuir a função de adaptação e de sobrevivência (GARCIA, 2011). Caillois (1962) compreende esta e outras facetas do mimetismo como tendo relação com o retorno ao inorgânico, o animal perde as referências internas do espaço circundante e acaba por se fundir ao meio (este é o conceito de *psicastenía lendária*, mencionado por Lacan nos *Escritos*, 1949/1998, p. 99). Nisso, Caillois faz referência à pulsão de morte de Freud (1976/1920) e o seu manejo do conceito nos parece impreciso. Lacan articula a pulsão de morte de um modo inteiramente diverso e não chega a mencionar essa pulsão em conexão com o mimetismo. No seminário livro 11, Lacan faz referência a inoperância e a contra-

⁵ “Para começar, preciso insistir nisto - no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna” (LACAN, SXI, p. 107).

⁶ “enquanto sujeito, estamos para dentro do quadro literalmente chamados, e aqui representados como pegos” (LACAN, SXI, p. 91).

adaptação e o mimetismo é colocado em relação a outro fenômeno: a inserção no quadro. É aqui que a articulação entre olhar, mimetismo e arte, nos parece mais evidente:

Alguns só querem ver, no registro das colorações, fatos de adaptação diversamente conseguida. Mas os fatos demonstram que quase nada da ordem da adaptação – tal como ela é vista ordinariamente como ligada às necessidades de sobrevivência – quase nada disso está implicado no mimetismo o qual, na maioria dos casos, se mostra seja inoperante, seja operando estritamente em sentido contrário do que quereria o resultado presumidamente adaptativo. Em contraposição, Caillois põe em relevo às três rubricas que são efetivamente as dimensões maiores em que se desenrola a atividade mimética - o travesti, a camuflagem, a intimidação. É neste domínio, com efeito, que se apresenta a dimensão pela qual o sujeito tem como inserir-se no quadro (LACAN, SXI, p. 101).

Para Lacan, o sentido da operação mimética por inteiro não se explica integralmente à busca pela adaptação ao meio, o essencial é o sarapintar-se, isto é, tornar-se mancha para inserir-se no quadro: “Ele se faz mancha, ele se faz quadro, inscreve-se no quadro. Aí está o que é, falando propriamente, o móvel original do mimetismo” (SXI, p. 100). Isso ocorre de um modo em que, na maior parte dos casos, ou a lei da sobrevivência é inoperante, ou opera de um modo estritamente oposto à lei adaptativa, retornaremos a isso adiante. Se a questão fundamental do mimetismo é fazer-se quadro, temos que nos perguntar: o que é fazer-se quadro? Aqui é que entra em jogo o olhar. O fazer-se quadro, no seminário livro 11, se associa tanto às questões do mimetismo, como às questões da pintura. Em ambos os casos, existe algo implicado que é comum, se trata da luz como olhar. No segundo esquema ótico de Lacan (figura 3), ao qual se articula a discussão sobre o mimetismo, não há possibilidade de quadro sem ponto luminoso, este último afigura-se como elemento essencial do esquema. O olhar, portanto, é o elemento central na operação de captura e inserção no quadro.

Nas palavras de Lacan (SXI), em Caillois (1962), tais aparatos e colorações possuiriam um elo com, entre outros, o fenômeno da arte no nível da própria natureza: “Caillois nos guia, garantindo-nos de que os fatos do mimetismo são análogos, no nível animal, ao que, no ser humano, se manifesta como artes plásticas, ou pintura” (p. 98). Em outra passagem, Lacan menciona: “o mimetismo é sem dúvida o equivalente da função que, no homem, se exerce pela pintura” (p. 106). Nessa inter-relação entre mimetismo e pintura, decidimos nos remeter à obra de Thayer (1909) e seus comentadores. Nos remetemos às obras ao redor de Thayer, por uma série de

razões. Primeiro porque o autor coloca em relevo algo essencial no mimetismo: o logro. Segundo, porque Lacan pede para que seus leitores examinem as principais obras sobre o mimetismo. Terceiro, o autor é considerado uma das maiores referências nessa área da etologia. Quarto, Caillois recorre à Thayer e seus comentadores para pensar o mimetismo. Quinto, Thayer foi um ilustre pintor.

O que Thayer (1909) e seus comentadores trazem para a discussão do mimetismo? Thayer pensa extensamente no modo como o mimetismo opera na natureza, a sua tese principal é a de que a luz em contato com as cores e o contra-sombreamento (o sarapintar-se), presente nos animais, serve para o desaparecimento ilusório (camuflagem) dos mesmos (BEHRENS, 1988). O desaparecimento ilusório do animal, por sua vez, possui efeitos. Em relação a esses efeitos, um dos debates mais emblemáticos da etologia é o que o pintor faz com o ex-presidente americano, Theodore Roosevelt (1911), que era caçador e gozava de prestígio acadêmico nessa área. Roosevelt e seus apoiadores apontam que as operações de camuflagem descritas por Thayer, só poderiam desencadear o *oposto* da adaptação, o animal pretendendo iludir através de suas cores em um ponto específico da tarde, estaria *exposto* a todos os outros ângulos da cena.

Em relação a isso, quando Lacan menciona a inoperância e a contra-adaptação no mimetismo, nos parece que ele quer colocar em relevo que algo na relação do animal com a luz, falha. Como no apólogo sobre a lata de sardinha (que trabalharemos adiante), pintar-se como pescador funciona até um certo ponto, mas quando o olhar se desvela, Lacan é capturado. Quando o sujeito se apresenta como aquilo que não é, na relação entre o olhar e o querer ver, o que se dá a ver é algo do qual não se quer ver:

De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver (LACAN, SXI, p. 102).

Entendemos que o debate entre Thayer (1909) e Roosevelt (1911) opera como paradigma do modo como as duas dimensões por nós compreendidas como essenciais ao mimetismo se articulam: o logro e a captura. Thayer traz o elemento do logro, Roosevelt problematiza com a possibilidade da captura inerente ao campo natural. Tais dimensões nos parecem caras a Lacan, porquanto refletem os modos

como a arte-logro insere o sujeito no quadro como capturado. De todo modo, como os insetos, a captura se efetua sempre pela luz (olhar).

1.2 O engodo mimético: o desaparecimento ilusório

Para os entusiastas da mágica, tão interessante quanto ver um coelho surgir e desaparecer na cartola é compreender como o ilusionista realiza seus feitos. Assim como o ilusionista que faz desaparecer coelhos em sua cartola, Thayer (1909) contra-sombrea objetos com sua tinta e fazia com que estes desaparecessem⁷. Foi assim que ele concebeu o modo como opera o mimetismo no reino animal: como arte da ilusão, truque de desaparecimento. Vamos tentar compreender agora como o engodo opera no universo do mimetismo, para adentrarmos, posteriormente, no universo da captura pelo olhar. Tenhamos em mente que as mãos de um ilusionista são hábeis, como as do pintor, cada detalhe de movimento desvendado é uma aprendizagem. Nos atenhamos, portanto, aos detalhes, pois eles serão articulados posteriormente as considerações de Lacan sobre o olhar (como luz) e o campo escópico.

De uma forma aproximativa e simples, poderíamos compreender que, na história da biologia, quanto ao que se refere a função das cores nos animais, há dois grupos de pensamentos principais. O primeiro grupo, composto em grande parte por entomologistas, enxerga as cores, bem como outros aparatos orgânicos, em alguns ou em todos os animais, como mecanismos naturais de destaque que serviriam essencialmente para serem vistas (RETTENMEYER, 1970). As cores devem ser vistas pelos oponentes da mesma espécie do animal em questão ou/e pelas fêmeas na seleção do parceiro ideal (THAYER, 1909). Essa teoria é conhecida como a da *conspicuidade* (SHEPPARD, 1959). Um dos principais expoentes dessa teoria é Darwin (1859/2004) e Wallace (1871), que entendiam as cores, em certos animais, como traje nupcial (THAYER, 1909).

Essa tese da *conspicuidade* não é a única presente na etologia (THAYER, 1909). Sempre houve aqueles que compreenderam e aceitaram, total ou parcialmente, as colorações no reino animal como elementos de fuga e camuflagem

⁷ Conta-se que em 1886, A. Thayer faz uma participação inusitada no Encontro Anual da União dos Ornitólogos Americanos no Museu de Zoologia Comparada em Harvard. O pintor, que não era biólogo ou acadêmico, carregava apenas tintas e um saco de batatas. Em sua arguição pública, ele pegava batatas e as contra-sombrea em um ambiente específico tornando-as, para a surpresa de todos, literalmente invisíveis (SHELL, 2009).

(PASTEUR, 1982). A questão central parecia ser determinar o mecanismo responsável capaz de tornar um animal invisível. Até 1900, como nos lembra A. Thayer (1909), a comunidade científica compreendia que o que fazia com que um animal tivesse esse poder fosse uma coloração semelhante que ele tivesse com o ambiente (VANE-WRIGHT, 1976). O que tornaria um animal camuflado, para os biólogos clássicos, seria a mesma cor ou padrão de cor do seu ambiente (WICKLER, 1965).

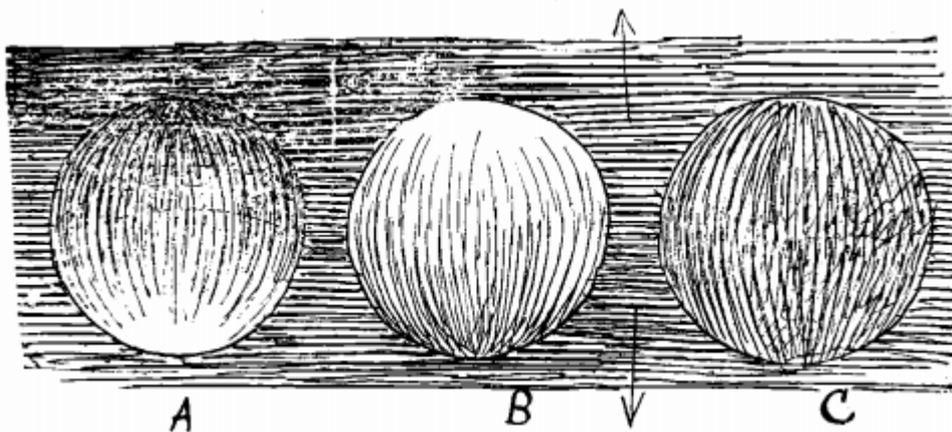
A partir disso fizemos algumas reflexões. Se tivéssemos que pensar por que os animais são tão difíceis de ver em seu ambiente natural, qual seria a nossa resposta? Talvez chegássemos a mesma conclusão dos zoologistas do século passado, pois parece sensato supor que o que torna um ser visível ou invisível em seu ambiente é o aparecimento ou não de cores que correspondem com um fundo natural, do *habitat* desses animais. Essa suposição nos parece, para não dizer universal, bastante ampla. Provavelmente ela seria dada pela maioria das pessoas que se tratassem a compreender um fenômeno como a camuflagem através das cores, sem compreender como estas últimas *operam*. É a partir desta hipótese, Thayer (1909) nos diz, que repousam todas as conclusões, científicas ou não científicas, a respeito da camuflagem na natureza. Mas a resposta para a questão da invisibilidade não é tão simples quanto aparentaria ser, de fato ela é inteiramente contraintuitiva. Como Thayer (1909) propõe, um animal com a *mesma* cor que o seu ambiente, com uma cor que fosse *idêntica* ao seu ambiente, ainda assim, seria visto por um predador ou pela presa. Se não se pode explicar a camuflagem deste modo, como ela opera?

Nos textos dos Thayers⁸ (1886, 1909) abordados aqui, como eles próprios explicam, a maior luta que tiveram foi tentar mostrar algo que sempre ficou oculto aos biólogos clássicos, pois estes não possuem conhecimento das cores, sobretudo porque não são artistas. Para Thayer, o reino dos animais e das suas cores está relacionado inteiramente com a *ilusão* de ótica que é atividade própria do artista, daquele que trabalha a pintura (SHELL, 2009). É por conta disso que a operação ficou tanto tempo oculta à etologia: a maior parte dos biólogos não são artistas. A ilusão no mimetismo repousa sobre dois princípios óticos fundamentais: (1) o *contra-sombreamento obliterativo* e (2) as *cores obliterativas* (WIKINSON; SHERRATT, 2008). Ambos os princípios operam a partir da luz. O contra-sombreamento

⁸ Abott H. Thayer e seu filho e colaborador, Gerald H. Thayer.

obliterativo pode ser compreendido através de uma constatação simples: animais possuem uma coloração mais escura em suas partes que tendem a ser mais iluminadas pela luz do céu (o topo do corpo, suas costas) e mais claros nas partes do corpo onde são menos iluminadas pela luz do céu (a parte inferior, a barriga e as patas). Esse padrão de sombreamento pode ser visto, de fato, em todos os animais (exceto animais subterrâneos, animais noturnos e peixes de regiões abissais). Mas como isso operaria para ocultá-los? A resposta está na seguinte constatação dada pelos artistas:

Figura 4 - Esquema de contra-sombreamento



Fonte: Thayer (1896).

Os animais possuem a coloração sombreada como a figura A; a luz do céu o ilumina como em B; e os dois efeitos se cancelam como em C. A união entre a luz e a cor mais escura projetada contra esta, faz com que o animal perca sua tridimensionalidade se tornando perfeitamente plano. Como ver isso sem ser um artista? É este o desafio que A. Thayer (1909) lança em sua obra. Como assim o animal se torna plano nestas condições? A. Thayer diz que por acreditarmos que os animais são sólidos, nós os vemos como sólidos, tal seria a origem do interesse tão profundo que Titchener (1910), por exemplo, possuía pela descoberta de A. Thayer. Mas o que os olhos realmente veem, e é isso que todo artista constata, é que os animais, nestas condições de iluminação, não podem ser sólidos, eles se tornam perfeitamente planos (THAYER, 1909). Assuma o exemplo de reflexão a seguir que o próprio A. Thayer (1909) nos propõem. Qual é a técnica principal de um artista para fazer com que acreditemos, ou sintamos, que estamos diante de um objeto sólido? O artista define um ponto de luz abstrato e desenha de modo a preencher com

sombreado a sua figura. O desenho só ganha *forma, solidez*, na medida que o artista brinca com esta técnica (AMES, 1925; KAWABE, 2019).

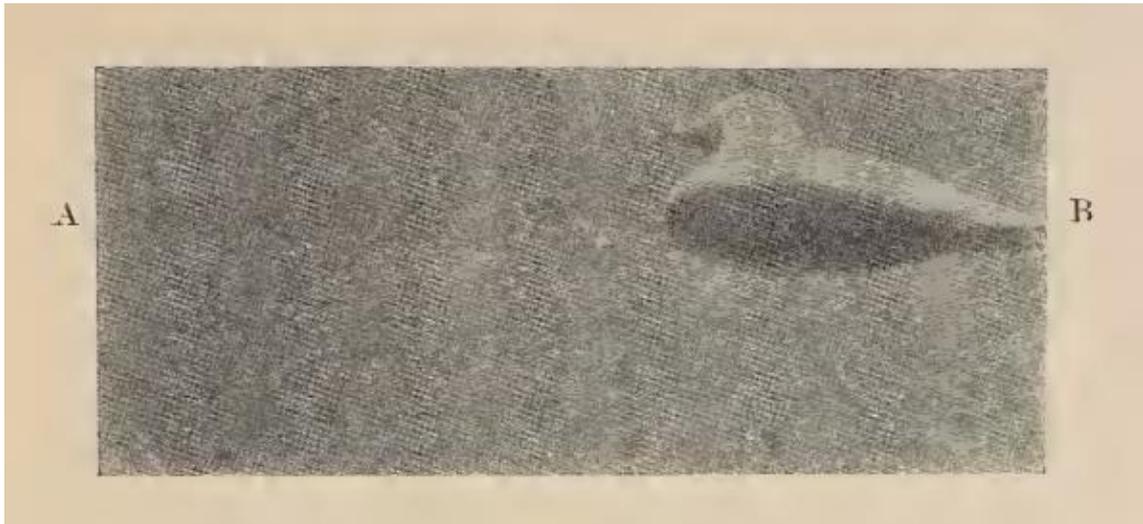
Figura 5 - Desenho feito aplicando sombreado



Fonte: Sombreamento. 2000. <https://www.artistsnetwork.com/beginner-pencil-shading-techniques/>. Acesso em: 09/07/2021.

Continuemos a reflexão de Thayer (1909): Luz e sombra são atributos da forma, e são estes atributos que fazem com que notamos como existentes para a vista os objetos do mundo. Perceba que o desenho (fig. 5) possui solidez, a solidez é uma ilusão de ótica alcançada pelo jogo de luz e sombreado (NEWBERG, 1968). Agora, caso o artista desejasse fazer este mesmo desenho (fig. 5), assim como ele está, sumir, o que ele teria que necessariamente fazer? Seria preciso *contra-sombrar* o desenho, isto é, colocar tons escuros onde a luz toca com mais intensidade e tons claros onde a luz não toca. Fazendo isso, com habilidade artística, o desenho no quadro literalmente sumiria. Perceba como a luz exerce uma função preponderante no sistema, na medida em que toda ilusão depende dela. Era esse exercício que A. Thayer (1909) fazia em suas demonstrações em público, como mencionado na nota de rodapé da página 22. Quando algo perde a sua forma o que ocorre? Ao perder sua silhueta, enxergamos como que através dela, como se não estivéssemos diante de absolutamente nada (Thayer, 1909). O animal trabalha com essa ilusão de ótica, ele faz o predador ou a presa acreditar, através de seu *contra-sombreamento* obliterativo, que ele não possui contorno algum, que ele é plano. É isso que permite com que o animal se mescle perfeitamente com o seu ambiente, e que o predador ou presa acredite que esteja vendo algo para além dele, quando o animal, de fato, está a sua frente. Considere o segundo exemplo:

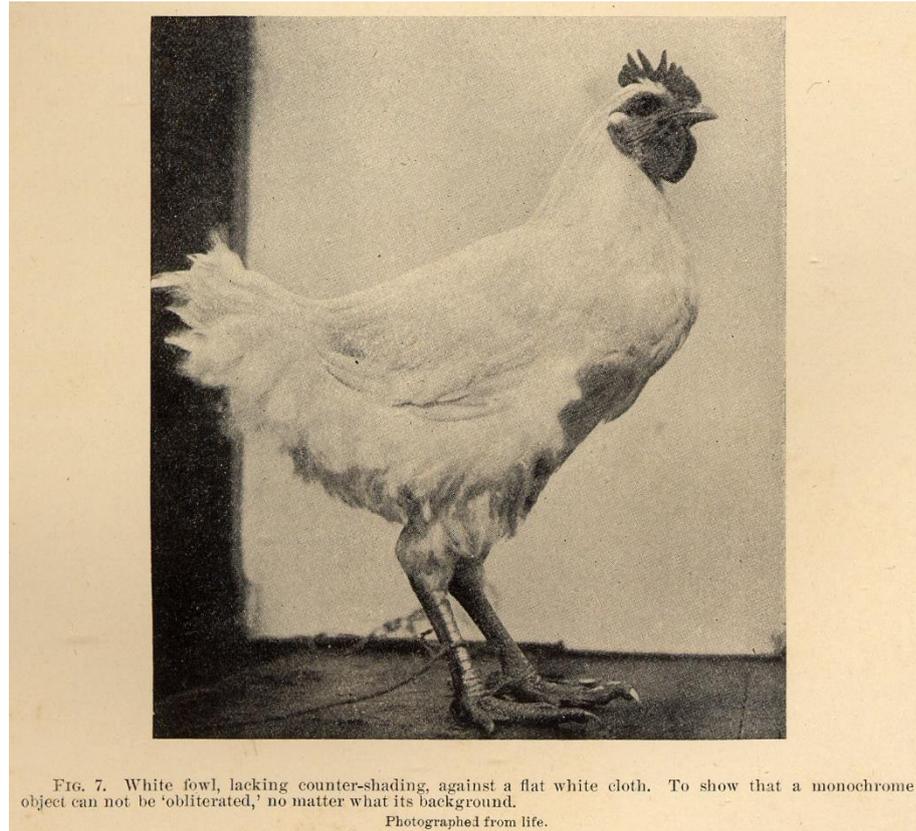
Figura 6 - Modelo de pássaros



Fonte: Thayer (1909).

Esse é um experimento (fig. 6) conduzido pelos Thayers (1909), se trata de modelos artificiais iluminados por um ponto de luz acima de ambos. O modelo *B*, possui apenas uma cor, e a sua cor é exatamente igual à cor do fundo, ele é feito do mesmo material que o material do fundo. Percebemos o modelo *B*, mesmo possuindo a mesma cor e sendo feito do mesmo material que o fundo. Nos é sensível a sua forma, a sua silhueta, podemos ter até a impressão de que é sólido, mesmo se fosse inteiramente plano. E se disséssemos que existe um modelo *A* nessa figura, só que este modelo está contra-sombreado? Faça a experiência, retorne a figura 6 e tente notar o modelo *A*. É tão difícil que muitos leitores de A. Thayer duvidaram de que realmente ali, no canto esquerdo, havia um modelo. Pensaram que A. Thayer só havia fotografado o modelo *B* para provar suas assertivas (SHELL, 2009) e que o suposto modelo *A* se tratava de um blefe. Mas se repararmos bem, é possível encontrar algo ou ao menos imaginá-lo. A. Thayer colocou tons mais escuros onde a luz tocava com mais intensidade o modelo *A* e colocou tons mais claros onde a luz tocava com menos intensidade o mesmo modelo. Com isso, há a invisibilidade pura do modelo *A* na figura. Para A. Thayer, a natureza opera como no modelo *A* e não como no modelo *B*. Considere o terceiro exemplo:

Figura 7 - Galinha branca sem contra-sombreamento em fundo da mesma cor



Fonte: Thayer (1909).

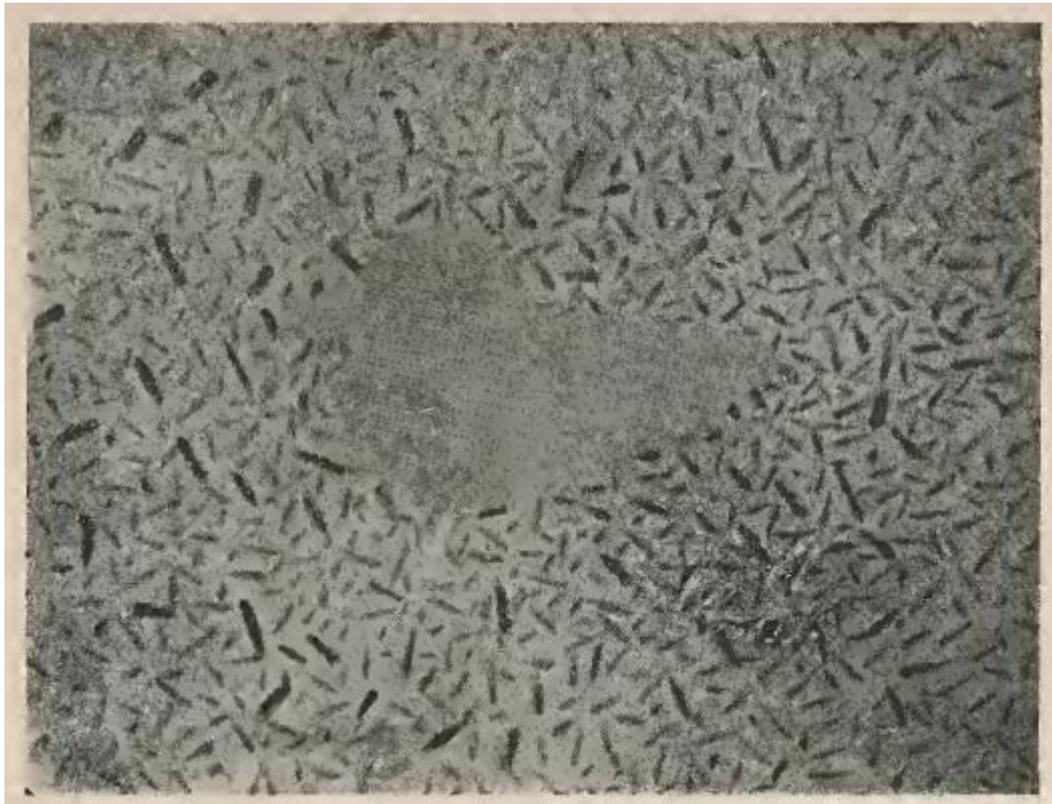
A galinha na fotografia (fig. 7) é visível mesmo sendo da mesma cor que o fundo. O que nos permite ver a galinha como algo presente no visível é a sua solidez. Ela é percebida como sólida, como A. Thayer (1909) nos demonstra, porque carece de contra-sombreamento.

Se, como A. Thayer (1909) o demonstra, assumimos que os animais possuem cores para poderem perder a sua forma e fundirem-se ao ambiente, é necessário aos animais, mesmo que possuam exatamente a mesma cor e padrão de cor do ambiente, possuírem um padrão de sombreamento que contra reflete a luz. O contra-sombreamento sozinho, em muitos casos, é suficiente, mas os animais ainda possuem um truque suplementar: as cores obliterativas.

A cor obliterativa é um conceito dos Thayers (1909) que opera como suplemento do contra-sombreamento obliterativo. Nós já vimos que, se um animal está em seu ambiente com as cores mais escuras voltadas para o ponto de contato mais intenso com a luz e as cores mais claras voltadas para onde há menos contato com a luz, surge a ilusão da não substancialidade do animal, ele perde sua silhueta (THAYER, 1909). Surge um problema específico, como A. Thayer nos mostra, quando este animal está em um ambiente que possua um padrão de coloração. Nesta

condição, o animal se torna *quase* invisível, algo o denota, pois, a sua forma se funde com o ambiente, mas por não ser dotado do mesmo padrão ou de um padrão de cor semelhante, ele entrega sua localização (THAYER, 1909).

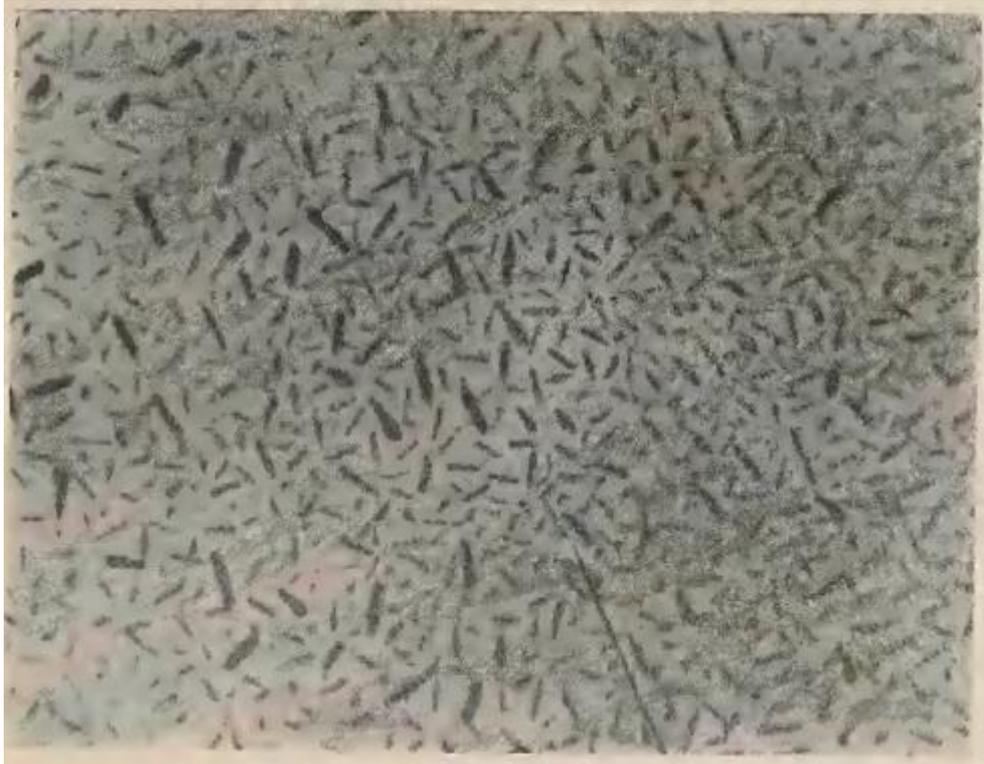
Figura 8 - Modelo artificial de pássaro contra-sombreado, sob fundo com padrão



Fonte: Thayer (1909).

Este modelo (fig. 8) é de um pássaro artificial contra-sombreado que está no centro da imagem (THAYER, 1909). É possível notá-lo, pois apesar de ter sido absorvido pelo fundo por meio do contra-sombreado, é como se este tivesse preenchido pelo vazio, como uma garrafa PET vazia. Como A. Thayer nos demonstra, o modelo se torna discernível, pois se torna uma interrupção do padrão de fundo. O que ocorreria se fosse colocado um padrão de manchas semelhantes ao do fundo no modelo acima?

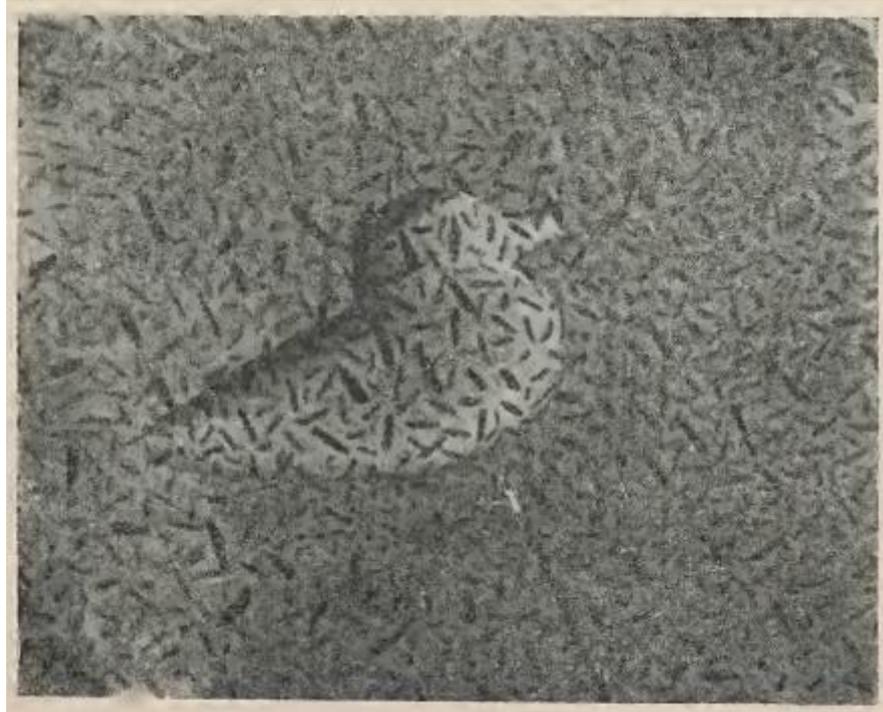
Figura 9 - Modelo contra-sombreado com cores obliterativas



Fonte: Thayer (1909).

Reencontramos o invisível (fig. 9) a partir da aplicação de um padrão como o de fundo no modelo contra sombreado anterior. Deste modo, poderia parecer que foi apenas o padrão aplicado ao modelo que tornou ele invisível e não o contra-sombreamento (THAYER, 1909). Mas repare na próxima figura (fig. 10) o que ocorreria se o ponto de luz fosse invertido no mesmo modelo:

Figura 10 - Modelo com padrão de cor do fundo e sem contra-sombreamento



Fonte: Thayer (1909).

A. Thayer (1909) afirma que um padrão de cores como este (fig. 10) está presente em leopardos e zebras, e que este padrão seria inútil em tornar o animal invisível se não houvesse o contra-sombreamento adequado (cores escuras nos pontos onde a luz toca com intensidade e vice-versa).

Em suma, para os Thayers (1909), são tais princípios, explicitados e refletidos aqui, que tornam os animais invisíveis em seu ambiente. Mas tais truques óticos dependem de outro aspecto visual para se manterem efetivos: a imobilidade (THAYER, 1909). No mundo natural, qualquer animal sai de sua invisibilidade no momento em que se move (THAYER, 1909; BEHRENS, 2018; STUART-FOX, 2013). O ponto de onde é projetada a luz na natureza é o mesmo, ele não move com o animal. Se o animal, naquele momento crucial de se aproximar da presa sem ser vista, se move, ele entrega a sua localização (ELIAS, 2018; HÄMÄLÄINEN, 2015).

A partir destas considerações, refletimos no seguinte exemplo: o crocodilo-do-Nilo (*Crocodylus niloticus*) ataca o bisão (*Bison bison*) à margem do rio ao perceber o seu movimento. O crocodilo se aproxima da margem, pois percebe o movimento dos bisões para beber água. Ao chegar na margem do rio, os bisões congelam, eles congelam para se fundirem ao ambiente, para perderem suas silhuetas e suas manchas se tornarem as do fundo. O crocodilo faz o mesmo, ele abole sua forma (contra-sombreamento obliterativo) e se funde ao ambiente com seus padrões de

cores (cores obliterativas) para não ser notado. O que deflagra o ataque é o movimento de um bisão específico, é a saída do ambiente, é ganhar silhueta, se contrapor ao fundo, sair da ilusão obliterativa. O momento entre a vida e a morte do animal é decidido quando dois mundos igualmente invisíveis e imóveis, o da presa e o do predador, se colidem. Perde a vida ou perde a presa aquele que primeiro sair da invisibilidade.

Mas essas são apenas suposições de como estas composições obliterativas em união ao movimento e a imobilidade operariam na natureza. A. Thayer (1909) relata não se interessar tanto por isso, apesar de discuti-las (como no exemplo dos flamingos que discutiremos a seguir). Para ele, estas questões são acessórias, pois podem ser debatidas pelos biólogos. Se os animais sobrevivem ou não na natureza por estes truques óticos, não é isso que move o pensamento do autor. Ele tem apenas a certeza de qual mecanismo que opera por trás da invisibilidade, sendo a matéria da sua arte pictórica.

Vimos como o engodo opera no reino animal através de Thayer (1909), agora é necessário compreender o papel da luz, via Lacan, nessa operação mimética.

1.3 O ponto de Luz em Lacan

“O que é luz me olha” (Miller, 2005, p. 287)

Vamos tentar compreender agora o modo como Lacan (SXI) articula tanto o olhar como os demais termos do campo escópico (mancha e anteparo, quadro, inscrição no quadro) para podermos discutir, em um terceiro momento, o modo como o engodo e a captura se articula no universo mimético.

No seminário livro 11, o olhar é um dos elementos do registro escópico. O registro escópico, por sua vez, é a superposição de dois esquemas criados por Lacan (SXI), primeiro o do campo geometral (apoiado na ótica do século XVII) e o segundo que, sob ausência de nome, chamaremos “campo de luz”. Lacan pensa o mimetismo refletido por Caillois (1962) já na primeira lição onde se propõe a apresentar o olhar como objeto *a*. Entretanto, é na terceira sessão “linha e luz” que os termos do mimetismo são expostos de modo sistemático. Nos propomos, inicialmente, a pensar o olhar e os termos do mimetismo vinculados a este sob a perspectiva do segundo esquema, pois ele surge em um diálogo com a reflexão sobre o mimetismo em Caillois.

O elemento mais importante do esquema é o próprio olhar, identificado por Lacan como o instrumento encarnado da própria luz: “o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna” (SXI, p. 104). No esquema óptico final de Lacan, por exemplo, o lugar do ponto de luz será ocupado pelo olhar. Para pensar a incidência desse olhar como luz, Lacan (SXI) utiliza das seguintes figuras: (1) o *anteparo*, (2) a *mancha*, (3) o *quadro* e (4) a *inscrição no quadro*. Estas figuras, no mundo natural, possuem uma relação direta com a luz. A luz é aquilo que é particular ao campo escópico e o que é particular da luz não é a sua propagação retilínea:

Ora, a luz se propaga, como se diz, em linha reta, e isto está assegurado. Parece então que é ela que nos dá o fio. No entanto, reflitam que esse fio não precisa da luz - ele não precisa ser mais do que um fio esticado. É por isso que o cego poderá seguir todas as demonstrações, ainda que isto nos desse um pouco de trabalho. (...) Essa construção não permite portanto especialmente apreender o que a luz nos delivra (LACAN, SXI, p. 92).

Lacan (SXI) nos aponta que a dimensão própria ao campo escópico não deve ser também buscada no âmbito do conhecimento, debate efetuado pela tradição filosófica desde Platão (427 - 347 a.C.) com o mundo das ideias. Embora já haja luz e reflexão sobre a luz nos mitos mais antigos do ocidente (*A república* de Platão, por exemplo), a luz de que se trata em Lacan é diversa (LUTEREAU, 2012). A luz de Lacan não é apenas aquela que fornece apoio sensível ao conhecer verdadeiramente os entes (LUTEREAU, 2016), ela está vinculada a um excesso: “ela inunda, preenche (...) transborda” (SXI, p. 93). Esta é *uma* das faces da luz apresentada por Lacan. Esta face da luz, dada a sua intensidade, é de uma natureza que solicita, a quem toca, um obstáculo. Nesta solicitação, “que me solicita a cada instante” (SXI, p. 95), ela requer algo que fique entre ela e aquilo tocado por ela, algo que tem como uma de suas funções, a mediação: o anteparo. O anteparo é a primeira figura com a qual temos que lidar para entender os efeitos e as propriedades da luz como olhar.

O que é o anteparo? No campo geometral, concebido por Lacan (SXI) a partir de Dürer, a representação desenhada de uma perspectiva realista só pode ocorrer através de um aparato, cujas linhas guias, auxiliam a encontrar os contornos e formas de um objeto (ANJOS; FERREIRA, 2021).

Figura 11 - Aplicação da máquina de desenhar de Dürer



Fonte: Bosse, 1643, *Engravers and etchers at work*. Disponível em: <https://quizlet.com/428129868/history-of-photography-chapter-1-flash-cards/>. Acesso em: 09/07/2021.

Segundo nos aponta Lacan (SXI), a máquina ou tela para desenhar (como ficou conhecida) opera no campo da ótica da seguinte forma: cada ponto daquilo que se pretende desenhar atravessa, através de linhas, a máquina ou tela, atingindo assim, ponto por ponto, os olhos daquele que pretende desenhá-la (ROSA, 2008). Desta forma, há uma correspondência ponto a ponto de dois elementos espaciais. Se trata de representar a perspectiva de algo (seja anamórfico ou realista) e para isso acontecer é necessário que haja uma tela atravessável, isto é, o aparelho de desenhar de Dürer (PRUDENTE, 2006). Neste exemplo, o que é definido como imagem para Lacan é aquilo que está sob o contorno do aparato de Dürer, isto é, o que está entre o objeto que se quer representar e de onde partem as linhas que tocam este objeto à frente, atravessando a tela. Veja que é necessário que a tela -essa estrutura de madeira na figura 12 - seja atravessável para se poder ver o objeto do outro lado.

Figura 12 - Aparelho de Dürer



Fonte: Mathew D. Innis. 2003. Fotografia. Disponível em: <https://za.pinterest.com/pin/560205641133463422/?d=t&mt=login>. Acesso em: 09/07/2021.

Segundo Lacan (SXI), o anteparo seria o *oposto* da tela (DA SILVA, 2016), isto é, é aquilo que permanece entre a luz e o fundo e que, se opera, opera justamente por não ser atravessável:

É algo de natureza diversa da do espaço ótico geométral, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco - é o anteparo (LACAN, SXI, p. 95)

Em A. Thayer (1909), vimos que um dos efeitos da ilusão da perda de forma através do contra-sombreamento obliterativo é de que a visão atravessa o ser vivo, a vista o atravessa e encontra um fundo. O animal está invisível porque a visão supõe estar vendo algo *através* dele, sem que o enxergue. As cores do animal permitem uma ilusão de atravessamento, como se a luz as atravessasse, quando, na verdade, o animal é opaco, isto é, a luz não o atravessa. Qual a definição do adjetivo opaco? Opaco é aquilo que não é transparente; que impede a passagem, o trânsito da luz. O anteparo, como padrão de cor no mimetismo, é aquilo que, mesmo opaco, provoca a ilusão da passagem da luz e quem nos diz isso é A. Thayer (1909): o contra-sombreamento obliterativo provoca uma ilusão em que “o espectador parece ver

através do espaço ocupado por um animal opaco” (p. 15). Algo disso nos faz lembrar o apólogo de Parrásios e Zêuxis.

Para Lacan (SXI), a diferença entre o enganar os olhos de um pássaro e de um humano, reside no fato de que, no primeiro, basta apresentar algo como um símbolo reduzido (artificial e criado) da sua presa, enquanto, para o homem, requer apresentar algo que dê a aparência de existir um mais além que ele deseje ver (MARI, 2014; VELENZUELA, 2015). Nas operações que estamos aqui trabalhando, para um inseto (análogo ao artista) enganar o olho do pássaro, no mimetismo, seria necessário com suas próprias cores, fazer com que o pássaro *não visse* o símbolo reduzido no seu corpo, isto é, fosse capaz de, com a cor, apagar este símbolo que provoca o interesse imaginário no outro, tornando-se assim invisível.

Diferente da tela, que permite uma representação ponto a ponto do objeto, o anteparo dissimula o olhar e invoca a função do logro – “o logro do anteparo” (SXI, p. 103). A função do logro, vinculada ao anteparo, ocorre especialmente quando este último é identificado à função da mancha: “E eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de anteparo, que ainda há pouco chamei de mancha” (SXI, p. 95). O anteparo, como mancha, vinculado ao logro no mimetismo, se torna mais claro no caso do crustáceo (*Crappela*) que se se sarapinta, torna-se mancha, para desaparecer em seu ambiente. Para compreender tal exemplo (e o modo como logro se articula a mancha), é necessário fazer uma incursão prévia por algumas propriedades do olhar (como luz), que discutiremos agora. O campo escópico, no modo em que são apresentadas as suas questões articuladas ao mimetismo, implica o sujeito sempre como tocado pela luz. Inicialmente, quando Lacan fala sobre o olhar nesse campo, a questão não é tanto o olhar do homem, mas o mundo, como luz que olha e se apossa do homem: “é mesmo mais ela que me aprende, que me solicita a cada instante” (SXI, p. 95). Esta mesma relação se dá no sentido encontrado no pseudônimo em português dado por Freud (1914/2010) ao seu famoso paciente russo: aquele que é olhado por lobos não será chamado, por exemplo de “os lobos do homem”, mas o homem *dos lobos*. Aliás, o homem dos lobos é um bom exemplo do modo como a cena traumática (exterior e fascinatória) olha, exercendo esse poder de captura (como o da luz)⁹.

⁹ Tal dimensão traumática do olhar, focada no âmbito da captura, será trabalhada no terceiro capítulo.

A luz como momento de reflexão sobre o olhar, exercendo esta atividade de captura do sujeito, atinge um ápice no apólogo de Lacan (SXI) sobre a lata de sardinha (RIBEIRO, 2012; ENGLER, 2015). Tal apólogo, nos ajudará a pensar, entre outros elementos, a questão da mancha, como mencionada a pouco. Lacan descreve que estava pescando junto a alguns companheiros quando um tal de Joãozinho (*p'tit Louis*) lhe aponta rindo uma lata de sardinha que boiava ao mar e diz: “tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (SXI, p. 94). No seminário livro 16, Lacan reconta a estória acrescentando o seguinte ao dito de Joãozinho: “Ei, essa lata, você a está vendo por que olha para ela. Pois ela, por sua vez, não precisa ver você para olhá-lo”¹⁰ (p. 90). Para nós, a chave de interpretação desta estória repousa sobre três figuras além da luz: (1) *mancha*, (2) *quadro* e (3) *inscrição no quadro*. Lacan menciona que naquela circunstância da narrativa ele se pintava de um modo específico (como caçador, pescador, marinheiro), inscrevia-se como *mancha* no quadro, até o momento que se vê apreendido por uma luz (MATTUELLA, 2013). No seminário livro 11, bem como em outros seminários como o livro 16, Lacan emprega o termo *mancha* em diferentes sentidos (VIEIRA, 2020). O primeiro sentido, como vimos, é o da mancha como anteparo, isto é, lugar de mediação com a luz. Na linguagem da zoologia, ao se tratar de mimetismo, especificamente tal como Caillois (1962) o reflete, mancha é aquilo que um animal possui como um elemento de seu sistema tegumentar, uma ranhura, desenho ou coloração como pintura corporal. Ao mencionar as asas das borboletas, o intelectual francês afirma serem “justaposições de manchas coloridas, brilhantes ou apagadas, que formam um conjunto” (p.35).

Na arte, especialmente na linguagem geral da pintura, mancha é aquilo pincelado no quadro, como um traço específico ou um toque de cor (CHILVERS; OSBORNE, 1988). No tachismo, movimento artístico francês de 1950 (provavelmente familiar a Lacan), que provém da palavra francesa *tache* (mancha), temos um estilo em que elementos não geométricos e abstratos ganham corpo através das manchas deixadas de forma espontânea pelo artista (CHILVERS; OSBORNE, 1988). Em muitos casos, estas manchas não possuem forma definida ou se destacam do fundo, elas são o próprio fundo que formam. O tachismo também é usado como sinônimo do movimento do informalismo ou *arte sem forma* (*art informel*).

¹⁰ Aqui, Lacan marca a diferença entre visão e olhar, que abordaremos no subcapítulo sobre o ocelo.

Figura 13 - *The Exemplary Life of the Soil*



Fonte: Jean Debuffet, 1958. Pintura. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868>. Acesso em: 09/07/2021.

Nos exemplos dados por Lacan (SXI) para localizar a mancha, ele nos informa que este termo não se liga, por exemplo, ao modo de funcionamento das cores no reino animal tal como Cuenót (1891) o concebe. Tal biólogo francês compreendia que, em certos animais, as cores operam como elementos adaptativos da natureza contra a luz, isto é, o animal carrega uma cor semelhante ou igual à do ambiente em que vive para se proteger da luz. Lacan assevera existir outros mecanismos em operação no mimetismo. É a Caillois (1962) que ele recorre para dizer que a *Crapella acanthifera* (crustáceo anteriormente mencionado), não se coloca com uma coloração de acordo com o fundo, o que ela imita no briozoário são suas manchas¹¹.

¹¹ "A rigor, em certos fenômenos do mimetismo, podemos falar de coloração adaptativa, ou adaptada, e perceber, por exemplo - como indicou Cuénot, em certos casos com provável pertinência - que a coloração, no que ela se adapta ao fundo, é apenas um modo de defesa contra a luz. Num meio em que, por causa do que o cerca, domina a radiação verde, como um fundo d'água em meio a ervas verdes, um animalzinho - existem muitos que podem aqui servir de exemplo - se torna verde na medida em que a luz pode ser, para ele, um agente nocivo. Ele fica então verde para remeter a luz enquanto verde, e se pôr assim, por adaptação, ao abrigo de seus efeitos. Mas, no mimetismo, é de coisa completamente diferente que se trata. Um exemplo escolhido quase ao acaso - não creiam que se trate de um caso privilegiado. Um pequeno crustáceo chamado *crapella*, e ao qual se acrescenta um outro adjetivo, *acanthifera*, quando se aninha em meio a esses tipos de animais no limite dos animais, que chamamos briozoários, imita o quê? - imita o quê, nesse animal quase planta que é o

Figura 14 - *Crapella acanthifera*, crustáceo em seu ambiente natural



Fonte: Chacón. 2017. Fotografia. Disponível em:
<https://www.biodiversidadvirtual.org/insectarium/Caprella-acanthifera-Leach-1814-img867505.html>.
 Acesso em: 09/07/2021.

Figura 15 - *Crapella acanthifera*, crustáceo em fundo negro



briozoário, é uma mancha - a uma certa fase do briozoário, uma alça intestinal constitui uma mancha, numa outra fase, algo como um centro colorido funciona. É a essa forma manchada, malhada que o crustáceo se acomoda. Ele se faz mancha, ele se faz quadro, inscreve-se no quadro. Aí está o que é, falando propriamente, o móvel original do mimetismo” (SXI, p. 97).

Fonte: Aphotomarine, 2001. Fotografia. Disponível em:
https://www.aphotomarine.com/amphipod_caprella_takeuchii.html. Acesso em: 09/07/2021.

A *Crapella acanthifera* é invisível (fig. 14) não porque se coloca de acordo com um fundo, mas sim porque se malha, assim como a forma manchada do briozoário: “é aí que está o móvel original do mimetismo” (LACAN, SXI, p. 97). Perceba que o crustáceo é invisível na foto (fig. 14), a partir do ponto de vista do seu predador e em seu ambiente natural, mas sobre um plano escuro podemos o ver (fig. 15). Para Lacan, assim como para os Thayers (1909), as manchas, como conceito no mimetismo, seriam estes elementos que fazem com que o animal se mescle com o seu plano de fundo, plano de fundo este que também é malhado. O ser vivo, no mimetismo, faz sua impressão no mundo, se inscreve nele. Para nós, é a isso que Lacan chama inscrição, inserção no quadro. O quadro, no plano natural, é o fundo sarapintado sobre o qual o animal se funde com sua pintura: “é neste domínio [do mimetismo], com efeito, que se apresenta a dimensão pela qual o sujeito tem como inserir-se no quadro” (LACAN, SXI, p. 98, nossos colchetes).

O animal buscaria uma inscrição, inscrição esta que, em Lacan (SXI), o transforma em quadro. O que lhe permitiria fazer isso? A inscrição se faz por meio dos seguintes elementos: o uso das manchas (sarapintar-se, em Lacan, cores obliterativas, em Thayer) como anteparo (opacidade, em Lacan, contra-sombreamento obliterativo em Thayer) e por meio daquilo que torna tudo isso possível, o olhar: “o olhar é aquilo que introduz o anteparo e a necessidade do sujeito se inscrever no quadro¹²” (SXIII, p. 255, nossa tradução). A inscrição no quadro seria, portanto, entrar no espetáculo do mundo, tornar-se espetáculo com o mundo, não como espectador separado, mas como criatura olhada, capturada pela luz (como olhar) (MILLER, 2005). Dito de outro modo, um efeito do mimetismo que só ocorre por haver algo que olha, luz. Como vimos no subcapítulo anterior, a luz é o que garante ao animal a possibilidade do engodo, isto é, desaparecer ilusoriamente através de suas cores. Ao nosso ver, o que Lacan mostra via mimetismo é que a luz fornece tanto a possibilidade de ocultamento (da *Crapella* que se sarapinta e desaparece em ambiente natural), como a possibilidade de captura (a luz no apólogo da sardinha). Isso se alinha com as suas formulações sobre a presença de algo no quadro que nos insere nele, nos representando como capturados: “enquanto sujeito, estamos para

¹² “*Dans ce champ de l’Autre le regard est ce qui introduit l’écran et la necessite que le sujet s’inscrive dans le tableau*”.

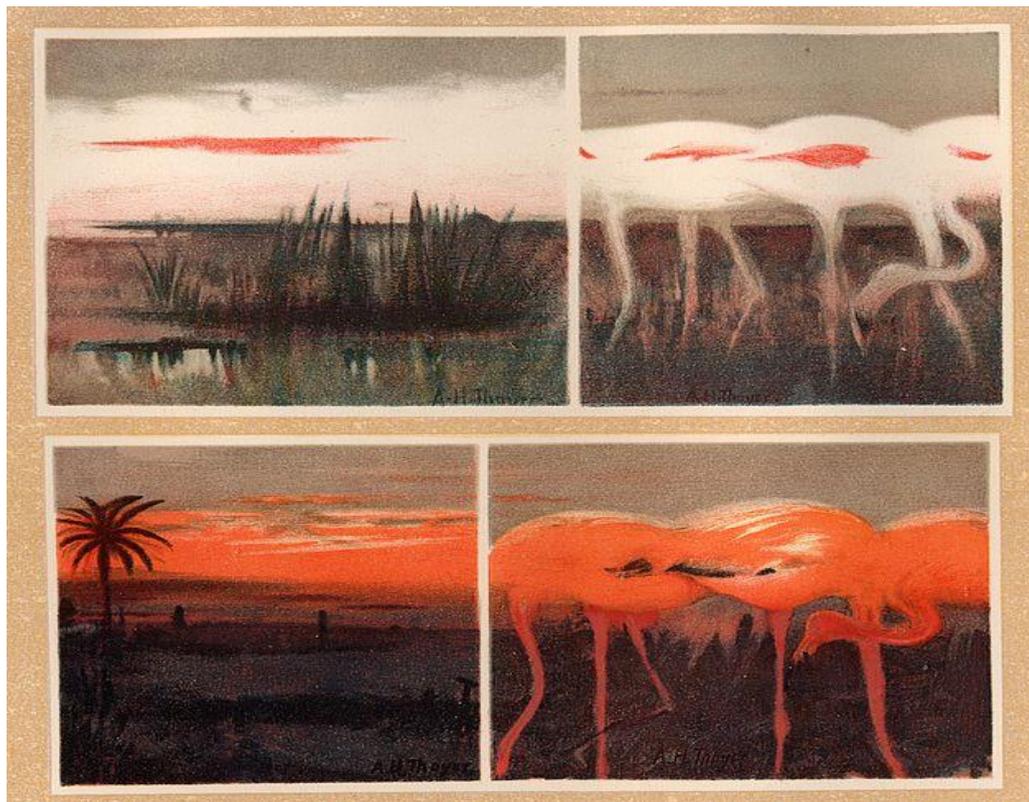
dentro do quadro literalmente chamados, e aqui representados como pegos” (SXI, p. 91).

Precisamos examinar agora, como tais elementos (engodo e captura) se articulam em detalhes no reino animal para podermos colher mais intuições sobre o olhar como luz.

1.4 Thayer x Roosevelt: engodo e captura

O livro de Thayer (1909) sobre o mimetismo é uma obra repleta de ilustrações e fotos de diferentes animais empregando o desaparecimento ilusório. De todos os exemplos empregados pelo artista, o mais famoso na história da etologia é o dos flamingos (*Phoenicopterus*):

Figura 16 - *White flamingoes, red flamingoes and the skies they simulate*



Fonte: Thayer (1909).

O desaparecimento dos flamingos (*Phoenicopterus*) no horizonte é considerado a parte mais frágil do sistema descritivo dos Thayers (1909), apontado e duramente criticado em um artigo feito pelo ex-presidente americano Theodore

Roosevelt (1911). De fato, alguns anos após a publicação da obra principal de Abbott Thayer, seu filho e coautor Gerald Thayer (1923) redigiu um artigo em que critica as ideias do pai em relação aos flamingos, entendendo como improváveis e se posicionando como cético quanto a elas. Em relação a Roosevelt, este era conhecido como um autor diferente dos demais, pois era entusiasta da caça e aplicava estes conhecimentos para compreender o papel das cores no reino animal. Era um defensor da teoria da conspicuidade e foi o porta-voz da controvérsia anterior e posterior em relação aos escritos de Thayer (NEMEROV, 1997; KINGSLAND, 1978). Quanto aos flamingos de Thayer, seguindo o viés crítico de Roosevelt, Hugh Cott (1940) escreve de um modo pejorativo que este é “o extremo fantástico” (p. 172) da lei de Thayer. Como criaturas extravagantes como pavões ou flamingos, poderiam pretender, com as suas colorações, camuflarem-se? Sendo biólogo ou não, a constatação é contraintuitiva ao ponto da vertigem (TURK, 1987).

Sendo tais constatações intuitivas ou não, o que os Thayers (1909) solicitam é que vejamos as coisas nos aproximando da presa ou como o predador dos flamingos (como veremos posteriormente, isso se parece bastante com o jogo ilusório na anamorfose que depende de um ângulo e distanciamento para o surgimento da caveira). Segundo os artistas, tanto a presa como o predador dos flamingos os veem de baixo para cima, a partir do rio onde, em um horário específico da tarde, caçam. Seus predadores são as cobras, os crocodilos e peixes maiores; suas presas são peixes menores. Abaixo da água turva iluminada pelo pôr do sol, sendo predador ou presa, o flamingo se torna horizonte. O flamingo, como horizonte, não se oferece à vista de seu predador ou de sua presa. O que autores como Hugh Cott (1940), dentre outros, que seguiram o nervo crítico de Roosevelt (1911) refletem é que isso deve ser caro ao animal, fazendo com que este se torne altamente exposto a maior parte do tempo. Como assim exposto a maior parte do tempo? Segundo a lógica de Thayer, lida por Roosevelt, os flamingos são capazes de enganar a presa, via desaparecimento ilusório, durante um momento específico do dia, o pôr do sol. Mas e o restante do dia? No restante do dia, a ave se encontra totalmente exposta aos outros animais, isto é, sujeita ao âmbito do desvelamento de sua posição.

Supondo que o reino animal operasse deste modo, onde estão presentes tanto o engodo como essa dimensão da exposição completa do animal, a ilusão mimética estaria articulada a um efeito de captura, contrário à própria adaptação do animal. A

contra-adaptação operaria como essa dimensão no reino animal onde engodo e captura, por meio da total exposição, se articulam.

Tais elementos talvez fiquem mais claros considerando outro texto de Lacan (1956/1998), *O seminário sobre “A carta roubada”*¹³. Nesse texto, Lacan faz menção tanto ao mimetismo como ao olhar. Apesar do olhar, nesse texto de Lacan, não estar vinculado ainda às discussões de Caillois (1962) ou de outros como Sartre (1993) e Camus (1990) e não ter atingido o grau de envergadura alcançado (como luz) no seminário livro 11, ele parece oferecer um importante *insight* sobre a articulação entre engodo e captura. São três os olhares no conto:

O primeiro é o de um olhar que nada vê: é o Rei, é a polícia. O segundo, o de um olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana por ver encoberto o que ele oculta: é a Rainha, e depois, o ministro. O terceiro é o que vê, desses dois olhares, que eles deixam a descoberto o que é para esconder, para que disso se apodere quem quiser: é o ministro e, por fim, Dupin (1956/1998, p. 17).

O mimetismo é utilizado por Lacan para ilustrar a estratégia imaginária do ministro que emprega os mesmos meios da rainha sem notar que existe um olhar que, assim como o que foi empregado por ele em relação à rainha, vê a situação e descobre o que está oculto:

Pois se, agora como antes, trata-se de proteger a carta dos olhares, que outra saída lhe resta senão empregar o mesmo método que ele próprio desarticulou, o de deixá-la a descoberto? E é lícito duvidarmos de que ele saiba assim o que está fazendo, quando logo o vemos capturado numa relação dual em que encontramos *todos os traços do engodo mimético* ou do animal que se faz de morto, apanhado na armadilha da situação tipicamente imaginária: por ver que não é visto, desconhecer a situação real em que ele é visto não vendo (1956/1998, p. 34, nosso itálico).

Esse último olhar que apreende a estrutura da ação tem por consequência, na analogia com o mimetismo, acionar algo inesperado: o animal é visto não vendo, o que lhe expõem ao âmbito da captura:

Buscaríamos de bom grado seu padrão na técnica lendariamente atribuída ao avestruz para se proteger dos perigos; pois esta mereceria afinal ser qualificada de política, ao se repartir aqui entre três parceiros, dos quais o segundo se acreditaria revestido de invisibilidade, pelo fato de o primeiro ter sua cabeça enfiada na areia, enquanto, nesse meio tempo, deixaria um terceiro depenar-lhe tranquilamente o traseiro (LACAN, 1956/1998, p. 17).

Nessa analogia, o avestruz de Lacan (1956/1998) se torna os flamingos de Thayer (1909). Ambos estão expostos a um olhar que os capturam, se tornam efeito

¹³ Texto onde Lacan discute o conhecido conto de Poe (1844/2003), *A carta roubada*.

desse olhar, enquanto se acreditam invisíveis, ou seja, o engodo imaginário faz escapar o real que o olhar engendra. Aqui entramos no tema da adaptação e da contra-adaptação no reino animal e o modo como se articulam as suas artimanhas ilusórias. A mancha como aspecto que permite uma inscrição adaptativa poderia ser lida da seguinte forma: ao olharmos para um animal como um tigre (*Panthera tigris*), poderíamos vê-lo como uma mancha no sentido de possuir marcas tão distintas, que seria difícil não o reconhecer em qualquer lugar, como se ele fosse destinado a se destacar de qualquer fundo. A questão é que, em seu ambiente natural, este mesmo animal compreendido como puro destaque de fundo, se inscreve de tal forma que se torna invisível (fig. 1). O sucesso evolutivo de um animal como este repousaria não só em sua astúcia como felino, mas no fato de que sua presa não é capaz de vê-lo. Entendemos que nesta leitura, que se apoia em Thayer, algo de importante se perde. O que se perde é aquilo que entendemos como uma parte do processo mimético em sua totalidade, um mau encontro que torna o animal sujeito a uma exposição completa de si (fig. 2), isto é, a dimensão da contra-adaptação. Dito de outro modo, quando Lacan menciona a inoperância e a contra adaptação no mimetismo, nos parece que ele quer colocar em relevo que algo na relação do animal com a luz, falha, introduzindo, deste modo, o olhar como *tiquê*.

A contra-adaptação é o terreno onde logro e captura se articulam, e se articulam de um modo onde todos os elementos do segundo esquema ótico se presentificam: luz, como aquilo que fornece as condições da ilusão, bem como aquilo que expõem; o anteparo/mancha, aquilo que o animal coloca de si através de suas cores e o quadro, que é a cena final sobre a qual o animal e o mundo se imiscuem à natureza. Em relação a este último elemento, qual seria o propósito da inscrição, do tornar-se mancha? Por meio das considerações tecidas até aqui, somos levados a pensar que o propósito do se tornar mancha, que nos interessa no mimetismo, não seja sobreviver mais um dia, mas sim inserir-se e fixar-se como quadro no mundo. Falando de outro modo, a luz, para os Thayers (1909), é aquilo que torna possível ao animal se ocultar. Ele desaparece enquanto cria, através da luz, uma carapaça, um invólucro, uma capa de cor, que permite iludir a presa ou o predador sobre a sua presença. Tal operação, no mimetismo, não visaria tanto a adaptação. O que é fitado pelo ser vivo no modo como opera o desaparecimento ilusório é a busca do enquadramento, o tornar-se quadro, ser efeito de uma operação artística cujo centro é o olhar. A questão que se abre é: quais seriam todas as potencialidades desse olhar?

Em algumas passagens no seminário livro 11, Lacan menciona que “o olhar, em si, não apenas termina o movimento, mas o cristaliza” (p. 117). Embora aqui Lacan esteja falando da função gestual no balé ou do gesto empregado na guerra (usa essas imagens para dizer que elas estão sob o efeito do fascínio), este terminar do movimento não possuiria uma ressonância com aquilo que Thayer (1909) menciona como a necessidade de que haja, num momento ou em outro, a imobilidade para acentuar a invisibilidade do animal? Aqui é como se os animais estivessem sujeitos, também, a algo que os impele à ausência do movimento, algo atribuído durante séculos aos poderes do *fascinum* (SIMON, 1988). O *fascinum*, por sua vez, se relaciona com a figura do mau-olhado¹⁴. Na natureza e particularmente no mimetismo, o que encarna a função nociva do olhar é o que a etologia chama *ocelo* (*Ocellus*) e que abordaremos no próximo subcapítulo.

1.5 Os ocelos de Caillois

“O ocelo do mimetismo é indispensável como pressuposto ao fato de que um sujeito pode ver e ser fascinado” (LACAN, SXI, p. 258).

Dos livros que serviram a Lacan em suas considerações sobre o campo ótico e o mimetismo no seminário livro 11, *Medusa e cia* nos parece possuir um lugar de destaque. Neste subitem, pretendemos nos aprofundar na leitura e discussão sobre os ocelos como apresentado no dito livro para podermos pensar o olhar em sua dimensão nociva de mau-olhado. Caillois (1962) afirma que a crença no mau-olhado surgiria a partir da visão dos ocelos, que o mito da Medusa também surge a partir do que eles provocam. Quanto a isso, são duas questões principais que se desenharão: (1) qual a origem do ocelo e (2) por que assustam e fascinam? Nos atenhamos, portanto, a essas questões que atravessam o escrito do autor, pois elas nos darão ferramentas para pensar tanto o mau-olhado como posteriormente a Medusa.

O ocelo, como fenômeno próprio do mimetismo, é uma figura interessante, pois alia, em si, engodo e captura. O ocelo opera como uma mímica, mas não como uma mímica habitual. Não é em referência aos olhos que o ocelo atua, mas em referência ao domínio do próprio assustador e fascinante. Como veremos a seguir, fitar o ocelo

¹⁴ Lacan identifica o mau-olhado ao próprio *fascinum*: “O mau-olhado é o *fascinum*, é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida” (SXI, p. 114).

acarreta efeitos de terror e de imobilidade, isto é, provoca efeitos da dimensão pensada por nós como da captura pelo olhar. De qualquer modo, essa estrutura parece ser a própria encarnação do logro (na mímica que visa o horror) e da captura (dos efeitos que acarretam).

Dos diversos aparatos biológicos e comportamentais dos insetos descritos por Caillois (1962), um parece ter chamado a atenção de Lacan no seminário livro 10 e 11: os ocelos (VENNER, 1997; BAHIA, 2017). Os ocelos ou manchas ocelares (*Pigment spot ocellus*), são estruturas pigmentares carentes de retina ou córnea, tais como as presentes na borboleta *Caligo* (NIJHOUT, 1990):

Figura 17 - Borboleta-coruja do gênero *Caligo*



Fonte: Desconhecida. *Caligo*. Fotografia. Disponível em: <https://preservecompany.com/blogs/gardens-of-hope/the-owl-butterfly>. Acesso em: 09/07/2021.

Como referenciado por Lacan no seminário livro 11, Caillois (1962) cria três classificações descritivas para o mimetismo: *disfarce* (busca por se passar por um representante de outra espécie), *camuflagem* (alcançar o efeito de se confundir com o meio, isto é, o desaparecimento) e *intimidação* (comportamentos que espantam ou paralisam agressores e/ou presas). Os ocelos estariam nesta última categoria.

A *intimidação*, como categoria de classificação, englobaria todos os comportamentos animais que desencadeariam um espanto ou estupor hiperbólico

através de estímulos visuais, sonoros, rítmicos, olfativos, com intuito de escapar de um predador ou capturar uma presa (ABADI, 2015; NOGUEIRA, 2009). No grupo dos invertebrados, Caillois (1962) define como um dos paradigmas de intimidação a lagarta da mariposa conhecida como *mariposa-elefante* (*Deilephila elpenor*). Como designação descritiva, ele nomeia este grupo de *ciclofobismo* (o desencadeamento de uma fobia por círculos), como a imagem representada nos ocelos.

Figura 18 - Mariposa elefante *Deilephila elpenor*



Fonte: Antônio Martinez, 2013. Fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/59718359@N02/6364453677>. Acesso em: 09/07/2021.

Diferente do debate no campo estrito da etologia, Caillois (1962) engloba nesta mesma categoria de intimidação as corujas que, através de seus olhos, exerceriam o mesmo efeito que os ocelos das lagartas de *mariposas-elefante* ou as *borboletas-coruja*. Aqui, essa reflexão servirá para adentrarmos tanto na origem como no que realmente constitui o poder fascinador dos ocelos. O que há de novo nesta reflexão de Caillois? O fato dos ocelos não servirem, do ponto de vista evolutivo, para imitar olhos de predadores como os das corujas, pois estas últimas utilizariam do mesmo artifício para hipnotizar suas presas ou assustar os seus predadores (GUERRERO-STRACHAN, 2003). De fato, Caillois agrupa as corujas como exemplos paradigmáticos de animais vertebrados que utilizam formas semelhantes aos dos ocelos para assustar seus predadores ou/e capturar suas presas. Deste modo, para Caillois, se há alguma imitação aí, seria no sentido dos olhos das corujas que fariam

a mímica da forma dos ocelos do que o contrário. Se há semelhança entre olhos e ocelos esse fato seria secundário e não essencial no fenômeno, o essencial seria a busca pela intimidação, recorrendo aos artifícios (formas) disponíveis na natureza.

Quanto a estas formas ocelares, se não são imitações de olhos elas imitam ou refletem algo? Qual a origem da fascinação que provocam? O paradigma oposto ao de Caillois (1962), defende que o afastamento de predadores estaria explicado pelo fato dos ocelos se assemelharem realmente aos olhos de aves como as corujas (OTAKI, 2009). O filósofo afirma que a intimidação não ocorreria por conta deste fator, isto é, os ocelos não intimidam por serem semelhantes aos olhos. Ocorreria o oposto, “os olhos intimidam porque se parecem com ocelos” (CAILLOIS, p. 111, 1962). De fato, como Caillois nos demonstra, há muitos exemplos em que tais ocelos se utilizam de formas, tamanhos e brilhos em que não pareceriam olhos de predadores, isto é, como se tivessem o intuito único de assustar (ANTELO, 2010). Se formam ocelos com tamanhos e cores inteiramente artificiais e deformados que, se imitam algo, não pareceriam imitar algo do campo daquilo que conhecemos na nossa fauna. A partir destas reflexões de Caillois, escolhemos o exemplo a seguir como um destes casos:

Figura 19 - Mariposa do gênero *Gamelia*



Fonte: Gamelia. 1992. Fotografia. Disponível em: <https://vansuzuki9.wixsite.com/aulas/post/por-qu%C3%AA-os-insetos-tem-cores-t%C3%A3o-diferentes>. Acesso em: 09/07/2021.

Essa imagem nos faz pensar o seguinte: há algum olho no reino animal que se assemelha a estes ocelos? Talvez sim, de qualquer modo, é possível conjecturar que, caso um desenho como este estivesse desenhado em uma caverna primitiva, datada de dezenas de milhares de anos a.C., antropólogos suporiam que se trata de representações de máscaras de monstros mitológicos ou fantasmas homenageados

em algum ritual de sangue, interpretação semelhante à dada as figuras de Sege nos Estados Unidos (GOUGH, 2007; CANYON, 1996).

Figura 20 - Pintura rupestre em Mataral, Santa Cruz, Bolívia



Fonte: Bolivian Rock Art Research Society. 2002. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/wildfires-bolivian-rock-art-1642012>. Acesso em: 09/07/2021.

Caso a resposta à pergunta acima seja positiva, o fato de se assemelharem a olhos de algum animal os colocam no mesmo grupo de animais que utilizam destas formas para assustar ou hipnotizar outros. Caillois (1962) afirma que os ocelos buscam não uma semelhança com os olhos, mas algo do âmbito da *desproporção*, da *deformação*, da *desmesura* e assim obtêm um efeito de terror, um efeito fascinatório (EIDELPES, 2014). Outro exemplo seria a lagarta da *Papilio troilus* que não parece remeter a nada com os seus ocelos, assemelha-se mais, como Caillois aponta, a um ser imaginário.

Figura 21 - Lagarta da borboleta *Cauda-de-andorinha*



Fonte: Jay Cossey. 1998. Fotografia. Disponível em: <https://simplynaturalnessa.com/natural-caterpillar-repellents/>. Acesso em: 09/07/2021.

Não seria a contemplação desta lagarta um dos possíveis desencadeadores da fobia do homem dos lobos em relação às borboletas? Freud mesmo nos diz que a bela borboleta relatada por seu paciente poderia se tratar da *Cauda-de-andorinha*, borboleta do gênero *Papilio*:

Ele também temia outros bichos, grandes e pequenos. Certa vez correu atrás de uma borboleta bela e grande, com asas amarelas listradas que terminavam em ponta, a fim de apanhá-la. (Era talvez uma “cauda de andorinha”.) De repente foi tomado de espantoso medo do bicho, e gritando interrompeu a perseguição. Também diante de besouros e lagartas ele sentia angústia e repugnância (1914/2010, p. 17).

De caçador, o lobo se torna presa. Sabemos da relação do homem dos lobos com o olhar, como apontado no subcapítulo anterior. A partir deste exemplo da lagarta da borboleta *Cauda-de-andorinha*, Caillois (1962) afirma, categoricamente, que os ocelos não seriam simulacros dos olhos.

Permanece a questão da origem de tais formas, de modo que nos perguntamos, por que assustam se não imitam? A resposta estaria no fato de que, Para Caillois (1962), tanto invertebrados (lagartas e adultos membros dos *Lepidoptera*, por exemplo) quanto vertebrados (corujas, peixes e répteis) “recorrem à potência hipnótica de círculos imóveis e brilhantes” (p. 76, 1962). Em outra passagem ele afirma: “o importante aqui é a forma circular, fixa e brilhante, instrumento típico de fascinação” (p. 111, 1962). O efeito de terror provocado, segundo Caillois, aumenta

quanto mais sua forma, cor e brilho forem estranhos e não naturais (ARENS, 1998). Todo círculo fixo, para Caillois, é naturalmente hipnotizante. Fitá-lo durante um tempo, paralisa, coloca em estado de sono, provoca vertigem (MIRON, 2018). Uma estrutura com anéis claros ao redor de um centro escuro, como um abismo fixo, desmesurado, é naturalmente perturbador, opera como uma aparição *sobrenatural*. Opera como se surgissem do além, como formas impassíveis, fixas e perfeitas da geometria. São “focos puros e abstratos de hipnose e de terror” (CAILLOIS, 1962, p. 121). Segundo o filósofo, seria por tais razões que animais como as corujas e mariposas representam, na maioria das culturas, mau augúrio, seres que trazem algo da morte.

Independente disso, o fato é que os ocelos estão no mundo e exercem poder de fascínio sobre nós, mais do que isso, o ocelo como forma fixa, brilhante e artificial “sem ser um olho, parece mirar” (CAILLOIS, 1962, p.118), o terror que ele provoca é um poder de origem ótica. Esta reflexão específica de Caillois, nos parece uma das possíveis chaves para as formulações de Lacan quanto ao campo ótico no seminário livro 11, especificamente no que se refere à diferença (esquize) entre o olho e o olhar (MILLER, 2013; DUNKER, 2006). Essa diferença servirá de caminho para compreendermos mais a fundo o olhar como mau-olhado.

1.5.1 Os ocelos de Caillois olhados por Lacan

“No nível dos insetos - ante os quais podemos surpreender-nos, por que não?, pelo fato de terem um par de olhos feito como o nosso -, vemos aparecer a existência de uma mancha dupla, cujo efeito é fascinar o outro, predador ou não” (LACAN, SX, p. 264).

Entendemos que Lacan (SXI) compreende a esquize entre o olho e o olhar, ao menos em um de seus pontos essenciais, a partir do ocelo, tal como Caillois (1962) o reflete. O nervo da questão, no viés do mimetismo, estaria no fato de que existem estruturas geométricas e cores na natureza que parecem olhar sem possuírem olhos. Para Caillois, como anteriormente mencionado, os ocelos não são estruturas que imitam os olhos, são formas que buscam paralisar e aterrorizar através da desmesura, da desproporção, do elemento fixo e assim por diante. Se o terror é obtido na aproximação com o formato dos olhos, isso explicaria apenas o porquê dos olhos conseguirem amedrontar. No fundo, Caillois assim ensina, não haveria uma relação intrínseca (por exemplo, de causalidade) entre os ocelos e o formato dos olhos. Entendemos ser a partir deste exemplo preciso que Lacan (SXI) isolará, dos olhos, a

função do olhar. Mas o que seria o olhar para Lacan pensado em relação ao ocelo? Lacan nos dá duas pistas: a mancha e o mau-olhado. Em relação à primeira, Lacan (SXI) faz o seguinte comentário: “a função da mancha é reconhecida em sua autonomia e identificada à do olhar” (p. 75), isto é, existe uma identificação, no limite, da função do olhar com a função da mancha (CALDAS, 2008). O ocelo, por sua vez, seria o exemplo de “uma pequena manifestação a ser isolada – a função, digamos o termo, da mancha” (p. 75). A mancha é identificada ao olhar e o ocelo é identificado como manifestação da mancha. Em um momento anterior, abordamos extensamente a questão da mancha e não retomaremos a discussão aqui. Resumidamente, o conceito possui, para Lacan (SXI), relação com “o móvel original do mimetismo” (p. 100), isto é, aquilo que, por intermédio da luz, inscreve o animal no quadro (THAYER, 1909). É como se houvesse um paradoxo aqui: de um lado a mancha serviria a inscrição no mundo, de outro, pelo viés da identificação ao olhar, como aquilo que cria descontinuidade. É por isso que, entre outros fatores, Caillois (1962) separa o âmbito da camuflagem (desaparecimento ilusório) ao da intimidação (produção do efeito de terror).

Em relação ao mau-olhado, um elemento que pode ser essencial na sua aproximação ao ocelo é quando Lacan (SXI) afirma que é neste ponto, da mancha, que se dá o mau encontro (ponto *tíquico*) na função escópica: “mostrarei que é ao nível que chamo da mancha que se encontra o ponto tíquico na função escópica” (p. 78). A *tiquê* seria o mau encontro com algo no nível do real, o acidental que Lacan identifica à realidade do trauma (ALMEIDA; ATALLAH, 2008). A forma circular do ocelo, esta figura terrível e abstrata, desmesurada, furada, não poderia operar como algo desta ordem traumática que um sujeito poderia encontrar ao fitá-lo? Não seria a partir da experiência essencial desta forma abstrata que constitui o ocelo, o princípio do movimento que se interrompe e que marca um encontro, sempre terrível, com o real? Este parece ser o domínio do *fascinum* e do modo como a captura se realiza a partir do mau encontro. Assim como Caillois, Lacan no seminário livro 10 compreende o ocelo como aquilo cujo efeito é fascinar:

No nível dos insetos - ante os quais podemos surpreender-nos, por que não?, pelo fato de terem um par de olhos feito como o nosso -, vemos aparecer a existência de uma mancha dupla, cujo efeito é fascinar o outro, predador ou não (SX, p. 264).

Tanto o ocelo quanto o mau-olhado exercem efeito fascinador. Para Lacan (SXI), o *fascinum* é a função antimovimento em que se exerce diretamente a potência do olhar: “A função antivida, antimovimento, desse ponto terminal, é o *fascinum*, e é precisamente uma das dimensões em que se exerce diretamente a potência do olhar” (p. 114). Em outra passagem, Lacan afirma: “O mau-olhado é o *fascinum*, é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida” (SXI, p. 114). Dois elementos se correlacionam aqui, o fato de Caillois (1962) atribuir aos ocelos o poder e a origem da crença no “olhar que congela e mata” (p.78) e esse olhar estar implicado, tanto em Lacan como em Caillois, com o mau-olhado: “o mau-olhado, isto é, o ocelo, produz um sortilégio, acarreta uma maldição.” (CAILLOIS, 1962, p.120).

Se modalidades nocivas do olhar podem operar no reino animal do modo como descrevemos, como poderiam se manifestar no universo humano? Como veremos mais adiante, autores como Didier-Weill (1998) e Quinet (2002) apontam que a total exposição ao olhar do Outro e a imobilidade do corpo e da palavra, se ligam a essa modalidade nociva do olhar. Estes autores articulam o mau-olhado aos poderes atribuídos a Medusa, isto é, esse impedimento do movimento e a exposição completa diante dele. Mas como poderia operar esse mau-olhado de um modo específico? Para responder tal questão, adentraremos nos modos como a imagem é edificada e desedificada a partir do olhar. Partiremos, como nesse capítulo partimos, da etologia para alçarmos a discussão posteriormente para o campo da arte e do mito. São nesses dois âmbitos que encontraremos mais respostas sobre o modo como se articula logro e captura no universo escópico.

2 (DES)EDIFICAÇÃO DA IMAGEM, ARTE E VORACIDADE

2.1 As (in)consistências da forma: o olhar como (des)edificador da imagem

Com M. H. Brousse (2014), entendemos que o estádio do espelho, no modo como Lacan o apresentou no início de seu ensino, recorre a referências pouco usuais na psicanálise, referências que, não só são habitualmente desconhecidas pelos analistas, como provocam algo do estranhamento. Entre estas referências, se encontram as do universo da etologia:

Creio que a primeira coisa a destacar é que o Estádio do espelho foi algo forte no movimento psicanalítico, porque se afastava totalmente da orientação do movimento psicanalítico da época. As referências tomadas por Lacan não pertenciam ao mundo psicanalítico desse momento. Suas referências eram a etologia, a psicologia da criança e a teoria da forma ou Gestalt Théorie. Podemos supor que se elas não eram totalmente desconhecidas pelos psicanalistas, não faziam parte das referências ou disciplinas científicas utilizadas por eles nesse momento histórico. Portanto, foi algo ao mesmo tempo difícil de transmitir - apoiado em disciplinas científicas reconhecidas - mas também algo um pouco estranho para o mundo analítico da época (BROUSSE, 2014, p. 1).

O mundo natural é este que, por mais estranho que pareça, está quase que inteiramente preso e entregue às imagens. Parece que, nas investigações de nossa tese, como no início do ensino de Lacan, sempre partimos da etologia. Isso se dá, pois, assim como nos animais, há algo no homem que responde às imagens. Diferente deles, contudo, não somos engaiolados a elas. São os significantes que nos aprisionam. De qualquer modo, assim como Brousse (2014), Miller (2008) afirma que no início do ensino de Lacan, tratava-se de adentrar nesse campo de investigação do organismo animal:

Nos primeiros tempos de seu ensino, Lacan enfatizava a importância da figura da imagem do semelhante no próprio desenvolvimento do organismo animal (p. 18).

Para Brousse (2014), o sentido da ida a etologia, em Lacan, responde a algo ainda mais problemático. Para a psicanalista, Lacan se interessa pela etologia, pois em sua época essa disciplina parecia conferir à imagem o estatuto de um real:

O que lhe interessa na etologia é o estatuto particular que a imagem assume nessa nova disciplina. Qual estatuto? Vou dizê-lo de maneira direta: o estatuto de um real (2014, p. 2).

Do que se trata esse estatuto de um real na imagem? Para Brousse (2014), é a capacidade que a imagem tem de colocar em marcha um poder imediatamente eficaz, aquilo que traz consequências para o ser, como a ovulação (no caso dos pombos - *Columba livia*) ou a transformação radical do seu próprio corpo (no caso dos gafanhotos - *Schistocerca*). Guiados por esse nervo, iremos a cada um dos artigos mencionados por Lacan ao longo dos *Escritos* (que trabalham pontos do mimetismo) e recolheremos pressupostos que podem ser importantes a nossa discussão. Como Brousse menciona, miremos na etologia o real para podermos discuti-lo em sua incidência no homem.

2.2 A imago da ave

Em muitos textos do início do ensino de Lacan, o mesmo recorre aos exemplos da pomba (SALES, 2005). Em *Estádio do espelho como formador da função do eu*, Lacan (1949/1998) menciona dois exemplos sobre o modo como animais são presos à imagens, o exemplo do pombo (*Columba livia*) e o do gafanhoto (*Schistocerca* e *Locusta*). O primeiro se trata da observação de que pombas só são capazes de ovular tendo acesso à imagem de outros pombos ou através da própria imagem. A própria imagem vista em espelho é capaz de colocar a ovulação em marcha:

A maturação da gônada na pomba tem como condição necessária a visão de um congênera, não importa de qual sexo - e uma condição tão suficiente que seu efeito é obtido pela simples colocação do indivíduo ao alcance do campo de reflexão de um espelho (LACAN, 1949/1998, p. 99).

Para falar sobre esse exemplo, Lacan (1949/1998) utiliza um artigo da *Proceedings of the Royal Society*, de Mathew Harrys (1939), intitulado: *Visual stimulation and ovulation in pigeons*. Não há nesse primeiro artigo de Lacan, uma descrição detalhada do processo, somente em *formulações sobre a causalidade psíquica*, que o mesmo descreve em detalhes o experimento de Harris (Lacan dedica 4 páginas do artigo mencionado para falar de exemplos da influência da imagem no reino animal). Como era importante para Lacan que nos reportemos ao que ele menciona, adentremos, portanto, no artigo de Harris. Publicado em 1939, o artigo possui apenas 4 páginas e é a comunicação oral de um experimento conduzido pelo autor. O autor descreve que as pombas (*Columba livia*) submetidos à pesquisa, eram “animais comuns de negociantes” que ficaram 1 mês em isolamento para que os

efeitos de outros estímulos pudessem desaparecer. Todos os experimentos que foram conduzidos onde o animal estivesse exposto a um estímulo qualquer (tátil ou olfativo) que não fosse o visual, não fazia com que a fêmea ovulasse:

Os resultados obtidos mostram que o estímulo que causa a ovulação no pombo é visual. A ovulação dos pássaros separados do macho por uma lâmina de vidro, ou confinado sozinho com um espelho, mostra que o estímulo não é tátil. A ausência de ovulação no grupo controle, onde foi negada a visão de outra ave, mas estava na mesma sala com as outras, mostra que o estímulo não é olfativo ou auditivo¹⁵ (HARRIS, 1939, p. 557, tradução nossa).

Como abordado por Lacan (1949/1998), o que é mais interessante no experimento é o fato da própria imagem da pomba (no espelho) ser capaz de colocar em curso sua ovulação, Harris (1939) atesta: “a estimulação visual de um companheiro do mesmo sexo, ou mesmo a partir de uma imagem no espelho, é suficiente para produzir a ovulação” (p. 559). Um elemento interessante mencionado por Harris, é o fato desse experimento ser contrário às leis formuladas por Darwin, segundo as quais a exibição contaria como responsável por produzir uma seleção “consciente” entre parceiros. A partir do experimento de Harris, é demonstrado que as pombas iniciam a ovulação de modo mútuo e automático:

Este experimento fornece mais suporte para a explicação da exibição sexual em pássaros e outros animais, apresentada por Marshall (1936), que conclui que a exibição não produz uma seleção sexual consciente como proposta por Darwin, mas é essencialmente uma estimulação pituitária mútua (HARRIS, 1939, p. 559).

O tema da crítica às leis da adaptação propostas por Darwin (1859/2004) é recorrente nos *Escritos* de Lacan, além de aparecer em o *Estádio do espelho como formador da função do eu* (1949/1998), ele reaparece no seminário livro 11. Em todo caso, sempre aparece associado a figura do mimetismo¹⁶. Retornaremos a isso a seguir.

¹⁵ “The results obtained show that the stimulus which causes ovulation in the pigeon is a visual one. The ovulation of birds separated from the male by a sheet of glass, or confined alone with a mirror, shows that the stimulus is not tactile. The absence of ovulation in the control, which was denied sight of another bird but was in the same room with the others, shows that the stimulus is not olfactory or auditory”.

¹⁶ “Mas os fatos do mimetismo, concebidos como sendo de identificação heteromórfica, não nos são de menor interesse, na medida em que levantam o problema da significação do espaço para o organismo vivo, não parecendo os conceitos psicológicos mais impróprios para lhes trazer algum esclarecimento do que os ridículos esforços empreendidos com vistas a reduzi-los à pretensa lei suprema da adaptação” (LACAN, 1948/1998, p. 99).

2.3 Os gafanhotos e a luz

Em relação aos gafanhotos, Lacan (em *Escritos*) recorre a Rémy Chauvin (1941), etólogo francês que prestou importantes contribuições aos Anais da Sociedade de Entomologia da França (13 artigos publicados pela sociedade). Assim como Harris (1939) e dentro da crítica etológica francesa da década de 50, Chauvin foi um crítico veemente dos pressupostos darwinianos (GRIMOULT, 2000). Esse etólogo nos é interessante por duas razões, primeiro porque Lacan o cita, segundo porque ele traz um estudo sobre a luz que pode nos ser oportuno mais tarde. Atenhamos agora ao estudo ao qual Lacan se refere nos *Escritos*. Chauvin descreve a modificação morfológica de certos tipos de gafanhotos quando são expostos a outros de diferentes espécies em estágio larvar. São dois tipos de gafanhotos que Chauvin estuda: o *Locusta* (gregário) e o *Schistocerca* (solitário). Estes gafanhotos apresentam diferenças notáveis¹⁷: além das diferenças morfológicas (principalmente no que se refere a pigmentação), há as diferenças no âmbito do instinto: um tipo é mais voraz, rápido e possui um ciclo sexual também diverso:

Chauvin estudou essas duas variedades nesse gafanhoto, ou seja, no chamado *Schistocerca*, no qual, como aliás nos *Locusta* e em outras espécies vizinhas, esses tipos apresentam profundas diferenças, tanto quanto aos instintos - ciclo sexual, voracidade, agitação motora - quanto em sua morfologia, como se evidencia nos índices biométricos e na pigmentação que forma a aparência característica de ambas as variedades (LACAN, 1946/1998, p. 191).

Quando nos primeiros estágios larvares o gafanhoto gregário é exposto à imagem de um gafanhoto adulto do tipo solitário, a larva do tipo gregário se transforma em tipo solitário e vice-versa. Os estímulos auditivos e táteis foram excluídos ao se removerem os órgãos responsáveis por tais funções, atestando o papel preponderante da imagem (que Lacan menciona nesse período como *imago*) na mudança morfológica radical desses insetos.

Chauvin (1941) foi pioneiro nos estudos sobre o comportamento de gafanhotos. Não sabemos ao certo se Lacan (1946/1998) teve contato com os outros artigos do autor, mas em um artigo publicado no mesmo ano do artigo lido por Lacan, Chauvin descreve o comportamento de gafanhotos expostos à luz (*Sobre o*

¹⁷ “não estou exagerando ao dizer que, independentemente dessas características muito visíveis, esses insetos diferem por completo em termos biológicos” (LACAN, 1946/1998, p. 191).

*fototropismo de ortópteros*¹⁸ - 1941). Sabemos o valor da luz no campo escópico, na produção disso que se chama imagem. Como dito no capítulo anterior, a luz é aquilo que no seminário livro 11 é identificado ao olhar, epicentro do campo escópico Lacaniano. O que Chauvin, mostra? Assim como Lacan comenta no seminário livro 11, existem animais em que a luz se oferece como agente nocivo:

Podemos falar de coloração adaptativa, ou adaptada, e perceber, por exemplo - como indicou Cuénot, em certos casos com provável pertinência - que a coloração, no que ela se adapta ao fundo, é apenas um modo de defesa contra a luz. Num meio em que, por causa do que o cerca, domina a radiação verde, como um fundo d'água em meio a ervas verdes, um animalzinho - existem muitos que podem aqui servir de exemplo - se torna verde na medida em que a luz pode ser, para ele, um agente nocivo (p. 97).

Os mesmos gafanhotos que Lacan (1946/1998) comentou como sendo capazes de se transformarem por intermédio da imagem do outro, são os que são altamente sensíveis à luz (principalmente o do tipo solitário: *Schistocerca*). Esse fenômeno é chamado na etologia de *fototropismo* sendo associado ao crescimento de certos seres vivos em direção (fototropismo positivo) ou em oposição à luz (fototropismo negativo) (VAN OVERBEEK, 1939; THIMANN, 1967). Certos animais, assim como as plantas, literalmente crescem e ganham corpo quando expostos à luz (SABROSKY, 1933). Insetos que crescem na escuridão, são avessos à luz: “O inseto fototrópico negativo, introduzido na extremidade do pé do Y [cano exposto à luz no experimento], escapou da luz branca¹⁹” (CHAUVIN, 1941, p. 151, nossos colchetes, nossa tradução). Chauvin descobriu isso colocando tais animais em um tubo e expondo-os à luz. Quanto maior o comprimento da onda, mais propensos à fuga estes animais se tornam. A luz literalmente os repele. O corpo da barata (dotado de fotorreceptores), por exemplo, é tão sensível à luz, que é capaz de fugir desta mesmo sem cabeça (KELLY; MOTE, 1990; ZHUKOVSKAYA *et al.* 2017). O ponto interessante do experimento de Chauvin é que, independentemente do animal ser fototrópico negativo ou positivo, quando exposto à luz em companhia de outros gafanhotos, a reação os expõe ao perigo: os que crescem na luz, se precipitam, e são levados como por um impulso cego à própria luz e os que são fototrópicos negativos, buscam abrigo desesperadamente e acabam por impedir o movimento coletivo:

¹⁸ *Notes sur la physiologie comparée des Orthoptères.*

¹⁹ “*L’insecte phototrope négatif, introduit à l’extrémité du pied de l’Y, fuyait la lumière blanche*”.

O animal fototrópico é levado em direção à luz por um impulso cego, presumivelmente do tipo reflexo (...) insetos procurando abrigo da luz se acotovelam confusamente e frustram os impulsos dos fototrópicos negativos. Isso é particularmente claro no caso do *Field Cricket* que na presença de seus congêneres parece entrar em pânico. Assim como em uma sala de cinema, quando surge o pânico, os espectadores tentam sem ordem se abrigar, e os empurrões impedem o movimento geral de saída (p. 154).

Deste modo, parece que parte dos *Schistocerca* teme a luz e a outra parte se precipita em direção a ela. Independente de cada caso, o resultado em bando parece não ser aquele esperado na via da adaptação. Declinemos agora para o campo humano.

2.4 A imagem pri-mata

Não muito diferente dos animais fototrópicos positivos que crescem através da luz, nós, humanos, necessitamos daquilo que garante a imagem (o olhar/luz) para adquirirmos isso que, no espelho, chamamos corpo:

O que se manipula no triunfo da assunção da imagem do corpo no espelho é o mais evanescente dos objetos [o olhar], que só aparece à margem: a troca dos olhares, manifesta na medida em que a criança se volta para aquele que de algum modo a assiste, nem que seja apenas por assistir a sua brincadeira (LACAN, 1966/1998, p. 74, nossos colchetes).

O que Lacan está dizendo é que Isso que se chama imagem de si, se constrói em sua relação com o Outro (KOSOVSKI, 2014), mas em uma relação em que o olhar é *essencial*. Miller (2008) coloca isso nos seguintes termos: “enquanto a luz nos permite ver, enquanto ela dá a visibilidade, o visual continua como algo análogo ao lugar do Outro” (p. 25). Em outra citação:

O olhar do Outro. Neste ponto, deveríamos desenvolver o valor da luz no campo visual. Pensei em fazê-lo a partir de uma fenomenologia da luz (MILLER, 2008, p. 25).

A função do Outro no campo do visível, de fato é essencial. O Outro olha e - assim como a luz - dá a possibilidade de ver à imagem, mas não só isso, a ratifica. Essa luz, do Outro, é anterior a nossa visão, ela olha dessimetricamente de um ponto de onde *não* pode ser vista:

Embora seja o Outro que nos permite ver e que, além disso, e antes mesmo de nossa visão, olha, a questão é a seguinte: aquele que vê é ao mesmo tempo visível? Mas não há reversão exata entre ver e ser visível.

Quando jovem, eu me interessei pelo Panóptico, de J. Bentham. Trata-se de uma prisão que se caracteriza pelo fato de o senhor poder ver sem ser visto. Ou seja, ele é realmente um olhar cujo ponto de origem é desconhecido, não se sabe de onde ele olha. É a dessimetria que Lacan generaliza (MILLER, 2008, p. 26).

Como os gafanhotos de Lacan (1946/1998), a nossa imagem, a *Urbild* do nosso eu, a forma visual do corpo próprio, ganha relevo, consistência e totalidade através da luz do Outro (MILLER, 2005, p. 97). Se pudermos aproximar o olhar da luz, poderíamos dizer que, nesse sentido, somos fototrópicos positivos, isto é, somos guiados pela *miragem* de uma completude do eu no Outro. Mas não somos só guiados em direção a isso, como podemos ser o suporte disso para o Outro. Nosso corpo pode ser, para o Outro, representante da própria completude e excelência (KOSOVSKI, 2014). Nesta dimensão, o corpo em psicanálise é imagem:

Ora, o corpo lacaniano é imaginário. Só se introduz na experiência analítica, na metapsicologia, na teoria do significante, por meio da imagem. Esta é a lição do estúdio do espelho (MILLER, 2005, p. 81).

Mas algo parece não ser captado aí, algo escapa na mitologia da unidade, na suposta perfeição da igualdade de si sobre a qual se assenta o corpo próprio. A imagem é a abelha rainha em um reino onde não governa. O significante são os zangões que estruturam a imagem que mascara algo que deverá ser elidido para que as operárias (sujeitos) se constituam no campo do visível. O que os zangões mascaram é o real do olhar:

A imagem reina [esta é uma referência à sua majestade, “O bebê” como imagem da perfeição narcísica], mas não governa. O mestre é o significante: para cada sujeito ele irá estruturar a forma da imagem que mascara e envolve o real do olhar (QUINET, 2002, p. 152, nossos colchetes).

Retornaremos a isso adiante.

Diferente das ninfas dos gafanhotos (*Acridomorpha*) que ao eclodirem dos ovos já são cópias perfeitas dos adultos, o homem pri-mata nasce de um modo todo peculiar: aos nove meses, ainda somos fetalizados, isto é, o que caracteriza o bebê humano é que, ao nascer, ele se encontra em um estado de prematuração e desamparo. Os gafanhotos ao eclodirem dos ovos já estão preparados com fortes mandíbulas e já se alimentam por si mesmos.

Figura 22 - Ninfa de *Grasshopper* (*Pseudochorthippus parallelus*)



Fonte: Yoesden Bank, 2020. Fotografia. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/chaz_pics/49919919818. Acesso em: 09/07/2021.

Nós, pelo contrário, somos acometidos por uma série de atrasos de desenvolvimento, alguns dos quais, nos colocam em um atraso motor maior do que o verificado em primatas:

Diferentemente dos demais primatas, que já nascem com a formação completa da bainha de mielina que envolve o sistema nervoso extrapiramidal, o animal humano nasce prematuro, antes que esse processo de mielinização termine. Por isso ele tem a percepção neurológica do corpo como algo disperso, fragmentado, desprovido de unidade motora (TEIXEIRA; CALDAS, 2017, p. 75).

Somos também, como diz Jerusalinsky (1999), deficientes de instinto, ou seja, de saber sobre o campo das satisfações humanas. Nas palavras de Lacan, a dinâmica do estágio do espelho se apoia nessa prematuridade:

Sua dinâmica que expomos apoia-se em efeitos de diacronia: retardo da coordenação nervosa, ligado à prematuridade do nascimento, antecipação formal de sua resolução” (1966/1998, p. 74).

Miller (2008a) coloca as coisas sob a seguinte fórmula:

Figura 23 – Matema de Miller

$$\frac{i(a)}{(-)}$$

Fonte: Miller (2008a).

Segundo Miller (2008a), essa falta pode ser ocupada por uma série de fatores. No início do ensino de Lacan, esse menos é um menos relativo ao organismo. Por conta dessa falta, a nossa imagem especular se eleva e tenta preencher algo dessa falta, nem que seja na linha da ficção. Diferente da imagem do corpo que se anima de modo errático e despedaçado, há aquela fixa, congelada: a própria figura da permanência mental do eu (Lacan, 1966/1998). Toda a operação de apreensão nessa imagem, se dá para mascarar uma realidade totalmente discordante (mal-estar neonatal), o eu se fixa e se aliena totalmente na linha da ficção jubilatória. Para Lacan (SIX), mais que constituída, a imagem do corpo é constituinte e é constituinte a partir de uma exterioridade que marca a identificação do sujeito com a imagem do outro, isto é, um eu ideal. Esse eu ideal, guia a percepção do corpo em direção a uma unidade imaginária e é inteiramente dependente do ponto a partir do qual pode se sentir amado pelo Outro, isto é, a partir do ideal do eu. Retornaremos a isso adiante.

Mas a função da falta, ao qual o eu, como totalidade ficcional, vem a responder, se refere a algo mais crítico do que o déficit orgânico: “Essa função é de uma falta mais crítica, pois seu encobrimento é o segredo da jubilação do sujeito” (1966/1998, p. 74). Se trata da castração. A imagem do corpo viria a ser edificada para tamponar a falta essencial correlativa a castração, a castração é o segredo da imagem:

Em resumo, a imagem do corpo traduz sempre - e podemos utilizá-lo assim na análise -a relação do sujeito com a castração. O segredo da imagem, o segredo do campo visual, é a castração (MILLER, 2008, p. 22).

Miller (2008) afirma que a preeminência da imagem do corpo próprio é uma característica particularmente humana. Seria isso que distinguiria o imaginário nos humanos dos animais. De fato, boa parte dos animais não parecem se importar com a imagem própria, os insetos não reagem a modificações corporais quando expostos ao espelho e a maioria dos animais sequer se reconhece nele (MITCHELL, 1992; BRADL, 2018). Alguns insetos, contudo, reagem ao espelho, mas como se a imagem fosse outro, não ele mesmo (como no caso dos gafanhotos de Lacan). Para Miller, essa importância que damos ao nosso próprio corpo ocorre porque a castração é vista na imagem do corpo do Outro. A criança acaba por aprender, pouco a pouco, que há uma falta imaginária fundamental na mãe, o que abre o campo do desejo quando esta “falta” é percebida como tal a partir da metaforização pelo significante do Nome do Pai (nos casos de neurose). Tal fator, realçaria a importância que damos as imagens e as

tornam sujeitas a operação do Nome-do-Pai. Se a consistência de uma imagem é abalada pela entrada da libido no âmbito da percepção, a imagem se suporta através de uma regulação de sua carga libidinal, isto é, através da ação do Nome-do-Pai:

Nesse sentido, o suporte fundamental das imagens do corpo dos outros e do corpo próprio é o Nome-do-Pai. O suporte fundamental da imagem é a ação do Nome-do-Pai. Sem esse suporte, não podemos ver sequer um semelhante- tão pouco a si mesmo - em seu lugar (MILLER, 2008, p. 21).

É assim que o campo do simbólico determina e estrutura a dimensão imaginária e nos torna fundamentalmente diferente dos gafanhotos. Mas algo, na imagem, parece resistir ao simbólico, algo como um resto que abordaremos adiante.

2.5 O espelho, o olhar

O estádio do espelho é uma construção de Lacan que se apoia em estudos da psicologia sobre o modo como a criança se relaciona com a sua imagem no espelho (CAVALCANTE, 2014). A relação que uma criança tem com a sua imagem terá as mesmas consequências reais que a etologia descreve em relação aos animais:

Retomando os estudos que os psicólogos de crianças haviam feito, já fazia quase um século, sobre a relação muito particular de uma criança com sua imagem refletida no espelho, Lacan vai demonstrar que se trata precisamente da mesma coisa: a relação de uma criança com sua imagem no espelho tem as mesmas consequências reais que as demonstradas, pela etologia, para o reino animal (BROUSSE, 2014, p. 3).

O *infans* experimenta algo como uma ausência de domínio, falta de controle e propriedade sobre o organismo (FERRARI; ALCÂNTARA, 2004; MARINHO, 2011). Tal como a relação entre a pomba e a imagem no espelho ou como o gafanhoto em relação ao outro, a criança se voltará para uma imagem exterior. No caso da criança, ela se volta para a imagem exterior, pois esta é capaz de ocultar-lhe o âmbito do corpo fragmentado. A identificação com esta imagem (uma imagem global do corpo) se realiza, pois ela é capaz de dar uma unidade onde não existe unidade. Toda essa operação ocorre dos 6 aos 18 meses (BARTH, 2007). Essa imagem que dá uma aparência prefigurada de completude, é percebida com um enorme júbilo (prazer relacionado ao olhar), pois tudo que é anterior a ela é marcado por aquilo que Freud (1905/1976) chama pulsões parciais e auto-eróticas. Essas pulsões parciais, inscritas pelo cuidado do Outro, passarão a se organizar a partir dessa ilusão exterior de

imagem total, que Lacan chamará de eu ideal e que tem como pano de fundo o que Freud (1914/1976) chamou narcisismo. É disso que se trata o eu, de uma imagem que dá corpo, colhida a partir de um exterior (outro). Como dito anteriormente, ela se funda a partir de um engano essencial, a completude é uma ilusão, pois somos fundamentalmente faltosos. O eu e a consciência, portanto, serão sempre marcados pelo desconhecimento de uma parte caída de nós que a imagem veio a recobrir, pois a imagem e o imaginário são da dimensão da totalidade, da consistência, daquilo que recobre a falta. Por outro lado, é do imaginário também a imagem do corpo despedaçado. Na lógica imaginária, do um ou zero, quando um está inteiro, o outro está despedaçado.

A partir disso, a imagem do outro ao qual nos identificamos (a – ‘a), será marcada tanto pelo desejo, como pela agressividade (GARCIA, 2011; FERRARI, 2006). Esse é um dos elementos principais do campo escópico, mas não é o *essencial*. O essencial é a relação de passividade do sujeito em relação à luz, isto é, aquele que pode ocupar o lugar do Outro, como por exemplo, a mãe:

Na própria luz, na própria visibilidade, há uma encarnação do Outro. Isso permitiu reler e reconsiderar o estádio do espelho, pois, nele, a ênfase incide sempre na atividade do sujeito, no olhar do sujeito que reconhece ou não sua imagem [esta seria a reciprocidade ilusória do campo escópico que o olhar, em um nível específico, como *tiquê*, quebra]. Ora, ser olhado é justamente o que é colocado em questão, ou seja, a passividade que precede em muito, essa atividade de ver e considerar a imagem do corpo próprio (MILLER, 2008, p. 25, nossos colchetes).

Isso fica claro no seminário livro 11. Antes de haver qualquer encontro com uma imagem de si, há o olhar onipresente, anterior e fundador do campo escópico. Na gramática da pulsão, esse é o “ser olhado”, como informa Freud (1919/1976) no texto *Bate-se numa criança*, onde o primeiro tempo é o “ser batido”, marcando a posição de objeto como primeiro tempo da fantasia através da qual o sujeito poderá surgir no tempo do “bate-se”, neste “se”. É somente depois que a criança se relacionará com a imagem do espelho, e se relacionará com esta na medida em que o olhar do Outro está implicado. De qualquer modo, mais tarde, a criança buscará o olhar da mãe ao encontrar a sua imagem i(a) no espelho (IMANISHI, 2008). Deste modo que i(a) será sempre modalizada por outra imagem, que surge daquele ponto que suporta a criança quando esta se vê no espelho:

Descrevi em outro lugar a visada em espelho do ideal do eu, desse ser que ele viu primeiro aparecer na forma de um dos pais que, diante do espelho, o

segura. Ao se agarrar à referência daquele que o olha num espelho, o sujeito vê aparecer, não seu Ideal do eu, mas seu eu ideal, esse ponto em que ele deseja com prazer-se em si mesmo (LACAN, SXI, p. 242).

Tal experiência é inteiramente dependente do campo visual e se funda essencialmente a partir daquilo que não se encontra à vista no espelho, o olhar. O olhar mesmo não possui imagem, não pode aparecer no espelho, pois é ele que dá as condições para o ver e ser visto, ele dá consistência ao campo do visível na medida em que se furta como objeto. O olhar, como objeto, esse objeto a partir do qual a criança, com a imagem de seu corpo, entra no domínio do visível, será perdido. É como algo perdido que nós podemos buscar esse olhar primeiro, que nos trouxe à luz para dela receber seus efeitos. A jubilação que se experimentou naquele momento fugaz em que a criança busca o suporte de sua imagem, é o gozo próprio da pulsão escópica. O olhar como objeto *a*, perdido, é o segredo do desejo, da beleza, do prazer e também do horror:

Esse olhar como objeto *a* é aspirado pelo jogo infinito de espelhos, encoberto pela imagem, apagado pelo espetáculo da visão, elidido do mundo do vidente. Ele é o segredo da beleza, do prazer, da exaltação e também do horror da imagem (QUINET, 2002, p. 160).

Toda a questão da imagem, é que ela vem para tamponar um furo, furo este instaurado pelo simbólico e que adquire o significado da castração. Quando o objeto olhar entra novamente em cena, a imagem de si, do outro e do mundo, ameaça perder a consistência, provocando o fenômeno clínico da angústia. O horror na imagem é correlato a esse domínio da castração, correlato a apresentação de seu segredo (como compreendido por Miller, 2008). Um exemplo disso é o do soldado que exposto ao braço decepado da guerra, grita de horror. Ele grita de horror, pois sua imagem global, unificada, se apresenta, por meio do objeto *a*, como cortado, separado, acesso a algo de sua realidade original como corpo fragmentado (BROUSSE, 2014). O olhar, como objeto, quando se apresenta fora do corpo, provoca a angústia e o horror:

Voltando ao esquema ótico, os objetos *a* são objetos que, quando estão inseridos no vaso, que é nossa imagem do corpo, florescem, mas quando estão fora dela, provocam angústia ou horror. O mesmo ocorre em relação ao excremento, ao olhar ou as vozes. Quando as vozes parecem sair de uma boca humana, tudo bem; mas quando não parecem sair de uma boca humana, provocam angústia ou horror. O mesmo ocorre com o olhar (BROUSSE, 2014, p. 10).

Quando o objeto *a* não é capaz de despertar desejo, associado a uma imagem unificada, global do corpo, quando não estão integrados a ela, em seu despertar de

beleza, opera como puro real, real associado a fragmentação original do corpo²⁰ (BROUSSE, 2014). É esse, talvez, o segredo do estranhamento e horror que podemos sentir em relação ao ocelo no reino animal, puros olhos que nos olham, projetados do exterior. Um dos melhores exemplos do modo como o olhar se presentifica é o quadro de Holbein descrito por Lacan no seminário livro 11 (BITENCOURT, 2015). Para Quinet (2002), a caveira ali se projeta a partir de um ponto oculto, separado, manifestando um poder de aniquilação do sujeito, por remeter este à própria realidade da castração. Isto é, em SXI, a caveira figura-se como representação imajada da castração, representação imajada da mortalidade capturada em um olhar:

O olhar como objeto a surge através da anamorfose da caveira como manifestação de seu poder de aniquilamento do sujeito, que fica medusado diante dela e remetido a sua própria castração, figurada por sua mortalidade. A caveira é o olhar do quadro olhando para o espectador. Este, de observador torna-se visto. É o quadro quem o olha (QUINET, 2002, p. 181).

Não é o nosso objetivo aqui analisar sistematicamente o quadro, mas em relação à caveira (olhar), Mandil (1993) escreve que ela representa o que Lacan concebia por “verdade sinistra da arte”, a sua relação com *das Ding*:

Esta massa cinzenta, à primeira vista imagem ininteligível, assume, a partir de um certo ângulo de visão, a -forma surpreendente de um crânio. Ai estaria representada o que Lacan pode chamar de "verdade sinistra"(18) da arte, ai se mostra todo seu esforço primitivo: a de dar suporte a "uma realidade escondida" (19), seu objetivo ultimo de pôr-se em relação com "das Ding" [é apresentar, para além do objeto imaginário e de sua integridade, o objeto como *Das Ding*] (p. 157, nossos colchetes).

A caveira que se projeta no quadro é aquilo que, como olhar, vem para solapar toda consistência imaginária, surge como aquilo que derruba a ilusão:

Cada emergência de um modo de operar da arte, seja a perspectiva, seja a "anamorfose", "consiste sempre em derrubar a operação ilusória, para tornar a voltar para a finalidade primeira, que é a de projetar uma realidade que não é absolutamente a do objeto representado (MANDIL, 1993, p. 155)

Por outro lado, ao menos na arte, é por meio da ilusão que a caveira-olhar se projeta, é por meio da ilusão que ela nos captura. E nos captura tal como o animal que – em uma manobra ilusória magistral - se esconde por meio das cores e desfere o bote no momento em que a presa se volta a ele. Ver como tais elementos se articulam

²⁰ “A beleza é a barreira que constrói a imagem do corpo para integrar, dar sentido, aos objetos a. Quando eles não estão incluídos na imagem que lhes dá um valor de beleza – ou de singularidade, interesse, ou de raridade, um valor qualquer – são puro real, e então funcionam mais em relação com o caos do organismo” (BROUSSE, 2014, p. 11).

de um modo mais específico, poderia nos oferecer uma intuição sobre como esse olhar (caveira) pode se presentificar de um modo mais incisivo, isto é, como mau-olhado. É o que faremos a seguir.

2.6 O surgimento do olhar na pintura: o segredo dos Embaixadores

Uma das questões da arte parece residir na capacidade que esta possui de iludir (afirmando-se ficção) e de desiludir²¹. De velar e de revelar. Tal como no mimetismo, o que se vela em um momento ou outro, se desvela, para logo em seguida novamente se velar. Duas perguntas surgem: esse jogo de ocultação e de aparecimento, responderia a quê? E o que seria o âmbito da ilusão e da captura na arte?

Quando Lacan fala sobre a anamorfose em *Os Embaixadores* no seminário livro 11, ele menciona o livro *Anamorfozes*²² de Baltrusaitis (1977). Tal obra seria uma referência para aqueles que queiram levar mais adiante o que Lacan tentou fazer-nos sentir: “Uma referência, para aqueles que queiram levar mais adiante o que tento fazer vocês sentirem hoje - o livro de Baltrusaitis, *Anamorfozes*” (SXI, p. 84). Vamos a essa referência para podermos acompanhar o que Lacan traz deste livro para a sua discussão de Holbein. Além de nos apoiarmos em Baltrusaitis para ler Lacan, leremos cinco psicanalistas que buscaram analisar o quadro: Kosovski (2003), Miller (2010), Rivera (2014), Betts (2007) e Quinet (2002).

Primeiramente, vamos ler Lacan e dialogar aos poucos com Baltrusaitis (1977). Para Lacan (SXI), em toda geometria, principalmente a moderna e cartesiana, algo se elide, que é justamente o olhar (HASSAN, 2008). Na arte, um campo é criado onde o objeto elidido do campo geometral comparece: algo por trás do quadro, captura, olha quem ali se dispõem a ver. Isso pode ser feito de muitos modos, a ilusão é sempre primordial. Dentro desse universo da ilusão, a anamorfose se constitui como uma subversão das leis da perspectiva da ótica geometral. Por meio da inversão de seu uso, se obtém um efeito diverso ao da restituição de um mundo que está à disposição, fazendo com que este se apresente de modo deformado. A anamorfose, para Lacan,

²¹ O quadro de Holbein, para Miller (2010), é um convite a desilusão, como discutiremos a seguir.

²² Usamos como referência o livro de Baltrusaitis (1977) traduzido para o inglês, cujo título é: *Anamorphic art*.

poderia ser considerada um brinquedo artístico de deformação do mundo, pois artistas também brincam.

Na dimensão geometral, algo de simbólico da função da falta se apresenta invariavelmente:

Como não ver aqui, imanente à dimensão geometral - dimensão parcial no campo do olhar, dimensão que nada tem a ver com a visão enquanto tal - algo de simbólico da função da falta - da aparição do fantasma fálico? (LACAN, SXI, p. 87)

É o que parece ocorrer em *Os Embaixadores*. Em Holbein, a mancha que surge entre as figuras da vaidade, surge como enigma, solicita algo. Ela se projeta do fundo de representações que buscam, segundo Baltrusaitis (1977), um tema corriqueiro em Holbein: “é a mesma imagem de vasta síntese que reaparece em Hans Holbein” (p. 94). É do interior dessa “vasta síntese” do conhecimento, de uma aparente *completude* do saber, que surge a caveira.

Para Lacan (SXI), o quadro, como um todo, é uma armadilha (RAPUCCI, 1993). É uma armadilha (*artemanha*) como tudo no campo geometral. Nessa armadilha, um sujeito é pego, preso, manobrado, pelo olhar. O olhar, na caveira, pega e o quadro nos representa como pegos nessa armadilha do olhar:

Para nós, a dimensão geometral nos permite entrever como o sujeito que nos interessa é preso, manobrado, captado, no campo da visão. No quadro de Holbein, logo lhes mostrei - sem mais dissimular, do que tenho o hábito de fazer, a outra face das cartas - o singular objeto flutuando no primeiro plano, que está lá para olhar, para pegar, quase diria, para pegar na armadilha, aquele que olha, quer dizer, nós. É, em suma, um modo manifesto, sem dúvida excepcional e devido a não sei que momento de reflexão do pintor, de nos mostrar que, enquanto sujeito, estamos para dentro do quadro literalmente chamados, e aqui representados como pegos (LACAN, SXI, p. 91).

Como os flamingos (*Phoenicopterus*) de Thayer (1909), também podemos estar no interior de algo que nos representa como capturados, isto é, o quadro. Lacan (SXI) aponta que o segredo deste quadro é fazer nos refletir nosso próprio nada e é enquanto capturados pelo olhar, que ascendemos a isso. O quadro nos revela seu segredo através de uma armadilha, um artifício. Como se fosse necessário cativar o sujeito (apelar para o seu narcisismo), para então mostrar-lhe a realidade da vaidade: o nada. Baltrusaitis (1977) coloca as coisas em dois atos: no primeiro deles, vemos as belas figuras esplêndidas do poder, no segundo, toda a parafernália do poder desaparece e em seu lugar surge o símbolo do Fim e a brincadeira acaba: “Em vez

do esplendor humano, ele vê um crânio. Os personagens e toda a sua parafernália científica desaparecem, e em seu lugar surge o símbolo do Fim. A brincadeira termina” (p. 105). Para a maioria de nós, hoje, a figura de um crânio não é tão assustadora, angustiante, ela faz parte do cotidiano, aparece até em desenhos animados. Mas talvez isso fosse diferente para as pessoas no século XV. Violar o corpo era tabu, ver a sede da alma violada era tabu (RODRIGUES, 1999), o homem comum nem sequer sabia o que estava contido no interior dele, nem sequer sabia o que era um órgão. Baltrusaitis (1977) diz que o quadro é feito, principalmente a caveira, com o intuito de colocar em relevo o maior realismo possível, para a potencialização do efeito do *Memento mori*. Para o historiador da arte, o que se quer colocar, através da caveira, é o tema medieval do *Triunfo da Morte*, a *Verdade de Deus*.

É através da aproximação ao *trompe l'oeil*, que a anamorfose se apresenta, e “a evocação do espectro da Morte é produzida por dispositivos óticos” (BALTRUSAITIS, 1977, p. 105). Para Baltrusaitis, o jogo entre enganação da visão e destruição realística da matéria é todo colocado em relevo no quadro e a mecânica da ilusão, da perspectiva e do realismo, contribuem para a apresentação de sua temática. Para Lacan (SXI), o nada se apresenta mediado pela figura da caveira, e a caveira, como objeto olhar, é capaz de ser a encarnação imajada da castração.

A ilusão de ótica, a enganação da visão, são os elementos centrais desta obra e é somente através disso que o seu segredo pode ser revelado (HOFSTAETTER, 2003). Muitos autores colocaram em relevo tal entendimento, pincelando também a importância da desmontagem da ilusão no momento da revelação da caveira. Vamos debater tais elementos agora a partir dos comentadores mencionados no início. Como cada um deles traz algo relevante para a análise do quadro, elementos comuns da análise podem se repetir. Mantivemos a repetição para colocar em relevo o que dela surge de novo.

Kosovski²³ (2003) inicia a análise da pintura *Os Embaixadores* colocando em relevo a busca do homem renascentista pela ilusão perfeita. O homem do renascimento quer fazer do dois, três, isto é, representar o tridimensional pela bidimensão. No início, a anamorfose foi uma tentativa dentro desse projeto de figurar imagens em planos côncavos, para poderem ser vistas nos tetos das catedrais. Mais tarde, foi empregada para outros fins. O quadro de Holbein se utiliza das leis clássicas

²³ Professora do departamento de pós-graduação em Psicologia UFF. Tese de doutorado defendida na UFRJ.

da geometria para produção de espaços em terceira dimensão e inclui um objeto anamórfico no interior dele. Parte da visão responde ao espaço geometral, essa é uma das bases para a ilusão. Em relação aos seus aspectos temáticos, Kosovski ressalta a figuração que gira em torno da *Vanitas* (Os embaixadores, a ciência e a arte) e a mancha que se projeta entre elas. De frente, onde habitualmente se visualiza o quadro, é impossível compreender o seu significado, o significado se encontra *velado*, apenas indicado pela mancha. O significado velado da mancha é colocado em relevo, como vimos, tanto por Lacan (SXI), como por Baltrusaitis (1977). Ao nos distanciar dos símbolos da vaidade, a mancha se precipita e ganha imagem: uma caveira.

Segundo Kosovski (2003), para compreendermos o quadro, devemos buscar o que reside para além da sua simbologia fálica, isto é, no olhar, em sua função pulsátil e explodida, como Lacan (SXI) afirma. Um outro elemento pincelado se relaciona com o significado da caveira. No quadro, o crânio aponta que para além das aparências e das presunções do ego, o sujeito é essencialmente nada. Dialogando com o seminário livro 7, Kosovski relaciona a caveira à Coisa, a Coisa é apresentada como caveira. Entretanto, como nos alerta, a Coisa é irrepresentável e para ser figurada por algo, requer a cobertura. Kosovski afirma que na caveira há um anúncio da Coisa.

Toda a questão principal giraria em torno da relação do quadro com um artifício: uma armadilha ao olhar. Nessa armadilha, o desejo se presentifica e é capturado utilizando da própria dimensão geometral, como apontado no início. A dimensão geometral elide os elementos centrais do campo escópico: o desejo e o olhar. É como se Holbein tivesse percebido o modo como se estruturava a geometria de sua época e tivesse concluído, em quadro, que o que é realmente buscado na ilusão ou na imitação é a sua própria desmontagem, que toda ilusão é anúncio de ausência e inconsistência imaginária.

Em linhas semelhantes, Miller (2010) compreende que o momento de revelação da caveira é um momento de *desilusão* e que o quadro se constitui como um convite a desilusão:

Alguém, após ter estado no cômodo em que estava o quadro, sai pelo outro lado. Antes de sair se volta e, nesse momento entre sair e não sair, mas de se voltar, é possível perceber a caveira. Para Lacan, alguém começa a sair do cômodo em que esse quadro seguramente o cativou e nesse momento de se voltar foi possível perceber a caveira. Essa caveira só pode ser vista em um momento bem específico: no momento de sair, quando alguém se volta para trás. Há seguramente nisso um uso da geometria para desiludir. Esse

momento é uma desilusão, e todo o quadro está construído como um convite à desilusão (p. 15).

Compreendendo essa passagem de Miller (2010) em conjunto com outro artigo de sua autoria (*A imagem do corpo em psicanálise*), diríamos que em Holbein, a partir de todo jogo ilusório da arte, despontaria algo desilusivo na figura da caveira que deixaria entrever a verdade da falta e revelaria o segredo da imagem: a castração. Para Miller, no decurso da arte, a implosão da ilusão da imagem chegou a um ponto onde surge o desejo de matar a própria imagem do corpo, matar todas as imagens, destituí-las de sentido, castrá-las do sentido. Na arte passaria a valer algo do triunfo da castração:

No caminho da arte surgiu o desejo de matar a imagem do corpo, matar até mesmo todas as imagens, produzir imagens desprovidas de sentido, desconectar imagem e sentido, os quais sempre foram ligados. Isso se realizou na arte abstrata do século XX, que é quase uma castração do sentido. Ela nos faz ver que a arte não pode mais ser compreendida como as imagens anteriores o eram, que há nela alguma coisa como o triunfo da castração (2008, p. 24).

Na tentativa de fazer valer a realidade da Coisa, a arte, a partir das questões postas à ideia do quadro como janela, passou a ir desestabilizando as imagens para fazer aparecer esta outra dimensão do objeto. Com Miller (2008), poderíamos compreender que talvez já houvesse em Holbein algo desse anúncio, pois o quadro também remete a desilusão do imaginário pela revelação do objeto castrador. Diferente da arte contemporânea, contudo, Holbein ainda se vale da “representação” perfeita, e das leis da perspectiva para desestabilizar a ilusão de completude narcísica forjada pelas imagens. Há, portanto, as duas coisas: a apresentação da imagem por meio da ilusão e a apresentação de sua implosão. Isso parece remeter à própria cisão entre o que é da ordem da visão e o que é do campo do olhar.

Para Quinet (2002), o quadro de Holbein serviria de paradigma da esquizo entre visão (ótica geométrica, mundo da representação) e olhar (domínio da pulsão escópica). Representaria essa esquizo por haver dois elementos principais e radicalmente separados nele. Por um lado, visto de frente, o quadro é habitado por uma atmosfera solene onde as duas figuras representam os poderes da época, por outro, haveria a presença da mancha, que solicita a aproximação e a vista de viés. Na aproximação, haveria a revelação do segredo do quadro: tudo é vaidade, lembre-se da morte. A anamorfia do crânio e o ponto de vista solicitado por ele, colocaria todos

os outros aspectos do quadro no âmbito da aparência e todo artifício (*trompe l'oeil*) trabalharia sob o império da morte:

O crânio anamorfótico coloca todos os outros objetos no domínio da aparência, do *trompe l'oeil* sob império da Morte, diante do qual tudo é vazio, poeira, ilusão (QUINET, 2002, p. 180).

Quinet (2002) parece colocar em relevo no quadro o drama da castração pelo olhar. A caveira seria a manifestação do objeto olhar como dotado de um poder de aniquilamento do sujeito, que medusado diante dele, o remete a sua própria castração. No quadro que olha, a castração é figurada pela nossa própria mortalidade:

O olhar como objeto surge através da anamorfose da caveira como manifestação de seu poder de aniquilamento do sujeito, que fica medusado diante dela e remetido a sua própria castração, figurada por sua mortalidade. A caveira é o olhar do quadro olhando para o espectador. Este, de observador torna-se visto. É o quadro quem o olha (p. 181).

Diante da caveira, o sujeito seria confrontado com a sua falta-a-ser, efetuada pela ruptura do mundo da representação e dos objetos do poder e saber. Para o psicanalista, o quadro seria: “Antinomia entre visão e olhar, vida e morte, Eros e Tanatos. O olhar da morte bane todo o alarido de Eros” (p. 182). Percebam, porém, que é de Eros, o mestre dos artifícios, que pode despontar a morte.

De todo modo, assim como para Lacan (SXI) e Kosovski (2003), é como armadilha do olhar que Quinet (2002) compreende o quadro, isto é, âmbito da captura. Tanto o *trompe l'oeil*, quanto a anamorfose, recorrem ao mesmo quadro de falsas medidas, de ilusão, para revelar algo que é do universo escópico no interior furado do mundo da representação.

Em *Arte e psicanálise*, Rivera (2002) compreende a contemplação na arte como efeito que contém, em si, algo de inquietante, que pode abalar, provocar e perturbar. Obras de arte específicas, como Os Embaixadores de Holbein, deixariam entrever justamente estes elementos. Rivera coloca que a obra Os Embaixadores figura de maneira exemplar o que Freud trabalha em seu artigo sobre a Medusa:

Distancie-se um pouco da obra, saia da posição em que ela certamente lhe cativou e faça como se estivesse indo embora, dê então uma última olhadela, de viés, recomenda Lacan — você verá então este objeto vago se transformar em uma horrenda caveira. É graças à técnica da anamorfose, ou seja, do uso invertido das leis da perspectiva, que tal fenômeno é possível. Este quadro figura de maneira exemplar algo que Freud indicou com outra imagem, a de “A cabeça de Medusa” (1932/1976, p. 44).

Semelhante a alguns pontos levantados por Quinet (2002) (o aspecto medusante da caveira), para Rivera (2002), o que transparece na Medusa é aquilo que não se encontra nela, figurando assim a castração (como Miller, 2010, também aponta). O engodo da mulher fálica não tranquiliza o menino em relação a sua posse fálica, pelo contrário, sua imagem castra:

O que aparece na Medusa vem portanto deixar transparecer o que ali não se encontra, figurando a castração. O engodo capaz de dotar a mulher de pênis, simbolicamente, não tranquiliza o menino quanto à posse deste; ao contrário, essa imagem marca, efetiva a castração. Em outras palavras, ao se dar a ver, a Medusa petrifica e mata, como afirma o mito (RIVERA, 2002, p. 45).

Para a psicanalista, assim como todos os autores anteriores, a imagem da caveira é um ponto cego, que incide violentamente sobre a posição magnânima do contemplador, operando uma revelação do olhar como mutilador que ali está em jogo. Rivera (2002) associa ainda a caveira de Holbein às obras de Magritte (particularmente, *Estupro*, de 1934), que exigem de um modo brusco e violento a resistência em relação à indiferença e a interpretação:

Um quadro deve ser fulgurante”, nas palavras de René Magritte. Este artista buscava imagens que resistissem ao mesmo tempo à interpretação e à indiferença. Suas obras conseguem esse feito de forma brusca, abrupta, às vezes violenta como um *Estupro*, no título de um quadro de 1934: os olhos da mulher são seios, seu nariz é um umbigo, a boca é sua púbis. Diante de tal imagem, quem é o estupro, quem é o estupro? Mais do que se prestar a uma interpretação, eventualmente em termos psicanalíticos, *estupro* é o avesso da interpretação, apresentando um ponto cego que violentamente atinge o contemplador, à maneira da caveira de Holbein (p. 46).

A caveira de Holbein, em sua apresentação violenta de um ponto cego, operaria como *Estupro*. Mais recentemente, em *O avesso do imaginário*, assim como Kosovski (2003), Rivera (2014) discute Os Embaixadores em referência à Coisa, como apresentada no seminário livro 7. Para a psicanalista, a arte envolve uma terrível ameaça por poder elevar algo a dignidade de uma pura perda, cujo lugar é o vazio. A caveira nos remeteria a revelação sublime de algo que nos mostra que a dignidade da Coisa se dá de um modo distante do apaziguamento: a frágil e violenta condição do homem:

A Coisa [na arte] é pura perda, seu lugar é um vazio, seu modelo é o vaso, objeto que só se define por conformar um oco. Elevar algo a esta (in)dignidade comporta, portanto, uma terrível ameaça. O quadro Os embaixadores de Holbein serve de modelo a Lacan pelo uso da anamorfose, o *trompe l'oeil* construído pelo uso deformado da perspectiva. Ao lado de

elementos representando o mais alto refinamento cultural, achasse nessa pintura, se a vemos de frente, um objeto alongado que não deixa de evocar um falo em ereção. Se olharmos para o quadro de viés, porém, ele se transforma em uma caveira. O sublime está portanto ligado a uma pungente revelação e a “dignidade da Coisa” não é em nada apaziguadora, mas nos joga na cara a frágil e violenta condição humana (RIVERA, 2014, p. 130, nossos colchetes).

Betts²⁴ (2007) parece colocar em relevo a questão da captura. Em seu artigo *A pulsão escópica na contemporaneidade*, segue a hipótese de Quinet (2002) em relação a Holbein. Sempre houve olhar por trás da arte, a questão é de onde o olhar vem? Betts tenta responder à pergunta formulada afirmando que tanto no artista, quanto naquele que contempla a obra, há uma relação de desejo ao Outro, cujo ponto extremo é o dar-a-ver. O dar-a-ver, que é a extremidade da relação do sujeito com o desejo ao Outro, típico do campo escópico, satisfaz uma voracidade, que para ser compreendida, se recorre à função mortal do mau-olhado:

Lacan comenta, entretanto, que o mais instrutivo é examinar como o objeto a funciona em sua repercussão social. Afirma que por trás da obra de arte sempre houve olhar e pergunta-se de onde vem. Argumenta, nesse sentido, que o sujeito não está de modo algum diante da obra, pois ele “é teleguiado.” O que opera, tanto no artista que cria a obra, quanto no espectador que a contempla, “é uma espécie de desejo ao Outro”²⁵ (Lacan, 1979, p. 111), em cuja extremidade está o dar-a-ver. O dar a ver pacifica o apetite do olho ao satisfazer sua voracidade. A voracidade do olhar é mais bem compreendida quando se enfoca a função mortal de ser em si mesmo, dotado do poder do mau-olhado (BETTS, 2007, p. 61).

Se a arte é pacificadora, ela é pacificadora em relação a essa voracidade que exige um dar-a-ver a todo custo. Esse é o lado daquele que contempla. Do lado da obra, haveria, do mesmo modo, o olhar. Para Betts (2007), contido na pulsão escópica, haveria o velamento e a revelação da castração e da relação entre sexualidade e morte: “Por último, a pulsão escópica é paradigmática porque vela e revela de forma marcante a castração e a relação que a sexualidade tem com a morte” (p. 61). Nesse sentido, apoiado em Quinet (2002), Betts (2007) afirma que Os Embaixadores de Holbein serviria para apontar a sobreposição desses dois vazios: o vazio da falta central do desejo e o vazio da morte. É o entrecruzamento entre o mundo da representação da visão e o campo do olhar:

²⁴ Psicanalista, membro da APPOA.

²⁵ Esse desejo ao Outro nos remete a vários elementos, como por exemplo o *Che vuoi?* Do diabo pincelado por Lacan em Cazotte. Nos remete também ao louva-a-deus do seminário livro 10. Retornaremos a esse último elemento mais adiante.

No quadro que nos olha há a sobreposição de dois vazios: o vazio da morte e o da falta central do desejo. Para apontar essa sobreposição, presente na esquizo entre o mundo das representações da visão e o campo escópico do olhar, Lacan se vale da pintura *Os embaixadores* (Holbein, 1533, fig. 4), imagem impressa na capa do Seminário 11 (BETTS, 2007, p. 54).

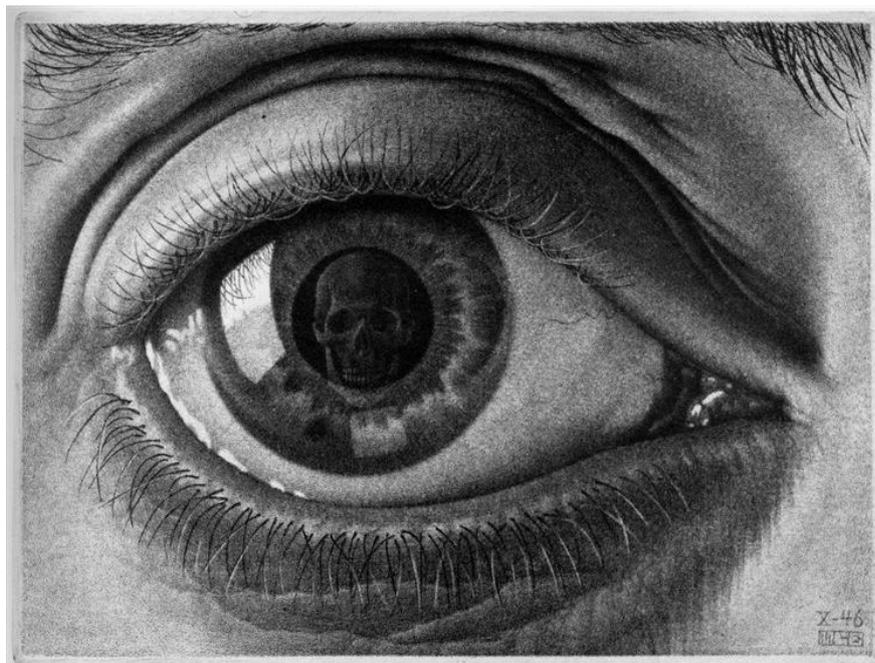
Betts (2007) afirma que Holbein seleciona e inscreve um olhar específico no quadro, que fura o próprio quadro. Este olhar manifesto na caveira, perfura por via da castração da imagem fálica do eu (que oculta a falta), fazendo revelar algo da finitude da vida em um ícone da morte:

Quando nos afastamos do quadro, enxergamos de viés o olhar que nos olha, surgindo como causa de angústia, perfurando o quadro das representações e fantasias sobre as quais o eu se sustenta. Perfura, via castração, a imagem fálica narcísica do eu que oculta a falta, o objeto *a*, assim como deixa entrever a finitude da vida representada pela caveira, ícone da morte (p. 63).

Para Betts (2007), o real da morte acaba por se apresentar de um modo mais explícito na obra de Escher, este real que se oculta atrás do mundo da visão, retrato da morte no olhar:

Outro artista, M. C. Escher (1994), representa de modo mais explícito o real da morte que se oculta atrás do mundo das representações da visão, no desenho *Eye* (fig. 6), colocando no fundo da pupila a imagem de uma caveira que olha o espectador no fundo do olho, retrato da angústia, da morte no olhar (p. 63).

Figura 24 – Morte no olhar



Fonte: Escher. Eye. 1946. Pintura. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/eye>. Acesso em: 09/07/2021.

Essa voracidade do olhar, âmbito de captura, que desvela o campo da castração, o que é ela senão o próprio mau-olhado?

2.7 A voracidade do olhar

Através do que recolhemos até agora, talvez sejamos capazes de responder, ao menos parcialmente, a pergunta do início: esse jogo de ocultação e de aparecimento, responderia a quê? O jogo de ocultação e aparecimento responderia ao apetite do olhar. Mas o que seria o apetite do olhar, sua voracidade? Tanto Quinet (2002) quanto Betts (2007), compreendem que a pulsão escópica não se situa no nível da demanda (se situa no nível do desejo ao Outro) e não possui significantes próprios para a sua pulsão. Isso significa que ela não passa pelo registro da fala: “Se as pulsões oral e anal passam pelo registro da fala e, por conseguinte, do significante, esse não é o caso do escópico nem da pulsão invocante” (QUINET, 2002, p. 82). Para Quinet, não há palavras para dizer o olhar, recorreremos sempre a outros registros para tentar expressá-lo:

Deve-se notar que a pulsão escópica, utilizada por Lacan como paradigma da pulsão sexual em seu seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, não tem representação a nível inconsciente e não se situa no nível da demanda. (...) Não há, portanto, significantes específicos para a pulsão escópica, assim como não há inscrição no inconsciente, a não ser pelo empréstimo dos significantes das outras pulsões ligados à demanda do Outro ou à demanda ao Outro, isto é, à oralidade ou analidade: *comer com os olhos, olhar furtivamente, dar uma espiadela, lançar um olhar* são apenas alguns exemplos (QUINET, 2002, p. 81).

Se não há palavras para dizer o olhar, ele está inscrito no inconsciente sob empréstimo dos significantes da pulsão anal e oral. Nos atenhamos, por enquanto, à interface entre pulsão escópica e pulsão oral, é aí que provavelmente reside o segredo da voracidade do olhar.

O que caracteriza a pulsão oral propriamente dita? No seminário livro 4, há boas indicações sobre isso. Lacan caracteriza a pulsão oral como canibalista, assimilação devoradora, goela aberta da vida:

A união mais radical é a da absorção original, onde desponta, na mira, o horizonte do canibalismo, que caracteriza a fase oral como aquilo que ela é na teoria analítica (...) Falar da fase sádico-oral, com efeito, é recordar em

suma que a vida é, no fundo, assimilação devoradora como tal. Na fase oral, é o tema do devoramento que está situado à margem do desejo, é a presença da goela aberta da vida (LACAN, SIV, p. 253).

Como isso se relaciona com a pulsão escópica? No seminário livro 4, Lacan remete a questão do devoramento ao louva-a-deus (*Mantodea*) como Outro, que no seminário livro 10 estará vinculado à angústia, sobretudo no modo como ela se apresenta no âmbito escópico. Nesse último seminário, o oral e o escópico parece se entrecruzarem. Passagens do seminário livro 5 e do 17, permitem a mesma aproximação. Vejamos como.

Tudo o que dissemos até aqui, sobre a arte (como artifício, engodo) e sobre o olhar (voraz), parece se relacionar com algo do seminário livro 4. Em uma fase específica da infância, Lacan menciona que a criança por saber que não é capaz de satisfazer a insaciabilidade do desejo materno, faz de tudo para *enganá-la*:

Esta é a etapa em que a criança se engaja na dialética intersubjetiva do engodo! Para satisfazer o que não pode ser satisfeito, a saber, esse desejo da mãe que, em seu fundamento, é insaciável, a criança, por qualquer caminho que siga, engaja-se na via de se fazer a si mesma de objeto enganador. Este desejo que não pode ser saciado, trata-se de enganá-lo (LACAN, SIV, p. 198).

Esse enganar, pode passar também pela via escópica, isto é, a criança dar-a-ver de si aquilo que ela não é: “No âmbito escópico do desejo, o sujeito se dá-a-ver para o Outro, se oferece em exibição ao Outro do desejo” (QUINET, 2002, p. 82). Essa situação “visuoral”, remete ao papel do engodo no reino animal. Lacan mesmo faz essa aproximação, ressaltando, contudo, que o engodo animal é pontual e o da criança remete a um desejo insaciável:

Na medida em que se faz de objeto para enganar, a criança se vê engajada diante do outro numa posição em que a relação intersubjetiva é inteiramente constituída. Não é simplesmente um engodo imediato, como se produz no reino animal, onde se trata, para aquele que está ornado das cores da exibição, de erigir toda a situação, produzindo-se. Ao contrário, o sujeito supõe no outro o desejo. É um desejo de segundo grau que se trata de satisfazer, e como este é um desejo que não pode ser satisfeito, só se pode enganá-lo (LACAN, SIV, p. 198).

Todo o problema é que, nesse engodo, tal como o animal mimético que ao se exhibir como outro ignora o Outro ângulo da cena, a criança ignora que pode estar diante de um ser real, voraz, que procura o que devorar:

Aquele que está sob o tão iminente perigo das afiadas presas maternas; aquele que, prestes a ser submergido pelo excessivo de um amor materno,

ignora a letalidade do ato que está vulneravelmente propenso a sofrer (RAMOS, 2015, p. 81).

Se trata da criança que Lacan menciona no seminário livro 17 dentro da boca do crocodilo (desejo da mãe). O desejo da mãe, como Lacan nos aponta, é sempre passível de provocar estragos:

O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão - a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso (LACAN, SXVII, p. 105)

O engodo relacionado a esse devorar que pode acontecer pelo deixar-se ver: “o deixar-se devorar dá o sentido ao fazer-se ver pelo Outro – âmbito escópico do desejo ao Outro” (QUINET, 2002, p. 235), nos faz lembrar Lacan diante do louva-a-deus gigante, com uma máscara da qual não sabe se pode despertar o interesse da criatura:

Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos Três Irmãos, imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso -um louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto (LACAN, SX, p. 14).

Para Lacan, o louva-a-deus figura como Outro, em seu lugar de mãe castradora:

É um fato que as gatas comem seus filhotes, e se a grande figura fantasmática da fêmea do louva-a-deus assombra o anfiteatro analítico é porque, realmente, ela se apresenta como uma imagem mãe, uma matriz da função atribuída àquilo que se chama ousadamente, e talvez tão impropriamente, a mãe castradora. Sim, é claro, eu mesmo, em minha iniciação analítica, de bom grado tomei por base esta imagem tão rica para ecoar, a partir do domínio natural, sobre o que se apresenta no fenômeno inconsciente (LACAN, SIV, p. 263).

“Qual a minha relação com o desejo do Outro?” pergunta o pequeno animal angustiado, se tiver tempo, diante do monstro-olhar que remove a possibilidade da falta. A incapacidade de se situar em relação ao desejo do Outro e aquilo que se desprende como angústia, é algo que só é válido na dimensão escópica:

A angústia, como eu lhes disse, está ligada a eu não saber que objeto a sou para o desejo do Outro, mas isso, afinal de contas, só é válido no nível escópico (LACAN, SX, p. 353).

Em relação ao gozo do Outro, na pulsão oral, Lacan coloca que o essencial, no louva-a-deus, é a decapitação do outro:

Este gozo [da louva-a-deus] - é o passo seguinte - é gozo de alguma coisa, na medida em que ela o destrói? Pois é somente a partir daí que ele pode nos indicar as intenções da natureza. Para apontar de imediato o que é essencial, e para que ele seja para nós um modelo qualquer do que está em questão, a saber, de nosso canibalismo oral, devemos imaginar aqui que este gozo seja correlativo da decapitação do parceiro (LACAN, SIV, p. 264).

O tema da decapitação, bem como todo o jogo de engodo em que a criança permite-se estar diante desse âmbito escópico devorador, nos remete ao mito da Medusa. Também Perseu usou de um estratagema, de um engodo, para lidar com o monstro, contudo Perseu foi bem-sucedido, todos os seus outros confrades tornaram-se presa do olhar. De fato, diante dessa mãe devoradora, Lacan diz que pode surgir a perigosa fantasia da Medusa:

Esta mãe insaciável, insatisfeita, em tomo de quem se constrói toda a escalada da criança no caminho do narcisismo, é alguém real, ela está ali e, como todos os seres insaciados, ela procura o que devorar, *quaerens quem devoret*. O que a própria criança encontrou outrora para anular sua insaciedade simbólica, vai reencontrar possivelmente diante de si como uma boca escancarada. A imagem projetada da situação oral, vamos reencontrá-la também no nível da satisfação sexual imaginária. O furo aberto da cabeça da Medusa é uma figura devoradora que a criança encontra como saída possível em sua busca da satisfação da mãe. Aí está o grande perigo que nos é revelado por suas fantasias, ser devorado (LACAN, SV, p. 199).

O *quaerens quem devoret* é o que São Pedro adverte aos seus seguidores na primeira epístola: o demônio procura o pecador como o leão procura a presa para devorar (VELÁZQUEZ, 2019). A lei quando incide, incide como incidiria a um animal faminto por seus excrementos:

Em *O seminário, livro 5*, Lacan (1957-1958/1999) cita a proibição endereçada à mãe: “não reintegrarás teu produto”, fazendo uma analogia ao instinto animal de reintegrar oralmente os seus excrementos (RAMOS, 2015, p. 81).

Como o diabo que tem vários nomes, o leão, o crocodilo, o louva-a-deus ou a Medusa, são figuras que encarnam o Outro em seu desejo devorador. A Medusa e o louva-a-deus, encarnam o Outro de um modo especial, pois remetem as duas pulsões entrecruzadas: a escópica e a oral. A Medusa, de fato, quando habitualmente

apresentada na arte (da antiguidade, passando Caravaggio à Demian Hirst), surge com os olhos arregalados e a boca aberta, como no entrecruzamento assustador, mencionado acima, entre as duas pulsões no Outro:

Figura 25 – Medusa a.C.



Fonte: Medusa a.C. Sexto século a.C. Disponível em: <http://elfestindehomero.blogspot.com/2016/07/cultura-y-literatura-oraes-en-la.html>. Acesso em: 09/07/2021.

Figura 26 – Medusa de Caravaggio



Fonte: Caravaggio, 1597. Pintura. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio)). Acesso em: 09/08/2021.

Figura 27 – Medusa de Bocklin



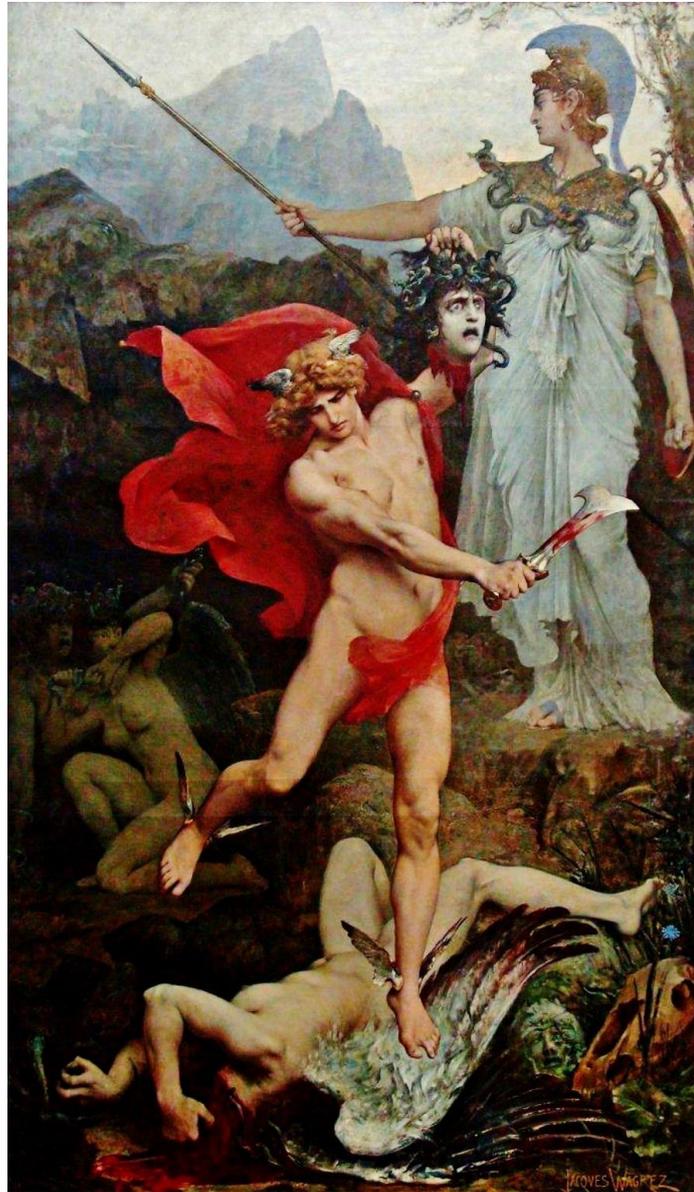
Fonte: Bocklin, 1878. Pintura. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medusa.jpg>. Acesso em: 09/07/2021.

Figura 28 – Medusa de Giordano



Fonte: Giordano. *Perseus Turning Phineus and his followers to Stone*. 1680. Pintura. Disponível em: <https://www.rampleyandco.com/products/perseus-turning-phineas-and-his-followers-to-stone>. Acesso em: 09/07/2021.

Figura 29 – Medusa de Wagres



Fonte: Wagres. *Perseus*. 1879. Pintura. Disponível em: <https://dying-is-an-art-im-doin-it-well.tumblr.com/post/174305322786>. Acesso em: 09/07/2021.

Figura 30 – Medusa de Damien Hirst



Fonte: Damien Hirst. *The Severed Head of Medusa*. 2013. Escultura. Disponível em: <https://www.ashmolean.org/event/damien-hirst-medusa>. Acesso em: 09/08/2021.

Em todo caso, é apresentando algo do furo, algo da realidade da castração (na abertura do órgão genital feminino), que a figura da Medusa possui poder no universo da arte. Mais adiante trabalharemos de forma sistemática o mito da Medusa. Como vimos, o apetite do olhar pode figurar na arte como aquilo que desponta de seu centro ilusório, revelando a realidade da imagem, seu furo castrador. A visão é ludibriada por artifícios, do início ao fim, pois é incapaz de integrar em seu campo o olhar perdido, sem que com isso haja abalo do seu mundo-imagem. O olhar e *das Ding*, sempre foram os elementos centrais de todo quadro e para senti-los basta encará-los (de viés).

Do lado daquele que contempla, há, do mesmo modo, a voracidade do olhar. A questão é, o que é capaz de apaziguar tal apetite? Na contemporaneidade, na Sociedade Escópica, como intitulada por Quinet (2002), o espetáculo se torna novamente central e se torna central através de um apetite ainda maior por ter sido banido do discurso cartesiano, moderno. Como Antelo (2004) nos mostra, a experiência crua da dor e da satisfação se oferece como apaziguamento da pulsão escópica:

O sexo e a morte, a experiência da satisfação e a experiência da dor se tornam então signos capazes de capturar o desejo do outro, de saciar o apetite do olhar. Se o corpo como carne mortal evoca o horror, o corpo como

belo o cobre. Contemplar pacífica, momentaneamente. Conhecíamos o ópio dos povos, agora, a morfina dos espectadores. A tela oferece sossego frente ao vazio que abisma o campo da representação (p. 2).

Em *Psicanálise e arte: o triunfo do real*, Marcos Antônio Coutinho Jorge e Ligeiro (2018) nos dizem que a arte contemporânea, ao invés de tentar pacificar o olhar a partir de um entrelaçamento entre simbólico e imaginário, faz evocar o real por trazer o objeto despido de suas roupas:

No lugar de uma tentativa de pacificar o olhar, por meio do amálgama entre simbólico e imaginário, a arte contemporânea traz o objeto despido de suas vestimentas, evocando o real (p. 22).

A arte, como meio de apaziguar esse apetite do olhar, apresenta o sexo e a morte de diferentes modos, podendo ou não ecoar aquilo que Miller (2008) menciona como desejo de matar a imagem do corpo. Entretanto, por mais cru e expandido que tal desejo possa se afigurar na arte, algo se desponta: uma janela, uma circunscrição se apresenta, um enquadramento simbólico qualquer: o engodo ainda reina. Reina, porque na arte visual o furo se apresenta através da imagem e do colapso da imagem, isto é, há todo um artifício, um andaime de significantes, para apresentar o furo/falta. A criança se safa do monstro. Ave, Perseu, *Perseus invictus!* Talvez colocar as coisas desse modo, como embate, não seja totalmente preciso, pois Medusa (também como arte) ainda olha, mesmo decapitada. O olhar, na arte, permanece como aquilo que, no artifício, vela e desvela a castração e a relação da sexualidade com a morte.

3 O MAU-OLHADO ENTRE PERSEU E MEDUSA

3.1 Do olhar ao mau-olhado: antiguidade e filosofia

Antes de entrarmos nas discussões atuais sobre o objeto olhar em sua vertente nociva e de captura, talvez seja fortuito adentrarmos brevemente no modo como a antiguidade caracterizava o olhar e a diferença que se formou a partir das concepções científicas sobre o campo escópico. Com isso, pretendemos habituar o nosso olhar (e o entendimento que possuímos dele) ao brilho do modo como era compreendido em suas origens, pois, em relação ao olhar: “desde a Antiguidade já encontramos esboçado, aludido e figurado o que veio a ser tematizado pela psicanálise” (QUINET, 2002, p. 7). Em linhas gerais, indicaremos aqui, a partir de Quinet²⁶ e outros autores, que a dimensão de afetação pelo viés do olhar estava presente desde a antiguidade e que, com o advento da ciência moderna, esta dimensão fica elidida. A psicanálise, por sua vez, a resgata através da relação do olhar com o âmbito nocivo. Dito isso, atenhamos ao fato de que para tornar nosso olhar hábil e habituá-lo a dimensão dos antigos, é necessário algo da ordem de um *superar*:

Para perceber a concepção antiga, centrada em torno do raio visual, concebido como “o fogo do olhar projetado pela alma para fora de seu corpo”, devemos superar nossas concepções atuais da visão e da ótica (QUINET, 2002, p. 20).

Como Gerard Simon (1988) aponta, existe uma ruptura entre a ótica antiga e a ótica moderna. O olhar, desde a era clássica grega, foi identificado ao fogo e a luz: “O olhar era muitas vezes considerado pelos Antigos como um raio (...) emitido pelo fogo do olho na direção do objeto”²⁷ (DÉTIENE; VERNANT, 1976, p. 90, nossa tradução). O que pode soar estranho ao conhecimento e aos saberes científicos atuais – o fato de o olho ser um órgão ativo e passivo, dotado de um fogo capaz de emanar de si a luz – era completamente habitual aos gregos (LINDBERG, 1981). No livro 11, capítulo 55 da História natural de Plínio (23 a.C. – 79 a.C.), o ancião justifica tal teoria com a

²⁶ A tese de Quinet (2002) se refere ao modo como a vertente do desejo e do gozo do olhar são rejeitadas na modernidade, principalmente a partir da ótica cartesiana. Essa tese ajuda a avançar com a nossa, pois nos auxilia a pensar os modos nocivos em que o olhar pode se apresentar a partir de um retorno à civilização, sobretudo no que se refere a arte.

²⁷ “*Le regard a souvent été considéré par les Anciens comme un rayon (...) émis par le feu de l'oeil en direction de l'objet*”.

asserção de que, se as coisas não fossem de tal modo, como explicaríamos a luz que se emite de noite (como fogo) dos olhos de animais como os gatos?²⁸. Sobre a teoria de Alcmeão de Crotona, Teofrasto (327 a.C. – 287 a.C.) escreve: “o olho obviamente possui fogo em seu interior, pois quando pressionado, esse fogo acende”²⁹ (apud LINDBERG, 1988, p. 4). Nos poemas de Empédocles (494 a.C. – 434 a.C.), versos demonstram que, assim como a tocha que ilumina a escuridão, somos dotados de um olho em nossa alma, como um fogo primordial criado pela própria Afrodite (LINDBERG, 1981). Plutarco (46, d.C./2004), em suas obras morais (no oitavo livro intitulado *O banquete*), relata que quem não acredita ser possível através do olhar inflamar o petróleo em estado bruto, nunca provou do que é o amor, pois os enamorados inflamam uns aos outros apenas com o olhar. O homem moderno (cartesiano) tende a compreender o que é do campo escópico como pura passividade (LINDBERG, 1981). Aos olhos, caberia apenas receber a luz do mundo: “o olho não possui mais a ação do ato de ver, porque esses objetos devem ser luminosos ou iluminados para serem vistos” (QUINET, 2002, p. 31).

Isso não equivaleria a dizer que nós (dotados de olhos) somos estritamente ativos no campo escópico, pois quando o grego fala de olhar, ele mira não apenas aquele que possui olhos (como órgãos), mas tudo que é luminoso:

Assim como o olhar ilumina os objetos de sua visibilidade, os corpos celestes são dotados da vista. Nossa vista irradia, e toda fonte luminosa é capaz de ver (QUINET, 2002, p. 20).

Tudo que é fonte de luz, para os gregos, é capaz de ver/olhar (SIMON, 1988)³⁰. O olhar para os gregos é sem corpo, desencarnado, não necessita de olhos, requer luz: “Olhar desencarnado, sem suporte corporal, puro raio sem qualquer corporificação” (QUINET, 2002, p. 22). É um olhar que, em essência, é projetado fora do corpo (SIMON, 1988). Aquilo que emana luz é capaz de olhar e ser olhado. Isso significa que não havia diferença entre luz (fonte), objeto iluminado e visão e tudo

²⁸ “*The eyes of animals that see at night in the dark, cats, for instance, are shining and radiant, so much so, that it is impossible to look upon them; those of the she-goat, too, and the wolf are resplendent, and emit a light like fire*”. Disponível em: https://www.loebclassics.com/view/pliny_elder_natural_history/1938/pb_LCL353.527.xml?readMode=recto. Acessado em: 11/05/2021.

²⁹ “*And the eye obviously has fire within, for when one is struck this fire flashes out*”.

³⁰ Miller (2005) afirma: “no que se refere ao olhar, cada vez que a luz se concentra sobre um ponto, este pode assumir uma função de olhar” (p. 255).

poderia ser dotado do dom escópico, bastasse que tivesse brilho, emanasse luz (SIMON, 1988; LINDBERG, 1981).

O que se desprende disso é que tudo aquilo que brilha e encanta, inclusive em seus âmbitos de excesso, coabita o olhar e vice-versa, isto é, os antigos compreendiam que havia na luz/olhar uma dimensão de causa de desejo e de gozo (QUINET, 2002). Isso se manifesta, de modo ilustre, na própria filosofia. Na antiguidade, sobretudo com Platão (427 - 347 a.C.), desejo e gozo participam do olhar: “O olhar platônico não está dissociado do desejo e do gozo” (QUINET, 2002, p. 36).

Com Platão (427- 347 a.C.) e Aristóteles (384 - 322 a.C.), é fundada uma nova ordem para a visão e o olhar, cuja mirada deve estar apontada para os objetos últimos, em última instância o objeto dos objetos, a ideia:

Com Platão e Aristóteles, o olhar se torna metafísico: é preciso que ele passe por uma *paideia* para ser então o responsável pela contemplação das coisas divinas. Ele deve estar dirigido para o alto, para além do físico. (...) a finalidade da visão torna-se não a percepção dos objetos, mas a contemplação das “revoluções da inteligência” – para fazer como os deuses. E, na *República*, a contemplação da Ideia se tornará a finalidade última do olhar (QUINET, 2002, p. 22).

As coisas últimas, por sua vez, iluminam o reino visual, dão condição para surgimento do visível bem como nos olham, a partir da impossibilidade de encará-las em todo seu esplendor (QUINET, 2002). O que assume o papel de representar a verdade última, que não pode ser encarada, é o sol (LINDBERG, 1981). Nos primórdios, principalmente a partir de Platão (427 - 347 a.C.) e Aristóteles (384 - 322 a.C.), o sol era o modelo de toda a verdade, fonte não só de luz, mas de vida e de felicidade, vemos isso tanto no *Timeu*, como na *República* de Platão. Sempre comportou algo da ordem do excesso, algo que desafia o saber, desafia a imagem e se vincula a um gozo³¹. Por tais características, não é por acaso que o sol será durante toda a antiguidade associado ao olhar:

³¹ Badiou (2008) tem uma discussão interessante sobre a paixão de Sócrates e Platão e afirma que tanto Lacan como Platão buscavam a mesma coisa, A coisa: “*The other angle relates to what I said about the statement made in the Cratylus concerning philosophical passion for the thing itself. Lacan approvingly noted the central point, via what of it is shown in the relation of the Subject to the formidable presupposition of its enjoyment, the Thing, das Ding. I quote, again from 1960: In a short digression in letter VII, Plato told us what it is that the whole operation of the dialectic is after: it is quite simply the same thing that I had to take stock of last year in my remarks on ethics, and which I called ‘The Thing’*” (p. 279).

Não é simples coincidência se na Antiguidade o Sol e o olhar tinham uma identidade comum: o olhar, assim como a morte e o Sol, não pode ser olhado de frente e, para dele se proteger, o sujeito executa uma série de manobras (...) O olhar, que pode ser representado por um ponto luminoso, assim como a morte e o sol, não pode ser olhado de frente, pois ele é, também, objeto da pulsão de morte (QUINET, 2002, p. 107 e p. 12).

Embora ao nosso ver seja uma formulação controversa (da qual não concordamos), dizer que o olhar possa ser “objeto da pulsão de morte”, Quinet (2002) parece apontar para uma dimensão legítima do olhar, aquela que se relaciona ao excesso, que solicita anteparo. Nas linhas da formulação de Quinet, Tourney e Plazak (1954) afirmam:

O olho em muitas culturas simboliza o sol, e disso se estende à luz, poder, conhecimento e divindade em geral. No antigo Egito, o olho era o símbolo de Hórus, deus do sol, e de Osíris, deus dos mortos³² (p. 490, nossa tradução).

Tudo isso muda com a virada da modernidade. A partir de Descartes (1596 - 1650/1973), o sol se torna mero corpo luminoso de onde seus raios podem atingir nossos olhos. Para Lacan (SXVI), os corpos celestes na modernidade param de falar. Com isso, “o brilho se extingue” (QUINET, 2002, p. 32). Do percurso do pensamento que vai de Platão (427 -347 a.C.) à Descartes, há algo de uma ruptura em relação ao que é posto como referente ao olhar. Falando de uma forma mais precisa, há uma ruptura que funda a ciência moderna e, com esta ruptura, algo se modifica no que concerne ao olhar. Em relação à ótica cartesiana, Quinet (2002) afirma: “Não há mais brilho, fulgor, cintilação. Finda a visada de contemplação. O fogo do olhar se extingue” (p. 34), isso equivale a dizer que, na modernidade, a ciência se torna: “Poente do objeto escópico. Ocaso do olhar” (QUINET, 2002, p. 29).

Além de terem sido abandonadas pela ciência e modernidade, essas dimensões arcaicas do olhar se tornam quase que inteiramente estranhas e enigmáticas quando se associam ao mito e ao ocultismo. A respeito do mau-olhado, por exemplo, Freud (1919/1976) considera: “Uma das mais estranhas e difundidas formas de superstição é o medo do mau-olhado” (p. 132). Em relação ao fascínio, Lacan (SX), afirma:

³² “The eye in many cultures symbolizes the sun, and from this extends to light, power, knowledge and deity in general. In ancient Egypt, the eye was the symbol of Horus, god of the sun, and of Osiris, god of the dead”.

Esse componente de fascínio na função do olhar, no qual toda subsistência subjetiva parece perder-se, ser absorvida, sair do mundo, é enigmático em si mesmo (p. 264).

Quignard (2005) adverte: “O fascínio é a percepção do ângulo morto da linguagem. E é por isso que esse olhar é sempre lateral. Tento entender algo incompreensível³³ (p. 7, tradução nossa). Didier-Weil (1997b), coloca a coisa nos seguintes termos: “o olhar é para nós um enigma: como explicitar o que fundamenta o poder do olhar?” (p. 69).

A partir do que foi dito, para podermos nos afastar do modo cartesiano de visar o olhar e nos aproximar dessa sua dimensão enigmática, será necessário dialogar com esse âmbito problemático e diverso do habitual, principalmente no que se refere a suas incidências nocivas tal como a crença arcaica o investiu.

3.2 O mau-olhado como crença arcaica

Ayin hara (hebraico): mau-olhado;

Fascinare (latim): ato de projetar o mau-olhado, feitiço;

Fascinum (latim): encantamento maligno/falo;

Oculus malus (latim): Olho maligno;

βασκανία (grego): Olho maligno/mau-olhado; feitiçeiro; malevolência.

Ophthalmos ponêros (grego): olho mau (ELLIOTH, 2016).

Começemos pela origem. No Talmude, Rabi Yehoshua adverte: “O mau-olhado, uma inclinação maligna e ódio de outros, remove uma pessoa do mundo” (Pirkei Avot 2:11, tradução nossa, apud DENNIS, 2007)³⁴. Na literatura rabínica, “Dizia-se que aqueles que estudavam a Torá eram capazes de destruir oponentes ideológicos dos judeus com apenas um olhar raivoso” (BASKIN, 2011, p. 409). No *Shabat* 34a, Simeão dirige seu olhar para aquele que lhe causou incidente e o reduz à ossos. Sabemos do embaraço sentido por Maimônides (1138 d.C. – 1204 d.C.) - na sua inclinação ao pensamento racional - e outros grandes intérpretes judeus

³³ “*La fascinación es la percepción del ángulo muerto del lenguaje. Y es el motivo de que esa mirada sea siempre lateral. Trato de comprender algo incomprendible*”.

³⁴ “*An evil eye, the evil inclination, and hatred of others remove a person from the world*” (Pirkei Avot 2:11, apud DENNIS, 2007).

(Bartenura³⁵, por exemplo), ao tentarem ler essa passagem de um modo menos literal, como Halbertal (2015) demonstra. Os primeiros e mais grandiosos povos reconheciam o poder do olhar. Quanto a isso nada pode ser feito, ao menos no que se refere ao Talmude, sem que se caia em contradição (DUNDES, 1992; RÓHEIM, 1952).

Em nossas pesquisas, descobrimos que, sobre essa temática, há um extenso livro do século XIX em que Elworthy (1895) - filólogo inglês - comenta curiosidades diversas. Folclores antigos irlandeses testemunham, lendas sobre pessoas capazes de encantar ou matar cavalos apenas com o olhar. Povos primitivos consultavam bruxas quando seus animais morriam para saber quem havia lançado o mau-olhado neles. Até o século XVIII, Elworthy (1895) menciona ser comum uma criança adoecer e morrer de febre, por exemplo, e lhe atribuir a morte como ação direta do olhar de um vizinho. Na Escócia e na Turquia, ainda são oferecidos leite aos visitantes que admiram demasiadamente a vaca, na esperança de quebrar os efeitos nocivos do olhar. Na África, há rumores e lendas de um encantador chamado Elzanan, capaz de matar, com o olhar, oito pessoas em um intervalo de dois anos. Na Itália, havia o boato sobre um servo do duque de Briganzio que aparentemente conseguiu matar um falcão em voo, apenas com o olhar. Na Roma antiga, Plínio descreve que a crença no efeito voraz do olhar era tão difundida, que havia leis específicas contra o encantamento de animais através do olhar. Entre os gregos, finalmente, havia uma palavra específica para essa propriedade do olhar, o poder misterioso da *βασκανία* (ELWORTHY, 1895).

Figura 31 - Síndrome do olho de gato ou Coloboma Ocular



³⁵ Bartenura (1445 – 1515) foi um influente rabino italiano, reconhecido como líder espiritual em sua época.

Fonte: Síndrome do olho de gato. 2009. Fotografia. Disponível em: <https://www.folhavoria.com.br/saude/noticia/03/2020/sindrome-do-olho-de-gato-especialista-cita-as-doencas-oculares-mais-incomuns>. Acesso em: 09/07/2021.

O mau-olhado sempre esteve ligado à forças ocultas e seu mecanismo de funcionamento repousou durante muito tempo no encantamento de ordem mágica (ELWORTHY, 1895; ROBERTS, 1976; LYKIARDOPOLUS, 1981).

De tudo o que foi dito, se o mau-olhado pode ser definido de um modo simples, seria como crença universal³⁶ no poder letal do olhar:

A crença no mau-olhado é uma manifestação cultural do poder mortífero do olhar” (...) o mau-olhado que mata a vida e mortifica o sujeito é uma modalidade escópica do mal-estar na civilização. É uma forma de manifestação da pulsão de morte: a morte pelo olhar (QUINET, 2002, p. 333).

Em relação a esse poder mortífero, no super conhecido *Malleus Maleficarum* (1487/2007 apud TOURNEY; PLAZAK, 1954), manual inquisitório do século XV, é mencionado o modo como o olhar de um adulto pode afetar uma criança a ponto de torná-la doente:

Pode acontecer que se um homem ou uma mulher olhar fixamente para alguma criança, a criança, devido a sua capacidade visual e poder de imaginação, pode receber uma impressão muito sensível e direta. Uma impressão deste tipo é frequentemente acompanhada por uma mudança corporal e uma vez que os olhos são um dos órgãos mais sensíveis do corpo, eles estão sujeitos a tais impressões. Deste modo, pode acontecer que algum olhar raivoso e maligno, sendo firmemente fixado e dirigido a uma criança, pode assim fixar-se sobre a memória e imaginação daquela criança e os resultados reais virão, como, por exemplo, ela pode perder o apetite e não conseguir comer, ela pode adoecer³⁷ (p. 4, nossa tradução).

De fato, nos tratados médicos até o século XVII, esse olhar fascinatório era considerado como etiológico em certas patologias, isto é, se discutia a suscetibilidade, os sintomas e os meios de tratamento em relação a seus efeitos:

Gutierrez, um médico espanhol, acreditava que o fascínio produzia uma síndrome característica em que há perda de cor, olhos pesados e

³⁶ “É surpreendente, se pensamos na universalidade da função do mau-olhado, que não há em lugar nenhum qualquer traço de um bom-olhado, de um olho que bendiz” (LACAN, SXI, p. 112).

³⁷ Transcrito do *Malleus Maleficarum*: “It may so happen that if a man or woman gaze steadfastly at some child, the child, owing to its power of sight and power of imagination, may receive some very sensible and direct impression. An impression of this kind is often accompanied by a bodily change, and since the eyes are one of the tenderest organs of the body, therefore they are very liable to such impressions. And so it may happen that some angry and evil gaze, if it has been steadfastly fixed and directed upon a child, may so impress itself upon that child's memory and imagination that it may reflect itself in the gaze of the: child and actual results will follow, as, for example, he may lose his appetite and be unable to take food, he may sicken and fall ill.”

melancólicos com lágrimas ou uma secura não natural, suspiros frequentes, depressão do espírito, apreensão, pesadelos e perda de peso. (...) Havia-se vários exames laboratoriais para comprovar a presença ou ausência de fascínio. O estudo de Frommannnd, um médico de saxe-Coburg, é enciclopédico em seu escopo; ele discute a suscetibilidade, os sintomas e a terapia do processo de fascinação³⁸ (TOURNEY; PLAZAK, 1954, p. 5, nossa tradução).

São poucos os analistas que se dedicaram ao estudo sistemático dos efeitos nocivos do olhar. Didier-Weil (1997) é um destes que trabalham essas dimensões controversas de um modo mais detido. Portanto, sua discussão será examinada em detalhes nos subcapítulos adiante.

Existem várias hipóteses para o modo como o mau-olhado surge como crença dentro da civilização. Quinet (2002), por exemplo, compreende que os elementos enigmáticos e arcaicos do olhar foram foracluídos, por isso retornam na modernidade associados a um mal-estar:

A civilização é estruturada pelo discurso do mestre, que produz tanto objetos preciosos quanto dejetos, que fazemos equivaler às duas vertentes do objeto a: o agalma, o objeto de desejo, com seu brilho fálico (a/-φ), e o dejetto, a coisa desumana, objeto desfalicizado (a>< -φ). A civilização produz luxo e lixo. O olhar e a voz, excluídos do simbólico da civilização, aí retornam como dejetos que trazem mal-estar à civilização. (...) Mas como o gozo escópico excluído retorna sob a forma de mal-estar? (p. 386).

Quinet (2002) se permite a questão sobre como o gozo escópico rejeitado retorna³⁹ e responde à pergunta que ele mesmo formula do seguinte modo:

É o olhar que se manifesta com seu poder mortífero, voraz, transformando o sujeito num ser visto – visto por um olhar que ele atribui ao Outro social. A sociedade aproveita e utiliza essa estrutura. O mal-estar escópico é um estado de mal-olhar. O retorno do gozo do olhar causando mal-estar na civilização encontra-se em uma das mais antigas manifestações e, no entanto, ainda presente em diversos tipos de sociedades: a *crença no mau-olhado* (p. 330).

Da exclusão de uma das dimensões próprias do olhar, surge o âmbito da crença no mau-olhado, crença capaz de corporificar a exclusão de algo essencial do olhar no

³⁸ “Gutierrez, a Spanish physician, believed that fascination produced a characteristic medical syndrome in which there was loss of color, heavy and melancholy eyes with tearfulness or an unnatural dryness, frequent sighs, a depression of spirits, apprehension, bad dreams and a loss of weight. (...) Here we have several laboratory tests to prove the presence or absence of fascination. The study of Frommannnd, a physician of Saxe-Coburg, is encyclopedic in its scope; he discusses susceptibility, the symptoms and therapy of the fascination process”.

³⁹ As dimensões do desejo e do gozo excluídas da civilização, retornam na arte, nos noticiários, retorna e engendra um gozo obsceno o tempo todo. Isso fica claro, por exemplo, no filme *O abutre*, onde um jovem caça e passa a vender notícias sobre tragédias e crimes.

âmbito da civilização. O mau-olhado seria o retorno da dimensão mortífera/gozosa do olhar que ficou foracluída. Um dos problemas da hipótese de Quinet (2002), ao nosso ver, é que ele entende como problemático o olhar a partir da modernidade, onde ele foi excluído do âmbito simbólico, mas o que dizer desse âmbito na própria antiguidade? Os mitos e contos populares estão repletos de olhos e olhares que paralisam, trazem doenças, petrificam, de modo que o enigma e o mal-estar parecem estar presentes desde os tempos imemoriais. O mito da Medusa é um dos mitos em que o olhar, em toda sua vertente nociva, comparece. Embora perpassasse tal tema de um modo rápido sem se ater ao elemento essencial do engodo, Quinet (2002) se debruça sobre o mito pincelando aspectos importantes (como a castração):

Para o sujeito a castração se realiza pela via do escópico – é a castração ótica. A visão do sexo feminino sacode as convicções do sujeito *infans* do “todo-fálico” e lhe envia a ameaça sob forma de angústia que está sempre correlacionada com a castração. O mito da Medusa muito tem a dizer sobre o escopismo da castração, onde o olhar é o objeto em questão: mortífero e indutor da ereção do desejo (QUINET, 2002, p. 105).

Por conta disso que mais adiante examinaremos de um modo mais detido tal mito, buscando compreender como engodo e captura se vinculam nele.

3.3 O mau-olhado visto pela filosofia antiga: Plutarco

Como mencionamos a respeito da antiguidade, o olhar ocupava um papel preponderante nos discursos filosóficos, sobretudo após Platão (427 a.C. - 347 a.C.) e o platonismo. Entretanto, não foi comum redigir tratados sobre os efeitos mais nocivos que poderiam se desprender dele. Dentre os poucos que arriscaram, Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) se destaca (ELLIOTT, 1994). O filósofo dedica um diálogo inteiro em suas *Obras morais*, onde desenvolve uma tentativa de entendimento do fenômeno (DICKIE, 1991). Por ser uma leitura que se distancia dos modos convencionais de interpretação do mau-olhado, entendemos ser valiosa a leitura detalhada da obra do mestre, tanto mais por Lacan⁴⁰ (SXI) e Freud⁴¹ (1919/1976) terem lido o mesmo.

⁴⁰ Lacan, por exemplo, emprega *A vida dos homens ilustres*, de Plutarco, para fazer a sua descrição minuciosa de Alcibíades no seminário livro 8.

⁴¹ Nas conferências introdutórias, para falar sobre a vida e o sonho de Alexandre o Grande, Freud emprega a obra *Vida de Alexandre*, de Plutarco.

Para ficar mais clara a exposição, vale notar que as *Obras morais* de Plutarco são compostas de 78 ensaios, divididos tradicionalmente em 14 livros, escritos em latim e grego no primeiro século depois de Cristo. Nossa leitura foi feita através de uma tradução para o inglês feita pela universidade de Adelaide em 2004, do oitavo livro intitulado *O banquete*. Este livro, por sua vez, é dividido e numerado em *questões*, a questão onde Plutarco aborda o olhar é a sétima, intitulada: *Concernentes aqueles que são ditos encantadores*. Plutarco discute estas questões narrando um diálogo entre filósofos em um banquete, semelhante às obras de Platão (427 a.C. - 347 a.C.).

Do que se trata o mau-olhado como refletido por Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.)? Quando esse assunto surge à mesa, como narrado pelo filósofo, parte dos interlocutores (composto não apenas por gregos) zombam da questão, por se tratar de algo inefável e do fato de não se ter, até aquele momento, explicações racionais sobre o fenômeno. A postura requerida na mesa naquele momento, debatida por mestre Floro no diálogo, seria a de justamente se debruçar nesses elementos cotidianos que desafiam nossa linguagem habitual, pois é disso que se trata a filosofia (a sensibilidade ao surpreendente). Trata-se, portanto, de levar a sério, até onde isso é possível, o fato de que com o olhar seja possível muitas coisas inexplicáveis. A reação de zombaria na mesa nos faz lembrar os modos como culturalmente lidamos com estas questões. Temos uma palavra específica com a qual habitualmente tratamos de etiquetar todo assunto que escapa à ordem descritiva tradicional (científica), chamamos isso ou aquilo de *superstição*, e não se hesita, às vezes divertidamente, em colocá-la ao lado da ignorância.

Voltando ao diálogo, mestre Floro conta que Filarco (historiador dramático do primeiro século a.C.) dizia que os povos tibeos, habitantes de Ponto, eram capazes de provocar danos com o olhar tanto a infantes quanto a adultos. Nesse momento, Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) toma a palavra e nos explica o seguinte: estamos familiarizados com o fato do odor, a voz e o hálito, nos seres vivos, serem veículos de nossas sensações. O mesmo aconteceria com o olhar. Entendemos que, para Plutarco, o olhar está longe de ser uma atividade passiva, pois através dele se pode emanar algo como “um hálito que emite brilho”⁴², que transborda e se derrama, por

⁴² Todas as passagens literalmente retiradas do texto de Plutarco estão entre aspas e não são mencionadas as páginas de origem, pois na tradução que adquirimos não há paginação.

exemplo, no objeto amoroso⁴³. Associar o hálito ao olhar é curioso. Como vimos anteriormente, Lacan (SXI) atribui ao olhar a característica de ser voraz. Ambos os elementos se ligam a pulsão oral. Outro ponto interessante, é o olhar como aquilo que emite brilho, isto é, fonte de luz (outro ponto de ligação do olhar como ponto de luz em Lacan). Retomemos a Plutarco. Se somos, de certo modo, sensíveis ao olhar algo, por que não poderíamos tornar outra coisa sensível apenas com o olhar? Isso se torna claro quando o filósofo discute o amor.

Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) nos diz que, quando enamorados, o olhar é capaz de consumir um ao outro e imprimir nestes algo como um “prazer mesclado com sofrimento”, nas palavras do filósofo, algo “agridoce”, que nós lacanianos estaríamos felizes em nomear como da ordem do gozo. Nem ao toque ou ao ouvir, o filósofo nos diz, os enamorados são tão sensíveis à dor como o são através do olhar um do outro. Como dito anteriormente, Plutarco provoca ao dizer que quem não acredita ser possível através do olhar inflamar o petróleo em estado bruto, nunca provou o que é o amor, pois os enamorados inflamam um ao outro a todo momento, apenas com o olhar. Essa trilha da concretude do significante nos é interessante, na medida que se parece com a reflexão lacaniana sobre os efeitos do olhar (veremos essa discussão quando aprofundarmos a questão da ausência de significantes inconscientes para o olhar).

A partir disso, a linha de reflexão do filósofo é a que se segue: se tais fatos são verdadeiros em relação ao amor, por que não seriam verdadeiros em relação ao fenômeno do mau-olhado? Isto é, que seja possível, com o olhar, acarretar efeitos diversos no outro. Isso está evidente em Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) e trabalharemos com tais pressupostos mais à frente.

3.4 Mau-olhado como *invidia*

Outro elemento importante associado ao mau-olhado é a *invidia*. A *invidia*, por exemplo, elemento discutido por Lacan (SXI) através da leitura de Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.) na obra *Confissões* (DURÃO, 2016), foi primeiro debatido em Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.). Se trata, no último, daquilo que preenche a alma de maldade. O olhar, por sua vez, é capaz de enraizar-se nesta paixão e lançar, como

⁴³ “um hálito que emite brilho”, uma outra expressão do entrecruzamento da pulsão escópica e oral.

dardos, o veneno para o objeto mirado (BERGER, 2012; WAZANA, 2007). A *invidia*, manifesta como afeto, aparenta ser o elemento mais propenso a lançar dano pelo olhar, pois se trata da paixão mais nociva para a alma de seu portador (APPEL, 1975). Lacan (SXI), como os gregos, nos adverte para não confundirmos a *invidia* com a inveja. Se trata, de fato, de dois elementos distintos desde a antiguidade. A *invidia*, isso que preenche a alma de maldade, é um monstro que olha de perto os mortais, é de uma estirpe maior do que a inveja. A inveja é um afeto que é popularmente associado ao mau-olhado, mas não é o seu elemento raiz. *Invidia*, por sua vez, provem etimologicamente de *videre*, ver e de *invidere*, o olhar com malícia, o olhar de perto que diante do sucesso dos mortais, desperta a ira dos deuses (FIGUEIREDO; FERREIRA, 2011).

Em *Confissões* (397 d.C./2017), Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.) relata:

Vi e observei uma [criança], cheia de inveja, que ainda não falava e já olhava, pálida, de rosto colérico, para o irmãozito colaço. Quem não é testemunha do que eu afirmo? Diz-se até que as mães e as amas procuram esconjurar este defeito, não sei com que práticas supersticiosas. Mas, enfim, será inocente a criança quando não tolera junto de si, na mesma fonte fecunda do leite, o companheiro destituído de auxílio e só com esse alimento para sustentar a vida? Indulgentemente se permitem estas más inclinações, não porque sejam ninharias sem importância, mas porque hão de desaparecer com o andar dos anos. É este o único motivo, pois essas paixões não se podem de boa mente sofrer, quando se encontram numa pessoa mais idosa (p. 41, nossos colchetes).

Esse é a passagem completa em que Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.) comenta sobre a *invidia*, traduzido nessa obra por inveja, que vimos ser fenômenos correlatos, embora diferentes. Alguns elementos nos chamam a atenção. O primeiro deles se refere ao fato da criança olhar, sem ter alçado à palavra. Veremos mais à frente que o fenômeno da mudez e do não acesso à palavra se relaciona aos efeitos da Medusa. Outro aspecto interessante se refere a separação da criança em relação ao leite. Para o teólogo, pareceria que a questão da criança que observa o outro não é tanto em relação ao seio, mas sim em relação àquilo que pode sustentar a vida do outro.

Em Lacan (SXI), a *invidia* se relacionada ao caráter separativo (castrador) do objeto *a*. O olhar no mau-olhado, separaria aqueles que estão ligados a isso que foi abandonado por aquele que lança o olhar, isto é, o seio (separaria o sujeito da sua causa). Como Lacan nos adverte, diferente do ciúme, na *invidia* o que está em questão não é aquilo que poderia ser benéfico ou prazeroso para o portador do olhar. Na

invidia, o sujeito se empalidece diante daquilo que este teve que se separar para se constituir e que o outro parece refechar-se, isto é, a questão é com a completude com o Outro. Esse poder separativo é uma das verdadeiras faces da *invidia* e Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) oferece um exemplo semelhante. Diz que havia um costume típico de algumas mulheres na antiguidade de não permitir com que os seus esposos vissem os filhos quando nasciam, por medo do mau-olhado daqueles. A figura do pai associada a castração e ao poder separativo entre mãe e filho, é um tema recorrente na psicanálise e pode explicar o fato de atribuir-se, na tradição, a origem desse olhar à Deus, nomeando como o “olho de Deus”.

Esse poder separativo, parece sempre carregar o elemento do dano. Como filólogo, Elworthy (1895) menciona que houve uma supressão do sentido danoso relacionado as palavras ao redor do fenômeno do fascínio e do encanto no olhar, mas que em sua origem ele possuía a qualidade de ser tanto nefasto como agradável, provocador de prazer, amável e devastador. De fato, o que foi preservado das palavras “encantador” e “fascinante” é apenas o seu lado ligado ao que pode provocar agrado em nós (MILLINGEN, 1821; RÓHEIN, 1952).

3.5 O mito de Perseu e Medusa

A partir do que foi discutido sobre o mau-olhado, agora somos capazes de nos aventurar pelo mito da Medusa. Buscaremos nesse mito intuições tanto sobre a atividade do logro, como da atividade da captura pelo olhar.

Pascal Quignard (2005), historiador francês, descreve Medusa (Μεδουσα) do seguinte modo. As *górgonas* (Γοργόνες) significam as apavorantes, impetuosas, terríveis e são divindades anteriores aos deuses olímpicos. Em Hesíodo (750 a.C. – 650 a.C.), as *górgonas* (Esteno, Euríale e Medusa) são filhas de Fórcis e Ceto, junto as Greias (Dino, Pefredo, Enio), com as quais às vezes são confundidas. Em Ovídio (8 d.C./1959) e em Pseudo-Apolodoro, Medusa era humana, sendo transformada em monstro por ceder às investidas de Poseidon no templo de Atenás. No mito mais antigo, isto é, consoante a Hesíodo, as *górgonas* viviam no Extremo Ocidente, para além do Oceano (divindade que abarca o mundo), em um lugar em que não há dia, apenas noite, próximo ao Reino dos Mortos. Na verdade, todos os filhos de Fórcis e Ceto são monstruosos e vivem longe dos Deuses, dos mortais e dos animais

(VERNANT, 1988). Das três, uma das górgonas era mortal: Medusa. Medusa é a única górgona reconhecida por Homero (750 a.C. - ?) e por Eurípedes (480 a.C. – 406 a.C.), e das outras duas, é a única célebre. Na *Odisséia*, é um fantasma no reino de Hades. Medusa é descrita ao longo dos séculos de vários modos. Em *Prometeu acorrentado*, Ésquilo (524 a.C. – 455 a.C.) afirma que a Górgona (Medusa) é dotada de asas, punhos de bronze e grandes presas. Em outras tradições, é representada como tendo carapaça, língua de serpente, boca de leão, etc. Os elementos que persistem é a cabeça repleta de serpentes e o olhar mortal, como verdadeiros ocelos. Mack (2002) afirma que ninguém jamais viu a Medusa para contar como é o monstro, exceto, talvez, Perseu sob o reflexo de seu escudo. Nada do que se contou sobre Medusa nos mitos reflete a aparência da Górgona, pois é vedado olhá-la e permanecer vivo. Qualquer coisa submetida ao olhar da Medusa, seja mortal ou imortal, homem ou animal, se torna imediatamente pedra.

Em *As metamorfoses* de Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.), é relatado que as terras de Medusa são repletas de homens e animais transformados em pedra. Dentre as célebres vítimas do olhar da Medusa, se encontram o titã Atlas (Ἄτλας), da segunda geração divina, o que sustentou a abóboda celeste; Agenor, com o seu exército de 200 homens; o tirano Polidectes e sua corte; Cetus, o monstro marinho e a princesa Ariadne.

O mito de Medusa está estreitamente ligado à história de Perseu. Segundo Quignard (2005) e Vernant (1988), Perseu nasce da inusitada união entre Zeus e Dânae. Dânae é trancada por Acrísio, seu pai, em uma sala de bronze no subterrâneo, pois o oráculo havia previsto que seu filho mataria o avô. Zeus, o mestre dos relacionamentos extraconjugais, atraído pela dificuldade, transforma-se em chuva de ouro e visita a jovem Dânae. Na adolescência, quando confrontado com o que daria de presente para Polidectes, tirano de Serifo e pretendente de sua mãe, Perseu promete a cabeça da Górgona. Auxiliado por Hermes e Atenás, o herói visita as Greias (intituladas também de *fórcidas*), divindades ctônias que nasceram velhas. As três Greias possuem apenas um olho e um dente que compartilham entre si, o que já anuncia o entrelaçamento próprio das górgonas, entre o oral e o escópico. Através de um artifício, Perseu furta o olho das divindades e exige o segredo da localização da Medusa (BRANDÃO, 1986). Em troca do olho, as Greias lhe entregam o segredo e lhe dão, ainda, uma sandália voadora, um alforje (*Kíbsis*) para guardar a cabeça do monstro e o capacete de Hades, que confere a invisibilidade a quem o usa. De

Hermes, Perseu recebe uma espada ou uma foice (*hárpe*) e de Atená, um escudo de bronze. Com o capacete de Hades, Perseu fez-se invisível; com a sandália voadora, se aproximou da Górgona que estava dormindo; com seu escudo espelhado, refletiu o rosto da Medusa; com a espada/foice de Hermes, decapitou o monstro e com o alforge, guardou a cabeça.

Do sangue que jorra do pescoço de Medusa, surgem os filhos da união com Poseidon: Crisaor, o javali alado e Pégasu, o cavalo alado. Após a façanha, Perseu parte para o Oriente e lá se apaixona pela princesa acorrentada, Andrômeda. Para apaziguar a ira dos deuses e impedir uma profecia contra o pai, Cefeu, Andrômeda seria sacrificada a Cetus (κῆτος), o monstro marinho equivalente a Leviatã e Rahab da mitologia judaica (VAN DER TOORN, 1999). Esse monstro gigantesco assolava toda a Etiópia, até Perseu chegar, decapitá-lo e assumir Andrômeda como esposa.

3.6 A insaciabilidade das feras

Autores como Mezan (2020), Quinet (2002), Didier-Weill (1997), dentre outros, empregam Vernant (1988) para analisar o mito da Medusa. Sendo assim, consideramos justificada a leitura inicial deste autor. Em seu livro *A morte nos olhos*, o helenista defende a tese de que a Górgona é uma das figuras da alteridade para o grego antigo. Quando Vernant pensa a alteridade, ele não está pensando na alteridade em relação ao cidadão grego apenas, isto é, o escravo e o bárbaro, ele pensa a coisa de um modo mais fundamental. Para ele, a Medusa figuraria a extrema alteridade, o absoluto indizível, o caos, o impensável. Esse monstro figura o impensável, pois ele representa a ausência de limites entre o humano e a besta, o alto e o baixo, o divino e o profano, o dentro e o fora, o mortal e o imortal. Medusa é o horror absoluto, dos deuses e dos mortais, é aquilo que dá nome ao horror. Como vimos a partir de Mack (2002), poderíamos pensar que Medusa seja indescritível e figure a alteridade radical, pois sua essência mais íntima - seu olhar - é vedada a qualquer coisa animada.

A Medusa como a alteridade absoluta de Vernant (1988), se assemelha a descrição feita dessa mesma figura por Antelo (2012)⁴⁴:

⁴⁴ AMP/EBP.

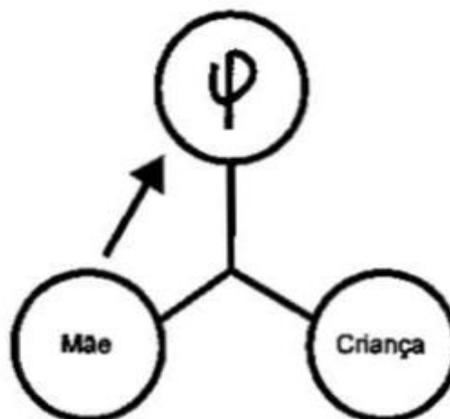
Elas encarnam [as figurações da Medusa ao longo dos séculos] a potência do radicalmente Outro do humano, do opaco, da Outra cena, do monstruoso que se mostra, do inconsciente, do natural abominável, da retirada do Outro, do infantil, da não-relação que o sexo encarna, do que não se deixa domesticar pelo simbólico, da inumanidade (p. 105, nossos colchetes).

No âmbito da psicanálise Lacaniana, a primeira alteridade radical do homem é o Outro primordial, isto é, a mãe⁴⁵. Como veremos à frente, Freud (1932/1976) analisa o mito da Medusa e o coloca em estreita relação com a figura da mãe. Vamos compreender, portanto, tal figura. A figura da mãe surge como uma das vias possíveis na tentativa insaciável, da mulher, de preenchimento da falta do objeto privilegiado, isto é, a criança comparece como figura possível do falo:

Para Freud a mulher era um sujeito que nada e ninguém poderia satisfazer no inconsciente, a mulher era, por excelência, o sujeito insaciável. Então, para tratar de preencher essa falta - que faz medo a todos e às mulheres também - damos às mulheres crianças. Damos crianças às mulheres para acalmá-las. (...) Na criança, é reencontrado algo que tem o lugar do objeto que falta (MILLER, 1995, p. 41).

Qual a relação da mãe com a criança? Antes do quarto elemento (o pai) entrar de uma maneira mais incisiva, barrando a mãe⁴⁶ de seu desejo, a relação desta com a criança é marcada sobretudo por esse terceiro fator, o falo:

Figura 32 - esquema de Lacan discutido por Miller



⁴⁵ A alteridade radical pode ser figurada, ainda, pela própria linguagem e por *das Ding*. Quanto a esta última, faremos uma discussão dela em relação à luz no último subcapítulo da tese.

⁴⁶ A questão toda examinada aqui e que concerne a Medusa, não é tanto a mulher, mas sim o modo como a criança se situa em relação à falta na mãe.

Fonte: Miller (1995).

Nessa relação de falta que a mãe tem em relação ao falo⁴⁷ se desprende que, para Miller (1995), a mãe que cria é esta que cria em função da devoração da criança, não em função do cuidado desta. É porque está em falta do falo, que almeja devorar e por almejar devorar, a mãe lacaniana é uma fera:

Tudo que se diz e se elabora da relação mãe criança deve, primeiramente, referir-se à relação mãe-falo. Por isso, a mãe lacaniana é uma fera. E, para dizê-lo, Lacan recorre ao latim, *quarens quem devoretis* - busca algo para devorar. A mãe é uma fera buscando algo para devorar. Assim, essa mãe em falta tem como função primária - vamos dizer - não o cuidado da criança, o serviço à criança, mas sim, a devoração. Porque está em falta, busca devorar. Do lado da criança, com certeza, há a relação oral, o devorar a mãe, mas isto se inverte imediatamente em ser devorado por ela (MILLER, 1995, p. 66)

Como decorrência da relação da mulher com a falta, a mãe irá apresentar-se para a criança sob dois aspectos distintos: de um lado ela está na posição daquela que, em decorrência de seu desejo, forja um lugar para a criança – como sujeito – advir; por outro, também em decorrência de sua relação com a falta, ela encarnará também o lugar desta que ameaça devorar, a fera que ameaça reintegrar o filho às suas entranhas⁴⁸. Há algo, portanto, da ordem de uma insaciabilidade que pode ser dirigida, no plano da fantasia, à figura da criança como falo substituto da mãe (DE FREITAS FARIAS; DE LIMA, 2004). O devoramento da cria pela mãe, nos parece bestial o suficiente para associá-la com a visão da Medusa. No mito, Medusa é mãe de dois animais alados, Pégasu e Crisaor. Licofrão de Cálcis, poeta grego do século III a.C., menciona Medusa como doninha, pois os gregos achavam que tais roedores engoliam seus filhotes ou davam à luz pela boca (GRAVES, 1955/2008; BETTINI, 2013). De fato, como vimos no subcapítulo sobre *A voracidade do olhar*, Medusa desponta como último termo, após a descrição da mãe insaciável (fera) por Lacan no seminário livro 4. Vamos nos aprofundar, portanto, nessa figura da mãe como algo devorador, pois mais tarde veremos como isso se imbrica no plano escópico. Em outra formulação, Miller (2008) reafirma o status de fera da mãe e a relaciona com a figura do crocodilo:

⁴⁷ Esta temática está figurada principalmente no capítulo *O falo e a mãe insaciável*, no seminário livro 4.

⁴⁸ O que faz ressoar o mito de Medéia.

A mãe lacaniana corresponde à fórmula *quaerens quem devoret*, ela procura alguém para devorar; Lacan a apresenta a seguir [seminário livro 17] como o crocodilo, o sujeito com a boca aberta (p. 76, nossos colchetes).

É da equivalência entre falo e criança, na fantasia da mãe, que se justifica a designação dada por Miller (1995) de mãe como fera insaciável:

Para a mãe, se a criança vem ao mundo é, antes de tudo, para preenchê-la. Enfim, essa equivalência entre a criança e o falo (-φ), presente na fantasia da mãe justifica sua designação de fera insaciável (p. 19).

O devoramento e a insaciabilidade são tão importantes no seminário livro 4, que Miller (1995) afirma que Lacan inventou o matema do pequeno *m*, para representar a relação essencial que a mãe possui com a figuração do falo para esta. A mãe que morde, seria a face onipotente, não saciada, da mãe real⁴⁹. Nesses termos, talvez fosse melhor colocar a mãe como *besta*. A mãe lacaniana é uma *besta*, pois pode ser figurada como Outro por todo um bestiário: o louva-a-deus, o cavalo de Hans, o crocodilo, a Medusa. Quem é a Medusa, se não a *besta* por excelência? A *besta* remete, também, ao diabo, ser que, não limitado por um nome (do Pai?), adota uma quantidade irrestrita de nomes. “Ela é *besta*” ou “ele é *besta*”, a palavra remete ainda a figura diante da qual, se tenta a *artimanha* (como veremos a seguir). A *besta* é a presença maciça da mãe não resignada com a falta fálica:

Isso a coloca [a criança] face ao desejo devorador da mãe, desejo fortemente insatisfeito e marcado pela busca de algo que possa saciá-lo. Essa presença massiva da mãe caracterizada por sua não-resignação diante da falta fálica, convoca o sujeito a responder ao enigma do desejo do Outro (MILLER, 1995, p. 20, nossos colchetes)

Como a criança se situará aí? Para Miller (2008), a questão *essencial* da criança, tal como pensada no seminário livro 4, seria relacionada ao como saciar esse desejo da mãe com relação à falta fálica:

A questão infantil, tal qual Lacan a situa (é quase possível dizer a questão infantil como se fala da questão histórica ou da questão do obsessivo) é de saber como saciar o desejo da mãe ligado à sua falta (p. 76).

⁴⁹ “o fio que percorre a procura da relação de objeto é também o do poder da mãe, que uma vez Lacan qualificou como mestre, o mestre-mãe. É o que resta em sua teoria como mãe real, uma mãe não saciada, mas também todo-poderosa. O apavorante desta figura de mãe Lacaniana é exatamente este caráter todo-poderoso, concomitantemente à sua não realização” (MILLER, 2005, p. 78).

Para tentar preencher essa falta, contudo, a criança deve ser capaz de experimentar algo como a falta (FRAGELLI; PETRI, 2004). A falta é experimentada na criança, primeiramente, a partir da imagem total ilusória que assumiu para si na sua relação com o Outro – na passagem do corpo despedaçado do autoerotismo ao narcisismo. É a partir da imagem total de si, que a criança conseguirá experimentar a falta em si e na mãe (BRUDER; BRAUER, 2007). A partir disso, a criança pode tentar preencher ela mesmo esta falta na mãe:

É somente depois do segundo tempo da identificação imaginária especular à imagem do corpo, que está na origem do seu eu e que dá a matriz deste, que o sujeito pode realizar o que falta à mãe. A experiência especular do outro como formando uma totalidade é uma condição prévia. É com referência a esta imagem que o sujeito realiza que, a ele, alguma coisa pode faltar. O sujeito leva assim para além do objeto do amor esta falta a que pode ser conduzido a substituir, a se propor ele mesmo como o objeto que a preenche (LACAN, SIV, p. 180).

No plano do objeto narcísico, a falta fundamental se relaciona ao falo. É na medida em que ele pode faltar à mãe no plano simbólico, que ele possui alguma prevalência na dinâmica do imaginário:

Á mãe falta o falo, que é porque ele lhe falta que ela o deseja, e é apenas na medida em que alguma coisa lho proporcione que ela pode ser satisfeita. (...) é na medida em que o falo imaginário desempenha um papel significante principal que a situação se apresenta dessa forma (LACAN, SIV, p. 194).

O menino descobre por essa época a sua própria insuficiência fálica e tenta seduzir a mãe de vários modos. A despeito do que lhe é insuficiente, o menino tenta se apresentar como portador do falo:

Devemos lembrar da importância dessa descoberta do menino sobre si próprio para compreender o valor exato de suas tentativas de sedução diante da mãe, de que sempre se fala. Elas são profundamente marcadas pelo conflito narcísico. Este é sempre o caso das primeiras lesões narcísicas, que não passam, ali, de prelúdios, até mesmo de pressupostos, de certos efeitos ulteriores da castração. Afinal de contas, muito mais que da simples pulsão ou agressão sexual, trata-se do fato de que o menino quer se acreditar um macho ou um portador de falo, quando só o é pela metade (LACAN, SIV, p. 197).

Como descrito no subcapítulo *A voracidade do olhar*, em um momento específico, precisamente entre a frustração primitiva e o Édipo, a criança tenta preencher essa falta na mãe, que pode se revelar como insaciável, a partir de todos os artifícios. Essa é a fase em que a criança se engaja na dialética do engodo, da artimanha. O que não pode ser saciado, deve ser enganado: “este desejo que não

pode ser saciado, trata-se de enganá-lo” (LACAN, SIV, p. 198). Marcos Antônio Coutinho Jorge (2016), coloca isso nos seguintes termos: “se trata de um jogo de engodo, onde a criança se oferece ao Outro ao mesmo tempo em que se defende do devoramento do Outro” (p. 150). O que é tudo isso senão o próprio mito de Perseu e Medusa? O engodo em relação à figura devoradora, se relaciona ao modo original como Perseu lida com o mundo, sobretudo, com a maior de suas aventuras (Medusa), isto é, através do artifício (entre eles, o desaparecimento ilusório) e da arte (*artemania*), como veremos adiante.

No pior dos casos, por ser insuficiente e a mãe insaciável, a criança pode se encontrar em uma circunstância vulnerável diante da qual deve lidar com o desejo dessa mãe:

O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão - a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso (LACAN, SXVII, p. 105)

Através do engodo ou não, pois o engodo é uma das vias para lidar com a insatisfação materna, a criança estará diante de algo que solicita a satisfação de um desejo sem fundo, isto é, devorador. A fantasia do devoramento é habitual na clínica de Freud (1914/2010), como aponta Madeira (2015) e Colvara (2013) e sempre está associada ao campo da castração e da insuficiência desta (o papel da mordida do cavalo em Hans e a mordida no homem dos lobos). No escrito de Freud (1932/1976) sobre a Medusa, também há referência a castração, a visão da cabeça do monstro (órgão genital feminino) implica algo dessa ordem. Do mesmo modo, a questão do devoramento se associa ao âmbito da castração pela via do desejo materno. Por essa via da castração, em sua incidência sobre o plano imaginário, não há mediação, não há possibilidades de ganho a posteriori, só há devoramento. A castração relativa ao pai, seria um desdobramento da castração via devoramento:

Além da castração do lado do pai, há a castração do lado da mãe, e é uma castração que eu diria sem saída, pois não tem dialética. Ao pai, podemos roubar, podemos matar, quanto à mãe só é possível ficar entre o devorar ou ser devorado (MILLER, 2005, p. 83).

A partir do que foi visto, passamos agora a situar a dialética do desejo em sua incidência sobre o campo escópico, dado que nela também se atualiza a relação da criança com o Outro em sua face insaciável. Esse é um plano que representa bem a circunstância onde "o sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para

ver não é o que ele quer ver" (LACAN, SXI, p. 102), isto é, o plano de um mau encontro. Ao nosso ver, seguindo as trilhas do seminário livro 10 e 11, a criança se colocaria no circuito escópico e estaria sujeita a todos os efeitos do olhar do Outro. Como no âmbito oral, há um apetite no plano escópico, isto é, um entrecruzamento entre o plano escópico e o oral. Esse ponto parece estar refletido na própria capa do seminário livro 4, Saturno devorando seu filho, de Goya:

A vitalidade do quadro parece se situar na força infantil do olhar esbugalhado da figura monstruosa conjugada com sua boca devoradora de adulto (ARAÚJO, 2010, p. 2).

Figura 33 – Entrecruzamento de pulsões



Fonte: Goya. *Saturno devorando seu filho*. 1819. Pintura. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son. Acesso em: 09/07/2021.

Para situar essa dimensão onde o escópico e o oral se entrecruzam no Outro, Lacan (SX) nos traz como auxílio a figura do louva-a-deus (abordaremos o louva-a-deus em um outro momento) e a Medusa. Tanto no apólogo do louva-a-deus, quanto na Medusa, existe o elemento do engodo, da insaciabilidade no olhar e as possíveis consequências da operação como um todo. Ao nosso ver, quando a criança está na posição fálica em relação ao desejo materno, na brincadeira regida pelo engodo fálico, ela pode se identificar ao significante do desejo materno. E o significante estabelece

a distância que lhe dá o lugar de ficção. Isso pode se dar, como já dissemos, porque ela está na borda do Édipo, em um momento posterior a frustração primordial e a entrada no Édipo. No plano escópico, como veremos adiante, quando a criança se vê perante um olhar “vazio” de significação, enigmático, que não recorta nenhum termo significante, ela fica sem este recurso que faz borda, que estabelece a distância entre o eu e o Outro e fica ameaçada de se ver novamente introjetada, tal a praga da mãe da curuminha da música de Chico Buarque: “te recolher para sempre; à escuridão do ventre, curuminha; de onde não deverias; nunca ter saído”. Esse é um dos efeitos do contato com o olhar da Medusa, como discutiremos pormenorizadamente a seguir. Quando Lacan fala sobre o olhar no seminário livro 11, uma das figuras que aponta associada ao seu apetite e a voracidade, é o mau-olhado. Da mãe insaciável, no plano escópico, e todos os modos possíveis de gozo aí implicados (os estragos possíveis de tal relação), se articula o que estamos desenvolvendo como o mau-olhado a partir de Lacan.

Como descrito anteriormente, o olhar não entra no plano da demanda, não há inscrição específica sua no inconsciente (QUINET, 2002; BETTS, 2007). Quando ele é atrelado ao universo da insaciabilidade da mãe, do enigma de seu desejo (na angústia) e do seu gozo, surge algo como um significado do olhar para a criança: ele é mau, odioso, ruim. Assim, poderíamos entender que todo o plano, no Outro, da insaciabilidade oral entrecruzada à escópica, poderá ser significado como mau-olhado. Isso é uma hipótese do modo como a criança significa o olhar na sua vertente de desejo devorador. Poderíamos pensar em outras que caminham também nesta mesma direção. Didier-Weill (1998), por exemplo, possui várias formulações sobre o tema, uma delas que lança em *Lacan e a clínica psicanalítica* é a de que a visão do órgão feminino, na infância, o furo do simbólico no real, é o próprio mau-olhado. Uma das dimensões do trauma é aquela que coloca o sujeito diante da ausência de significantes: “o trauma é a aparição violenta desta significação: “Não há significante”” (DIDIER-WEILL, 1998, p. 12). Dependendo do modo como a coisa se desdobra, como discutiremos em outro momento, essa visão, esse mau encontro por excelência, pode ser a geratriz da palavra, como o impedimento mais profundo da mesma.

De todo modo, o mau-olhado, o poder malévolos do olhar, seria aquilo que é capital na figura da Medusa desde os tempos arcaicos. É o monstro, por excelência, que devora pelo olhar. Nessa dimensão, estamos na ordem das consequências, isto é, no plano dos efeitos da captura. Quais são as consequências do contato com esse

olhar da Medusa, com esse ponto opaco e devorador no Outro? São em termos dramáticos que Miller (2008), por exemplo, aponta as possíveis consequências clínicas da sexualidade feminina para a criança:

Se fosse necessário determinar qual é o fio que corre ao longo deste Seminário [seminário livro 4], eu diria que se trata das consequências clínicas terríveis da sexualidade feminina para qualquer sujeito no sentido em que cada sujeito é filho de uma mãe (p. 70, nossos colchetes).

Miller (1995) diz da necessidade de retomar a dramaticidade implicada na relação entre mãe e criança como apontadas no seminário livro 4, pois eles se referem a dimensão da clínica, do que é próximo à clínica:

Perdemos as intuições que fazem parte deste Seminário [livro 4]. Por exemplo, a dramaticidade da posição da mãe em relação à criança que, de certa maneira, está muito próxima da clínica cotidiana. Se pensamos que há um perigo em utilizar de forma abstrata categorias que para Lacan são muito próximas da experiência, retornar a estes detalhes e a esta inspiração, especialmente nesse Seminário, me parece valer a pena (p. 83, nossos colchetes).

Para nós, contudo, não é necessário sermos mais dramáticos do que a própria arte e o mito. É ouvindo a esse chamado à dramaticidade (na arte), da relação do sujeito com o desejo do Outro, que discutiremos tanto a estratégia de Perseu como os principais *efeitos* do contato com a Medusa.

3.7 Perseu ilusionista

A dialética de engodo entre Medusa e Perseu parece ser a ocasião em que todo esse plano da insaciabilidade atrelado ao universo escópico ganha corpo, no mito e na arte. De fato, é tanto da pintura, quanto do mito, que Freud (1932/1976) provavelmente teceu seus comentários sobre Medusa:

Entre 1896 e 1911 Freud esteve por quatro vezes em Florença. Parece pouco provável que tenha deixado de ver a *Cabeça de Medusa*, de Caravaggio, objeto favorito da coleção dos Médici. E a *Galleria degli Uffizi* fora iniciada como museu particular no século XVI e aberta ao público desde 1769 (LOPES, 2019, p. 32).

Em relação à figuração de Medusa na arte, como Lopes (2019) aponta, é curioso que Freud (1932/1976) sempre mencione a Górgona como “cabeça da Medusa”, como se estivesse implicado indiretamente aquele que confere o corte:

Perseu. De fato, dificilmente há na história da arte a representação da Medusa em corpo completo. Tanto na escultura, quanto na pintura, com muita frequência se figura ou a cabeça sozinha decapitada da Górgona, ou Perseu segurando a cabeça da divindade. Em uma de suas representações mais conhecidas, a de Caravaggio (fig. 26), a cabeça da Górgona está apresentada no próprio escudo de Perseu. Dado o valor de Perseu, tanto na arte, quanto no mito, adentremos em sua história. Perseu não é só um herói no sentido habitual do termo, Jean Clair (1989), por exemplo, o compreende como aquele que funda a civilização, ao barrar o gozo da mãe e instituir a lei.

Figura 34 – Perseu de Casanova



Fonte: Casanova, 1801, *Perseu triunfante*. Escultura. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Perseu>. Acesso em: 09/07/2021.

Figura 35 – Perseu de Cellini



Fonte: Cellini, 1554, *Perseu com a cabeça da Medusa*. Escultura. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Perseus_with_the_Head_of_Medusa. Acesso em: 09/07/2021.

A Medusa, no universo da psicanálise, sempre foi colocada como símbolo da imagem castrada que castra, mas pouco se fala de Perseu como artífice e mestre do engodo. Na arte, dificilmente encontramos uma representação da Medusa sem ter sido submetida ao corte de Perseu, isso significa que se apresentam em conjunto, sem a figuração de um, não há o outro (mesmo quando só se apresenta a cabeça da Górgona, Perseu comparece como corte). Para Vernant (1988), Perseu ([Περσεύς](#)) seria equivalente ao *Phersu*, divindade etrusca cujo nome significa *máscara*. Robert Graves (1955/2008), indica que Perseu deriva de *Pterseus*, “o destruidor”. De qualquer modo, Perseu é artífice por excelência, de fato, desde seu nascimento está marcado com o dom dos mágicos. Houdini (1874 – 1926), por exemplo, além de fazer um elefante desaparecer em 1918, era conhecido por ser um grande escapista. Em suas apresentações mais conhecidas, o ilusionista era preso por cadeados, algemado e encaixotado em câmeras de água e tinha que escapar da morte. Aqui, Houdini parece fazer referência ao próprio Perseu. Conta-se que o herói foi preso e jogado ao

mar em um cofre de madeira quando era criança e, com a ajuda de Díctis, conseguiu escapar. O segundo ardil de Perseu, é ter conseguido roubar o olho das três Greias sem que estas percebessem. Como são cegas e passam os olhos de mão a mão para poderem colocar na cavidade ocular, o herói se coloca entre elas e captura o objeto precioso justo no momento em que não são capazes de ver. Perseu como aquele que captura o olhar, isso parece fazer menção a atividade própria dos artistas e dos ilusionistas. Vernant (1988) afirma que, na linguagem arcaica, um olho e um dente expressam respectivamente um olho que tudo pode ver e uma boca que tudo come. Em relação a um único olho, desde os tempos arcaicos, expressa o poder vigilante, mas que pode se tornar cego por um ardil mais ousado:

Dente único é ao mesmo tempo o dos monstros devoradores e o das velhas desdentadas, o olho único, o de seres de olhar sempre vigilante, mas que podem tornar-se cegos por alguma dissimulação mais ousada (p. 99).

De fato, todos os mitos onde há um ciclope, há aquele que realiza um ardil para ludibriá-lo. Na Odisséia, Ulisses embebedado e cega o ciclope Polifemo que o aprisionara na caverna. Em relação a isso, Perseu parece ser mais astuto que o velho Ulisses, pois até mesmo a sombra do herói é capaz da artimanha. Graves (1955) cita que o monstro que levaria Andrômeda para o mar, foi decapitado ao se enganar com a sombra do herói projetada no mar. Mas a artimanha mais reconhecida de Perseu é a utilização do espelho para ludibriar e defletir a Górgona:

Perseu matou Medusa por meio de uma artimanha. Para evitar o olhar mortal da Górgona, não a encarou diretamente. Mas foi o reflexo dela em seu escudo que guiou sua mão a cortar-lhe o pescoço (LOPES, 2019, p. 33).

Para Quinet (2002), o escudo espelhado de Perseu é aquele que é capaz de ludibriar pela imagem especular do outro i(a). É também capaz de capturar e reter o olhar da Medusa, como o próprio quadro na discussão que Lacan faz ao redor dele no seminário livro 11:

Há uma outra interpretação do mito que diz que a Górgona se vê no escudo de Perseu, sendo assim a vítima petrificada de sua própria fascinação, pois o poder maléfico de seu olhar se volta contra ela. É como se o escudo capturasse e fixasse o olhar da Medusa, transformando-se numa armadilha do olhar. Isso é o que se pode chamar da função-quadro do escudo, que fixa o objeto *a* em uma cena (p. 228).

Isso significa Perseu como artista, mestre da arte-manha. Em relação ao espelho, este sempre foi o instrumento principal dos ilusionistas, a ilusão está em total uníssono com os efeitos do reflexo. Consoante a isso, sua invisibilidade é a atividade de ilusão por excelência. O ilusionista é o que consegue fazer as coisas desaparecerem por meio do véu, como David Copperfield⁵⁰ que em 1984 fez a estátua da liberdade desaparecer. Do mesmo modo, no reino animal, como vimos no capítulo sobre mimetismo, o que o animal alcança é o desaparecimento ilusório. Todo animal mimético é, em potência, um proto-perseu, na medida em que está equipado com cores e contra-sombreamentos que permitem-lhe escapar de predadores ou tornar-se o predador por excelência. Como no mito, entretanto, todos estão expostos à possibilidade da captura. A ilusão de desaparecimento é algo colocado em ato na maior parte dos contos infantis. A infância, como Caillois (1962) nos diz, é obcecada com a invisibilidade. De todo modo, para Caillois, a ilusão do desaparecimento no reino animal, a invisibilidade, tem apenas uma função, o aparecimento repentino: “A invisibilidade não tem outro objetivo senão garantir o sucesso de uma aparição súbita e assustadora” (p. 109). Não deve ter sido diferente com Perseu. Diferente do avestruz descrito por Lacan (1956/1998) em *A carta roubada* que por se sentir invisível, coloca todo o corpo à mostra, Perseu, o grande ilusionista, se torna invisível com vista ao abate da Medusa, a besta das bestas, o grande louva-deus mitológico. Do mesmo modo, na sua relação com o Outro, não se dar a ver e não se propõem como eu ideal⁵¹. Pelo contrário, deve estar oculto tanto da visão e principalmente em relação ao olhar do Outro. Perseu deve se fazer de objeto olhar, inapreensível, para o confronto com o louva-a-deus:

Ocultando-se do mundo do visível, Perseu esconde-se também do olhar do Outro, para estar na posição de quem vê sem ser visto, posição própria do olhar, como objeto *a*, por definição inapreensível. Assim, por meio dos expedientes presentes no mito, Perseu se apaga como sujeito para bancar o objeto (QUINET, 2002, p. 110).

⁵⁰ Ilusionista norte americano.

⁵¹ “Na estratégia da transferência, o neurótico, frente à emergência do enigma do desejo do Outro, responde com o amor propondo-se como eu ideal. Na estratégia de Perseu, o sujeito não responde com amor mas, ao utilizar sem engano o escudo da imagem do outro e o escudo da fantasia, ele, como Perseu com Andrômeda, avança no mundo rumo à conquista dos objetos de seu desejo” (QUINET, 2002, p. 229).

Diferente da criança que pode descobrir tarde demais a bocarra do desejo insaciável da mãe, Perseu é capaz de transcender a ordem imaginária. Como o bailarino descrito por Didier-Weill (1997), o herói grego transcende o especular ao usar o capacete de Hades, deixa de estar limitado a imagem e se torna invisível. Com as sandálias voadoras, se torna imaterial, ponto além da imagem, isto é, palavra. Perseu se torna não sujeito à lei obscena da gravidade, podendo fluir incessantemente pelo significante para poder enfrentar a paralisia do olhar. Todo o problema é que, como Didier-Weill (1997) nos aponta, o olhar da Medusa é este que, como mau-olhado, vê justamente o invisível e emperra justamente o movimento eterno da palavra. Seria Perseu capaz de se safar dessa? Perseu se safará dessa tornando-se quadro junto a Medusa, isto é, se faz arte, como Caravaggio (1571 – 1610) se faz artista: todo pintor é um Perseu e todo quadro uma cabeça de Medusa⁵².

3.8 O louva-a-deus

“Freud foge de que? Um fundo de garganta, uma Medusa, uma louva-a-deus fêmea devoradora?” (ANTELO; GURGEL, 2021⁵³)

O que queremos mostrar com a discussão sobre o apólogo do louva-a-deus são, ao nosso ver, três elementos essenciais: (1) que no apólogo, o engodo cumpre uma função essencial. (2) Que há, do mesmo modo que no mito da Medusa, um desaparecimento imagético de um sujeito e que, no final, (3) se realiza uma captura, onde o sujeito se encontra como objeto do Outro. Estes três elementos são essenciais no que estamos aqui desenhando como mau-olhado.

Tanto o louva-a-deus, como a Medusa, parecem ser o pináculo dos efeitos do olhar, como pensados por nós em sua dimensão de mau-olhado. Em ambos os casos, há algo que parece solicitar a artimanha, engodo este que, em sua falha, provoca a imobilidade e a captura. Como aponta Lussier:

No apólogo do louva-a-deus, imaginado por Lacan, a angústia se abre para um fenomenologia da captura onde o sujeito é literalmente apreendido pela ambiguidade do desejo do Outro (O que ele quer de mim? O que ele quer de

⁵² “Caravaggio decía en los primeros años del siglo XVI: “Todo cuadro es una cabeza de Medusa. Se puede vencer el terror mediante la imagen del terror. Todo, pintor es Perseo” (QUIGNARD, 2005, p. 64).

⁵³ Intuição em um texto de apresentação do Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. Disponível em: <https://eventos.congresse.me/ebcf/edicoes/310-xxiii-ebcf---1-edicao>.

mim? *Che vuoi?*) É esse choque que petrifica o sujeito na angústia, como diante do olhar da Medusa, e íntima um dispositivo especular que parece funcionar como uma armadilha, que é comparável às três funções do mimetismo, analisadas anteriormente por Roger Caillois, em *Medusa e Cia* (1960). Ou seja, o travesti, a camuflagem e a intimidação. Em suma, um dispositivo que não é estranho ao mundo animal que faz atrair, mascarar e intimidar tantos exemplos particulares em relatórios de predação⁵⁴ (LUSSIER, 2015, p.1, nossa tradução)⁵⁵.

Em seu influente artigo *O louva-a-deus (La mante religieuse)*, Caillois (1939) afirma que a partir deste misterioso inseto, do pensamento que pode se desprender a partir dele, é possível capturar algo como a mitologia em estado nascente. De fato, Aristarco (310 a.C. – 230 a.C.) afirma ser a partir do louva-a-deus que surge o mau-olhado, pois é a partir do olhar do inseto que a desgraça se desprende para sua presa. Seligmann (1910), do mesmo modo, afirma que o mau-olhado surge como crença a partir de tal inseto. Assim como o homem, o louva-a-deus é um dos poucos insetos capazes de girar a cabeça para seguir com o olhar aquilo que lhe chama a atenção. Em Roma, dizia-se que o adoecimento repentino ocorria por causa do olhar do louva-a-deus. Na Itália, as crianças consideram o louva-a-deus como um ser que tudo sabe, que tudo olha, adivinho (como um Outro absoluto) (CAILLOIS, 1939). Esses podem ser indícios de que, a partir da figura deste inseto, podemos aprofundar algo sobre o olhar em sua vertente de mau-olhado.

3.8.1. O engodo naqueles que louvam

No seminário livro 4 e 5, como desenvolvido nos subcapítulos anteriores, Lacan menciona a função do engodo na relação que a criança estabelece com a mãe. A criança faz de tudo para se colocar como objeto de satisfação do Outro, contudo o

⁵⁴ “Comme dans l’apologue de la mante religieuse, imaginé par Lacan, l’angoisse ouvre à une phénoménologie de la capture où le sujet est saisi, littéralement, par l’ambiguïté du désir de l’Autre (Que me veut-il? Que veut-il de moi? Che vuoi?) C’est ce saisissement qui pétrifie le sujet dans l’angoisse, comme devant le regard de Méduse, et intime un dispositif spéculaire qui semble fonctionner comme un piège, lequel est comparable aux trois fonctions du mimétisme, analysé autrefois par Roger Caillois, dans *Méduse et Cie* (1960). À savoir le travesti, le camouflage et l’intimidation. En somme, un dispositif qui n’est pas étranger à celui du monde animal qui fait du leurre, du masque et de l’effroi autant de modalités particulières dans les rapports de prédation”.

⁵⁵ Infelizmente a atual passagem se refere a resenha de uma apresentação oral de Lussier em um seminário na Universidade de Quebec em Montreal, que não foi publicado. Disponível como pdf em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GeDPEfaHDd4J:https://litterature.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/52/lit84aj.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d>. Acessado em: 13/07/2021.

desejo do Outro é demasiadamente voraz e não pode ser satisfeito. Se esse desejo não pode ser satisfeito, deve se enganá-lo⁵⁶. Essa atividade em que se busca enganar o Outro, é a atividade onde o sujeito ou o assujeito, vai construindo sua própria imagem, isto é, a etapa de constituição de uma estabilidade imaginária para o seu eu. Por ser constituído a partir de meios fundamentalmente ilusórios, o que o sujeito busca fazer em relação ao Outro é o mesmo, isto é, exibir uma ilusão, um tipo de mediação em relação à voracidade do Outro:

Ele desempenha o seu papel [a função do imaginário], e o faz na medida em que é enganador e ilusório. É nisso que ele vem em socorro de uma atividade à qual, desde logo, o sujeito só se entrega por ter de satisfazer o desejo do Outro, e portanto, almejando iludir esse desejo (LACAN, SV, p. 233).

A questão é, o que o Outro deseja? Já há algo de uma intuição a respeito da insaciabilidade do Outro, o que talvez não esteja totalmente claro no sujeito é o que isso pode comportar no final das contas. Aqui, entra o valor do apólogo do louva-a-deus. A figura enigmática do louva-a-deus aparece em diversas ocasiões dos seminários de Lacan, as menções mais desenvolvidas estão presentes nos seminários livro 8, 9 e 10. No seminário livro 8, para Lacan, o louva-a-deus é um modelo do canibalismo oral. No seminário livro 9 e 10, este elemento oral se vincula, de um modo mais estreito, ao campo escópico:

A angústia, como eu lhes disse, está ligada a eu não saber que objeto a sou para o desejo do Outro, mas isso, afinal de contas, só é válido no nível escópico. É nesse nível que posso citar-lhes a fábula exemplar na qual o outro seria radicalmente Outro - o louva-a-deus de desejo voraz a que não estou ligado por nenhum fator comum (LACAN, SX, p. 353).

Para nós, o valor do apólogo reside, também, no fato de que parece ilustrar o entrecruzamento entre a dimensão escópica com a oral, nesse ponto que desenvolvemos como sendo a voracidade do olhar, uma das dimensões do mau-olhado. Nos três seminários onde Lacan emprega a figura do louva-a-deus (livro 8, 9 e 10), ele está tentando mostrar algo da relação do sujeito com o desejo do Outro. Como poderíamos pensar esse desejo do Outro? No tema ao qual estamos trabalhando, partimos do fato de que, na mãe, reside uma falta significada pelo falo, a

⁵⁶ “Para satisfazer o que não pode ser satisfeito, a saber, esse desejo da mãe que, em seu fundamento, é insaciável, a criança, por qualquer caminho que siga, engaja-se na via de se fazer a si mesma de objeto enganador. Este desejo que não pode ser saciado, trata-se de enganá-lo” (LACAN, SIV, p. 198).

partir da inscrição da metáfora paterna. Tal falta, coloca a mãe em um tipo de busca voraz que faz com que Miller (1995), como dito anteriormente, a qualifique de *fera*. Nessa linha, o louva-a-deus figuraria, então, como uma imagem bestial assumida pelo Outro materno:

De todas as reencarnações da mãe fálica que atormentam a imaginação lacaniana, não há uma mais insistente mais fascinante do que a do louva-a-deus. O louva-a-deus - "O Amante" - é o magnífico espectro que domina, como uma rainha em seu trono, este bestiário do pesadelo (DARRIULAT, p. 10).

De fato, como Lacan nos diz, o louva-a-deus se trata de uma figura do Outro materno:

É um fato que as gatas comem seus filhotes, e se a grande figura fantasística da fêmea do louva-a-deus assombra o anfiteatro analítico é porque, realmente, ela se apresenta como uma imagem mãe, uma matriz da função atribuída àquilo que se chama ousadamente, e talvez tão impropriamente, a mãe castradora (LACAN, SVIII, p. 263).

Nosso interesse é compreender a angústia do sujeito infantil no ponto onde ele se presta ao dar-se a ver para o Outro, onde busca enganar o Outro, figurando como objeto que lhe tamponaria a falta, isto é, o falo. Como essa atividade de enganar opera no nível do apólogo? Vamos trazer o apólogo (já citado no capítulo anterior) por inteiro para podermos discuti-lo em detalhes. No seminário livro 9, há uma descrição muito semelhante, mas nos ateremos ao que foi exposto no décimo seminário, pois entendemos que neste a problemática está melhor desenvolvida:

Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos Três Irmãos, imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso -um louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto (LACAN, SX, p. 14).

Entendemos que o início do apólogo faz referência ao campo do imaginário, a essa constituição do sujeito ao qual nos aludimos no início do texto, onde a criança se engaja em todo tipo de atividade enganadora, em sua relação com a voracidade do Outro. Ao nosso ver, o engodo fálico parece cumprir, pelo menos, duas funções. De um lado, através dele, o eu vai se constituindo como resposta ao desejo do Outro, de outro, ele é um modo de tentar tratar a voracidade do Outro. De todo modo,

dependendo do modo como a palavra do pai incida, pode chegar um momento em que o sujeito se vê confrontado com um desejo que não tem nome, uma voracidade insaciável. Do mesmo modo em que o sujeito encontra a fera no seminário livro 4, se prestando ao engodo do Outro, é a partir de máscaras que Lacan se verá em uma situação delicada no nono e no décimo seminário. Segundo Caillois (1939), em Portugal, um dos nomes que se dá para se referir ao louva-a-deus é o *embusteiro*, ou a *embusteira*, isto é, aquele que se serve do logro para capturar o outro. Do mesmo modo, desprendendo do logro, a coisa migra para um desfecho dramático, onde o sujeito se vê, no campo escópico, totalmente diante da besta ao qual durante tanto tempo se prestou a iludir. Nesse momento, sem saber ao certo que máscara o sujeito está portando, ou seja, sem saber que objeto ele é para o Outro, surge a questão: “o que é que este ser, me olhando, pode estar querendo?”, isto é, nessa ocasião, o sujeito é mergulhado até o pescoço no enigma referente ao desejo do Outro:

A angústia guardaria relação com esta presença enigmática do desejo do Outro, que irá questionar o sujeito em seu próprio ser de objeto. Afinal, há um perigo constante de ser "devorado", de se tornar apenas o instrumento do gozo, quando o sujeito se torna o objeto do desejo do Outro (LUCERO; VOCARO, 2016, p. 65).

Soler (2015) afirma que a união entre estes dois fatores, o fato de não se saber que máscara está sendo usada para enganar, com o fato de que o Outro diante de mim pode estar me olhando como puro objeto de seu gozo, faz surgir, em seu modo mais generalizado, isso que se chama angústia. Para a psicanalista, a angústia, nesse seu modo mais generalizado, seria a *iminência* de ser apreendido como objeto de gozo do Outro. Nesse domínio voraz, onde o olhar e a pulsão oral se entrecruzam e o sujeito é confrontado com a falta de significação no olhar do Outro, o sujeito fica sem um recurso que faz borda, que estabelece a distância entre o eu e o Outro e fica ameaçado de se ver novamente introjetado. A isso chamamos mau-olhado. Ao nosso ver, a angústia é um dos momentos em que surge esse olhar e que faz com que se rompa algo da cadeia significante. Vamos ver como isso poderia operar de um modo mais detalhado.

3.8.2 Sobre o desaparecimento da imagem

A situação torna-se ainda mais insustentável na medida em que o sujeito não é capaz de ver sua própria imagem no espelho do Outro, tal como no exemplo trazido por Lacan (SX), quando não vê sua imagem refletida no olhar do louva-a-deus. O que isso implica? Para Soler (2003), o indivíduo não tem acesso a sua imagem sem o intermédio do Outro como espelho:

Em primeiro lugar, o sujeito não tem acesso direto à sua imagem, o sujeito não tem acesso à sua própria imagem senão através do espelho do Outro, do Outro como espelho⁵⁷ (p. 19).

A psicanalista afirma que a angústia se refere a um eixo onde o espelho não opera, onde não há espelho e a imagem desaparece. A angústia é sinal da presença daquilo que fragmenta as demarcações do eu. Tal afeto provocaria a queda de todas as identificações, por conseguinte, daquilo que suporta o eu. Para Darriulat (2019), olhar nos olhos do Outro, estar diante do seu desejo enigmático, implica ou anuncia algo do desaparecimento da própria imagem: “no olho-espelho do monstro, o sujeito metamorfoseado se vê aniquilado pela ausência de seu reflexo” (p. 15). Diante do olhar do monstro, lá onde o Outro pode operar como espelho, a imagem do corpo - isso que desempenhou um papel tão preponderante para o sujeito - desaparece, ele não é mais capaz de se ver.

Jacques Darriulat (2019) tenta pensar o desaparecimento da imagem de um modo dramático. Para ele, a ausência da imagem de si no globo ocular do monstro é apenas a iminência de uma possível irrupção do real no imaginário, que ainda não é a intrusão absoluta do real nesse âmbito. O filósofo francês se exercita no sentido de pensar o que comportaria a intrusão maciça do real no imaginário a partir dessa brecha, onde a imagem de si desaparece. Ao nosso ver, suas formulações são demasiadamente poéticas, mas colocam em marcha uma discussão que faremos adiante com Didier-Weill (1997b), onde o mesmo tece efeitos no sujeito a partir do seu contato com o traumático (mau-olhado). Darriulat afirma que quando há a perda, por completo, do eu ideal a partir do olhar do monstro, é como se, no sujeito, se realizasse uma passagem do eu ideal a algo que estaria como seu simétrico oposto:

Ao eu ideal que o sujeito neurótico alucina sobre a formidável efígie do Grande Outro, sucede a depressão melancólica que destrói o sujeito no nada que se esvazia no coração de si mesmo e o faz sentir dor vivo, não para morrer, mas viver como uma pessoa morta. Aqui começam as terras do fim

⁵⁷ “*En primer lugar que el sujeto no tiene acceso directo a su imagen, que el sujeto no tiene acceso a su propia imagen sino por mediación del espejo del Otro, del Otro como espejo*”.

do mundo, vãs, destituídas e desertas, cobertas de névoa, onde a forma se desfaz no informe, onde a existência é liquidada no tempo vazio, onde o ser se afoga no nada. (...) A própria imagem do corpo se desfaz para além do Real, onde nada tem consistência, diante de um espelho que nada mais é do que escuridão, dando lugar a esta coisa que não tem mais nome em nenhuma língua: um cadáver em decomposição (2019, p. 23).

Essa intrusão maciça do real no imaginário também é pensada por Soler (2015, 2003) em ambos os textos em que aborda de modo sistemático a angústia. A autora coloca a angústia em referência ao real, associando esta ao gozo, sobretudo ao gozo fora do simbólico. Menciona que nessa angústia em conexão com o gozo do Outro, pelo viés da irrupção do real no imaginário, o sujeito é vítima da sensação radical da sua abolição pelo real:

Ele [Lacan] situou a angústia em conexão com o gozo do Outro como angústia relacionada ao real que irrompe no imaginário relacionado ao corpo. (...) Isto é obviamente no nível do gozo do Outro, que nada deve ao simbólico, que encontramos a maior parte das angústias relacionadas com o real, cujas formas mais conhecidas são a angústia ligada à facticidade traumática da existência e, no plano estritamente sexual, a angústia relacionado com o não-falico, outro gozo. Em todos os três casos, o sujeito é vítima da sensação de "ser reduzido ao seu corpo", de ser destituído, um Dasein fora do sentido, ou um simples instrumento de conquistas fálicas, ou, mais radicalmente, de ser abolido pelo real forasteiro que dizima todos os pontos de referência⁵⁸ (2015, p. 38, nossa tradução, nossos colchetes).

Isso nos faz pensar em vários elementos que temos trabalhado. O primeiro deles é a função do desaparecimento no reino animal, isto é, o engodo mimético. Vimos que na busca de iludir o outro, através das cores miméticas, o animal pode se ver nas garras ou no estômago do Outro. O animal pode pretender enganar o predador ou vice-versa, mas é incapaz de enganar a luz como olhar do Outro, isto é, a luz fornece as condições para o ocultamento, como também permite o desvelar. Esse desvelar do olhar marca sempre algo da ordem do mau encontro, como no apólogo da sardinha do seminário livro 11. Em relação ao mito que estamos trabalhando, na estratégia de Perseu, o herói parece antecipar seu próprio desaparecimento. Para lidar com o monstro que olha, Perseu antecipa o desaparecimento de sua imagem especular. O desaparecimento de sua imagem especular não é apreendido pelo herói,

⁵⁸ "He situated anguish in connection with the Other's jouissance as an anguish related to the real that erupts in the imaginary related to the body. (...) It is obviously at the level of the Other's jouissance, which owes nothing to the symbolic, that we find most of the anguish related to the real, the best known forms of which are anguish related to the traumatic facticity of existence and, at the strictly sexual level, anguish related to the non-phallic, other jouissance. In all three cases, the subject falls prey to the feeling of "being reduced to his body," of being destitute, a Dasein outside of meaning, or a simple instrument of phallic conquests, or, more radically still, of being abolished by the alien real that decimates all reference points".

ao menos não há descrição de tal acontecimento no mito. Diante do olhar do louva-a-deus, nosso inseto-Medusa, é como se este desaparecimento usado como engodo fosse realizado no sujeito, como se ele desse conta do desaparecimento de si no uso da máscara. No mito da Medusa, em um desfecho trágico, isso talvez equivaleria ao momento que precede a captura, exatamente no limiar do tornar-se imóvel.

3.8.3 A iminência da captura

No seminário livro 8, Lacan menciona haver algo da ordem da fascinação exercendo influência sobre o louva-a-deus macho em relação à postura ereta da fêmea. O louva-a-deus macho é cativado pela imagem, a imagem da fêmea exerce fascínio sobre ele, o atrai. Não poder olhar para a Medusa talvez se relacione ao fato de ela poder exercer esse mesmo efeito, sua imagem poderia deslumbrar, fazer um apelo irrecusável ao desejo. Em relação a isso, nós lembramos de *O deslumbramento*, livro de Duras (1986) sobre Lol, que fala de um gozo para além do falo ou talvez não remetido ao falo. Talvez se trate da região onde o desejo não se distingue do gozo. De qualquer modo, pode operar como prenúncio da captura. Mas no que consistiria a captura propriamente dita?

Entendemos como momento de captura, aquele em que o sujeito se vê totalmente à mercê do desejo do Outro, isto é, quando é capaz de apreender-se como objeto de gozo deste Outro. Para Soler (2015), um dos efeitos principais relacionados a angústia é algo correlato, para a psicanalista, a uma destituição subjetiva selvagem, ou seja, um momento em que o sujeito deixa de ser sujeito. Esse deixar de ser sujeito o coloca, de uma só vez, como objeto do Outro⁵⁹. É aqui, nesta destituição subjetiva, nesse tornar-se objeto do Outro, que surge o efeito medusante da quebra do movimento, da imobilidade e da mudez:

A angústia surge na forma de corte: envolve a paralisação e a imobilidade, uma espécie de “funil temporal” ou “abismo”, bem como um “mutismo

⁵⁹ “*La angustia es muy exactamente un momento de destitución subjetiva (...) destitución subjetiva quiere decir un momento donde el sujeto cesa de ser sujeto, donde se aprehende como objeto y donde el deseo em tanto desconocido, en tanto que x, con todos sus espejismos que producen siempre lo desconocido, está en suspenso. (...) la respuesta que produce al "¿qu.é soy-yo?": "tú no eres más que un objeto"*” (SOLER, 2003, p. 38).

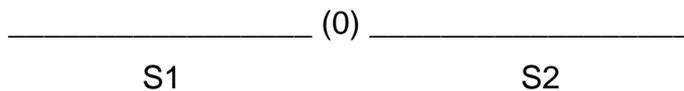
aterrorizado” e “afundamento na imobilidade”, como diz Lacan⁶⁰ (SOLER, 2015, p. 29, nossa tradução).

Quando Soler (2003) discute tais efeitos, os coloca como desprendidos a partir de uma estrutura psicótica, os pensa sobretudo a partir do homem dos lobos. Em outra passagem, a psicanalista afirma que a angústia, nesse desvelar-se do sujeito como objeto do gozo do Outro, emperra o sentimento da passagem do tempo, emperra a voz e o movimento:

A angústia para o relógio, para o movimento e a voz, criando uma experiência vivida de iminência, uma espécie de epifania vivida por um ser semelhante a um objeto que está em suspenso⁶¹ (p. 29, nossa tradução).

Estes elementos são correlacionados com o fenômeno do mau-olhado. Todos os autores que examinamos até o momento e que trabalham o mau-olhado de um modo mais sistemático, o descrevem como tendo por efeito a imobilidade da palavra e do corpo. Isso faria parte do efeito descrito como fascinatório por Lacan, aquilo que destitui o sujeito de sua capacidade de mover-se: “O mau-olhado é o *fascinum*, é o que tem por efeito parar o movimento” (LACAN, SXI, p. 114). Tudo nos leva a entender que este efeito de imobilidade se relaciona, também, com a experiência de uma ruptura temporal, o tempo de parada do movimento. Soler (2003) afirma que, na experiência maciça da irrupção do real no imaginário, na redução do sujeito ao objeto de gozo do Outro, sobretudo na psicose, surge este momento de rasgo e descontinuidade temporal. No caso do homem dos lobos, naquele momento do corte no dedo, Lacan (1954/1998) menciona haver, além da mudez, algo como a experiência de um abismo temporal, que poderia ser compreendido, segundo Soler (2003), como algo que rasga o vetor sucessivo do tempo:

O momento da angústia



Na angústia o tempo para, o relógio se subjetiva, a impressão do tempo é suspensão (...) [Lacan] fala de um estado de imobilidade. Não é somente o

⁶⁰ “*anguish arises in the form of a cut: it involves stoppage and immobility, a sort of “temporal funnel” or “abyss,” as well as “terrified muteness” and “sinking into immobility,” as Lacan puts it. This has nothing to do with other types*”.

⁶¹ “*Anguish stops the clock, it stops one’s movement and one’s voice, creating a lived experience of imminence, a sort of epiphany experienced by an object-like being that is in abeyance*”.

tempo que para, o abismo temporal, mas também há algo da petrificação motora na angústia. Essas, então, eram as observações que eu queria fazer a respeito da especificidade do momento da destituição subjetiva na angústia⁶² (p. 43, nossa tradução, nossos colchetes)

Não seria essa uma boa descrição do efeito paralisante do olhar da Medusa, daquilo que pode exercer seu efeito de captura? Tal efeito é descrito em termos muito semelhantes por Didier-Weill (1988), como veremos em um subcapítulo específico sobre o autor.

3.9 Os efeitos Górgona

Todo o paradoxo parece ser como se segue: no mito, como vimos, o essencial do monstro, isto é, seu olhar, não pode ser descrito, é inacessível aos animais, aos mortais e aos deuses. Poderíamos até descrever a aparência da Medusa, mas nunca o seu olhar. Nesse impasse, o que pode ser descrito do olhar da Medusa é algo da ordem dos seus efeitos observados naqueles que tiveram contato com o mesmo. O que implica isso? Para Vernant (1988):

Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, O confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam seu olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do Sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas (p. 13).

Em Freud (1932/1976), há um texto curto e inacabado com o título *A cabeça da Medusa*, redigido originalmente em 1922 e publicado muitos anos depois. Na primeira frase do artigo encontramos a equação: “Decaptar = castrar” (p. 329). Nos perguntamos por que Freud não colocou esse termo no substantivo feminino: “decaptação = castração”? Talvez seja para colocar em relevo que a imagem da Medusa incide mais como verbo do que como substantivo. Nesse sentido, a imagem da Medusa não seria apenas a imagem da castração, mas realizaria algo do *castrar*. Freud continua: “o terror da Medusa é assim um terror de castração” (1932/1976, p. 329). Tal terror, para Freud, se refere a visão que o menino possui dos órgãos genitais

⁶² “*En la angustia el tiempo se para, el reloj subjetiva, la impresión del tiempo esta suspendida (...) un estado de inmovilidad. No solamente está el tiempo detenido, el abismo temporal, sino que también hay algo de la petrificación motriz en la angustia. Eran estas pues, las observaciones que quería hacer a propósito de la especificidad del momento de destitución subjetiva de la angustia*”

femininos (rodeados por cabelos), possivelmente da mãe, no momento em que, até então, não se acreditava na ameaça de castração. A causa do horror, portanto, é a ausência do pênis: “o pênis, cuja ausência é a causa do horror” (1932/1976, p. 329). O que implica esse horror?

A questão toda parece se concentrar na imagem furada da mãe. Didier-Weill (1988) compreende esse evento como traumático por excelência e esse trauma ocorre eminentemente pela via escópica. Para o psicanalista, o trauma seria a ruptura de um pacto, de uma interseção originária, entre o simbólico (*há significante*) e o real (*não há significante*). É a ocasião do encontro do sujeito com a significação: “não há significante”:

Mas este pacto será um dia rompido, e esta ruptura é o que, desde Freud, chamamos o *trauma*. Pode-se dizer que o trauma é :a aparição violenta desta significação: "Não há significante". (...) Enquanto o pacto originário significava: "Há significante", o trauma lhe diz: "Você acreditava que havia significante, mas não há, o significante não está lá (1988, p. 12).

O traumático, para Didier-Weill (1988) é o mau-olhado e é o que aniquila o sujeito. Frente ao trauma, o Nome-do-Pai é aquilo que intervém como garantia, insistência simbólica, a despeito do furo. Seria aquilo que insiste no devir do sujeito:

A partir de um primeiro momento em que se encontra na exterioridade, no real, esse furo vem tornar-se um furo no simbólico. Algo se institui, sofre um duplo movimento: num primeiro tempo, o sujeito é aniquilado pelo trauma e num segundo tempo, após essa aniquilação em que o Logos perdeu todos os seus direitos, este *há*, que havia sido anulado, volta a se fazer ouvir por força de urna insistência própria ao simbólico e ao significante do Nome-do-Pai (p. 18).

Para esse discípulo de Lacan, todo furo ou fratura no real, faz surgir o olhar. Esse olhar que surge do real, faz o projeto de sujeito⁶³ experimentar que, durante todo tempo, quem estava sendo *enganado* era ele mesmo:

É na medida em que o pré-sujeito – pois ainda não estamos no nível do sujeito mas do pré-sujeito - tem de integrar a significação do "não há" que, no trauma, ele descobre como uma espécie de revelação às avessas: "Fui enganado". Enquanto o pacto originário significava: "Há significante", o trauma lhe diz: "Você acreditava que havia significante, mas não há, o significante não está lá" (DIDIER-WEILL, 1988, p. 12).

⁶³ Esse projeto de sujeito é o sujeito que Lacan chama no seminário livro 5 de “assujeito”, por estar ainda quase que inteiramente assujeitado ao Outro, como Hans: “Pois bem, digo que a criança se esboça como assujeito. Trata-se de um assujeito porque, a princípio, ela se experimenta e se sente como profundamente assujeitada ao capricho daquele de quem depende, mesmo que esse capricho seja um capricho articulado” (LACAN, SV, p. 195).

Tudo ocorre como nos filmes de suspense que nos surpreendem por haver uma revelação siderante no final. Quem fazia de tudo para enganar, se vê ele mesmo capturado pelo engano. Medusa é o monstro que encarna, em seu olhar, essa ausência de significante, a quebra do pacto por excelência, diante do qual, estamos em relação ao traumático: o mau encontro, *tiquê*, com a porção enigmática do desejo do Outro. É o que se oculta de real por trás de toda ilusão. Como Perseu, teríamos sido todos submetidos ao encontro com a Medusa e saímos ilesos devido ao corte oferecido pelo nome. Mas ainda não nos precipitemos, Didier-Weill (1988) diz que existe a possibilidade de um permanecer no mau-olhado. Como no mito da Medusa, onde heróis e deuses se tornam pedra, o psicanalista compreende que existem circunstâncias associadas à psicose (particularmente na melancolia), onde o efeito de ruptura do simbólico com o real, atrelado ao não comparecimento do Nome-do-Pai, provoca um estado de permanência mortificante sob os efeitos do olhar como mau-olhado. Veremos isso em detalhes, em breve.

Retornando a Freud (1932/1976), o que seria a petrificação para este? Seria o estado da ereção, isto é, em uma clara relação da circunstância com o desejo. Contudo, Freud menciona que o mito: “isola seus efeitos horripilantes dos dispensadores de prazer” (p. 330). Em relação a isso, Rivera afirma:

O que aparece como engodo destinado a dotar a mulher de pênis, simbolicamente, não tranquiliza o homem quanto a posse deste; pelo contrário, esta imagem por excelência marca, efetiva a castração. Ou melhor, esta imagem conjuga, em seu feito (*Wirkung*), horror a castração e prazer/desejo (*Lust*), e pode, alternadamente, suscitar um ou outro — a Medusa, segundo Freud, isolaria desta conjugação a vertente do horror (2005, p. 31).

Quando Rivera (2005) menciona que a imagem da Medusa conjuga horror à castração e prazer/desejo (*lust*), não seria mais bem colocado que a imagem conjuga horror com satisfação, gozo? Isolando, do mesmo modo, o efeito de terror em Medusa e se apoiando nos escritos de Vernant (1988), Mezan (2020) pensa que o efeito do olhar da Górgona é o fundir-se a ela, a perda dos limites da forma, isto é, o âmbito propriamente dito do gozo, operação de remoção das diferenças e retorno ao indiferenciado:

Quem olha Gorgô não apenas se torna pedra: de certo modo, funde-se com ela, deixa de ser “um” e passa a ser uma espécie de pasta sem forma, que é como que engolida pelo olho da Medusa. De tal maneira que a estátua de pedra é apenas um resíduo do que foi um homem, após cumprir-se a operação designada como “perder-se”, “ser projetado para o mundo presidido

pela Potência”, “ser despossuído de si”. É uma operação de homogeneização, de apagamento de todas as diferenças, em especial dos limites do corpo e da psique, da diferença individuante que torna cada um de nós um. O olhar da Medusa aparece assim como veículo de um retorno ao indiferenciado, e o instrumento pelo qual se realiza esse retorno é precisamente o olho (p. 62).

Esse retorno ao indiferenciado, postulado por Mezan (2020), parece ser correlativo ao ser devorado pela “boca de jacaré”, isto é, do desejo caprichoso e desenfreado da mãe em relação ao filho(te). Com todas as limitações da linguagem da psicanálise clássica, Mezan concebe a experiência com a Medusa como a experiência incestuosa com a mãe completa, onipotente e sem limites:

Em poucas palavras: tudo isso metaforiza a realização do incesto, não sob a forma de um coito entre dois adultos, um dos quais é a mãe do outro, mas sob a forma irrepresentável da dissolução de si no retorno ao indiferenciado. O olho da Medusa encarna o poder de absorção da vagina materna, e é sem dúvida para tapar esse orifício devorador que a fantasia infantil o dota de um portentoso falo. O terror sem fundo e sem forma materializado no que Vernant denomina “o caos” é o pavor perante uma mãe onipotente e sem limites, cujo sexo toma a forma imprecisa de uma não-forma, de um abismo sem contornos ou arestas (p. 63)

No isolamento do terrível, operado pela figura da Górgona, Mezan (2020) distingue dois efeitos, cada um dos quais, possui um grau de perigo maior:

A Medusa representa, pois, não uma, mas duas modalidades do terrível: a primeira é a de que estamos falando, a segunda se vincula à castração. Pois, diante da ameaça do caos, a possibilidade de castração — por angustiada que seja — constitui claramente um perigo menor, porque concerne à perda de uma parte de si e não à morte completa (p. 63).

Mezan (2020) parece ressaltar um lado do processo em que o sujeito ou o proto-sujeito, como diria Didier-Weill (1988), se vê totalmente absolvido pelo olhar do Outro. Como se a possibilidade do engodo tivesse sido perdida – uma vez que ele depende do aparato significante – ou o artifício tivesse levado não à invisibilidade, mas a total exposição em relação à bocarra que se atualiza pelo olhar do Outro. Com Lacan (SXI), consideramos o olhar como algo essencial, a partir do qual o próprio plano escópico se funda. A criança ganha (imagem do) corpo na luz, como os gafanhotos fototrópicos, isto é, existe todo um conjunto de elementos constitutivos essenciais ligados ao olhar. Há um ponto dessa luz, entretanto, um foco, diante do qual uma exposição não articulada à significação fálica – referida à incidência do Nome-do-Pai, pode acarretar estragos. Nossa tese é que a bocarra aberta do

crocodilo seria o análogo oral do olhar que destitui e aniquila (a palavra) no plano escópico, isto é, o mau-olhado.

Rivera (2002) dá uma interpretação análoga a de Mezan (2020), embora se valha dos termos lacanianos e ressalte outros aspectos do efeito Górgona. A psicanalista ressalta que o que está isolado como terror na Medusa, se encontraria oculto na obra *Mona Lisa*. Na pintura, por trás da sedução de uma felicidade perdida com a mãe, haveria a sombra da morte. Essa é uma articulação tomada de Lacan no final do seminário livro 4, na leitura que faz da duplicidade das mães que se fundem no quadro “A virgem e o menino com Santa Ana”, na qual ele coloca a morte como o Outro absoluto que se insinua a Leonardo da Vinci (1452 – 1519). Para Rivera (2002), ainda se pautando em Lacan, a sombra da morte seria o retorno à satisfação fechada com o Outro e, neste sentido, a petrificação da Medusa seria mortífera, pois o *movimento* perpétuo do desejo pela perda da Coisa se perderia:

A Medusa isola de forma marcante, assim, o que na *Mona Lisa* é a face escondida, recoberta pela tentativa de superação da diferença sexual. A decantada sedução exercida por essa obra de Leonardo, que Freud remeteu, como vimos, a uma felicidade primeira para sempre perdida, traz consigo sua sombra, perspectiva da volta à Terra-Mãe: a morte. Um retorno à satisfação sem falhas provida pela mãe fálica se revela, com efeito, uma petrificação mortífera, em que o desejo, que se põe em movimento perpétuo graças à perda da Coisa, se extinguiria (p. 47).

Lacan (SIV) reconhece o texto freudiano sobre Leonardo (1452 – 1519) como aquele que apresenta a tópica do imaginário e a função da mãe fálica. Apoiando-se nesta leitura, Rivera (2002) irá situar a discussão, tanto em Medusa quanto em *Mona Lisa*, em torno da mãe fálica, questão que se coloca para Leonardo e que se complica em todos os casos em que a relação da mãe com a palavra do pai não se efetiva de um modo pleno⁶⁴.

A partir das formulações de Rivera (2002) nos perguntamos, contudo, se *Mona Lisa* e a Medusa estariam no mesmo patamar de questões. O mito, como marca Mezan (2020), parece remeter ao terror e à uma satisfação que alude a algo sem contorno e que não se referiria tanto ao engodo fálico, mas sim ao feminino para além do falo. Em outras palavras, ao gozo que não se circunscreve pela via fálica.

⁶⁴ “O essencial é que a mãe funde o pai como mediador daquilo que está para além da lei dela e de seu capricho, ou seja, pura e simplesmente, a lei como tal. Trata-se do pai, portanto, como Nome-do-Pai, estreitamente ligado à enunciação da lei, como todo o desenvolvimento da doutrina freudiana no-lo anuncia e promove. E é nisso que ele é ou não é aceito pela criança como aquele que priva ou não priva a mãe do objeto de seu desejo” (LACAN, SV, p. 197).

Outro modo de compreender Medusa e avançar nas questões postas por Mezan (2020) e Rivera (2002) seria compreender a Górgona não como a mãe fálica, mas sim como a própria encarnação da *Verwerfung*, isto é, quando o Nome-do-Pai não opera como aquilo que impede a boca do jacaré se fechar sobre a criança e ela fica totalmente entregue ao *olhar* do Outro:

Na medida em que a situação [de tapeação] prossegue, isto é, em que não intervém, devido à *Verwerfung* que o deixa de fora, o termo do pai simbólico - que veremos concretamente o quanto é necessário - a criança se vê na situação muito particular de estar inteiramente entregue ao olho e ao olhar do Outro (LACAN, SIV, p. 232, nossos colchetes).

De qualquer modo, parece haver na obra de Leonardo (1452 – 1519), tal como Lacan (SIV) a lê, algo que aponta para o assujeitamento em relação ao Outro⁶⁵, um Outro que em Leonardo se afigurou, também, como alteridade absoluta, isto é, a morte⁶⁶. De um modo mais específico, Lacan (SIV) menciona haver algo como dois Outros para Leonardo, como há duas figuras junto ao menino: uma figura é a mãe como Outro do inconsciente, mas de um inconsciente impenetrável e fechado, e a outra figura seria o Outro absoluto da morte. É nesse horizonte paradoxal que, ao nosso ver, talvez se desenhe a Medusa.

Figura 36 - Dois quadros de Leonardo com o tema da Virgem, Sant'Ana e o menino

⁶⁵ “Que a criança no desenho de Londres [*A Virgem, o Menino, Sant'Ana e São João Batista*] prolongue os braços da mãe mais ou menos como uma marionete na qual se engaja o braço de quem a agita, não é menos fascinante” (LACAN, SIV, p. 446).

⁶⁶ “Trata-se aí de uma certa tomada de posição do sujeito com relação à problemática do Outro, que é, ou bem este Outro absoluto, este inconsciente fechado, esta mulher impenetrável, ou bem, por trás desta, a figura da morte, que é o último Outro absoluto” (LACAN, SIV, p. 446).



Fonte: Leonardo Da Vinci, 1507. Pintura. Disponível em: <https://www.artranked.com/topic/Da+Vinchi>. Acesso em: 09/07/2021.

Adentrando essa questão, o segundo quadro de Leonardo (o esboço) nos faz pensar o seguinte: o menino nos braços da mãe, parece anunciar o desaparecimento do sujeito no Outro, como os flamingos de Thayer (1909) que desaparecem no horizonte. Apesar de serem as cores naturais de um esboço feito à lápis, as figuras no tom cinza nos remetem ao tornar-se pedra da Medusa. É como se, no caso de Leonardo, o engodo de Perseu tivesse falhado e o triunfo da palavra sobre o olhar, não tivesse ocorrido. Há ainda outra possibilidade de leitura: nestes quadros, o recurso ao engodo está presente, a morte, como 4º termo, está totalmente disfarçada, isto é, há engodo. Há engodo, sobretudo porque Leonardo é artista. Embora não seja possível dizer o que se passou com Leonardo, no plano que estamos trabalhando, nos parece haver, aí também, algo de um imbricamento pontual entre a voracidade do olhar e a alteridade absoluta. Seria essa uma das dimensões disso do que estamos tentando recortar como mau-olhado. Não sabemos ainda, contudo, o grau de seus efeitos e é isso que estamos investigando.

A petrificação como perda do movimento do desejo, tal como Rivera (2002) nos descreve, é semelhante ao modo em que Didier-Weill (1997) compreende o efeito do olhar medusante, embora nos pareça que, nesse último, a coisa esteja melhor

explicitada. Para o psicanalista, o olhar superegóico, medusante, que pode estar presente no Outro, barra o movimento próprio da palavra, como veremos no subcapítulo sobre o mau-olhado em Didier-Weill. Em seus aforismos sobre a Medusa, Nasio (1991) coloca o seu imbricamento com o escópico e a falta da palavra nos seguintes termos:

Se o sexo é um lugar impossível pelas trilhas da linguagem, a pulsão escópica segue as mesmas vias para demarcar seu objeto. Suas características comuns são a constância na perda e o destacamento do circuito significante (p. 134).

Um ponto comum a todos esses autores parece ser a interrupção da cadeia significante nesse ponto traumático de revelação do furo, ponto onde o sujeito do engodo se vê capturado e ironicamente enganado, como apontado por Didier-Weill (1988). O engano experimentado aí deve ser semelhante ao engano do sujeito diante do foco de luz ou diante do sol. Este foco de luz intenso quando mirado diretamente, ao invés de abrir o campo da visibilidade, tende a fechá-lo. Isso é outro modo de conceber, no campo escópico, algo da ordem da castração.

Em relação a este ponto, tanto para Quinet (2002), quanto para Didier-Weill (1988), é por meio do campo escópico que se realiza a castração. Ao nosso ver, esse é um dos pontos essenciais a Medusa, tal como concebido por Freud (1932/1976). A revelação do segredo da imagem coloca em marcha a castração daquele que a presencia, despertando assim o desejo e o horror, isto é, a transmissão do desejo e os estragos que ele também carrega. Como Miller coloca, a verdade da imagem total é o furo, o não-todo, a fragmentação: “O segredo da imagem, o segredo do campo visual, é a castração” (MILLER, 2008, p. 22). E é precisamente isto que Lacan (SXI) formula através da incidência da *tiquê* no plano escópico.

Quinet (2002) argumenta haver, a partir disso, o que ele chama *castração ótica*. Nesse sentido, o psicanalista compreende a garganta de Irma no sonho de Freud (1900/1976) como o “Isso olha”, como ponto de real, mais-de-olhar medusante. É aquilo diante de que, como a caveira de Holbein, se realiza o desaparecimento do sujeito. Esse ponto de real remete à visão da castração do Outro, aquilo que não tem figuração, que no sonho se manifesta como lacuna, falta de representação significante:

O “isso olha” do sonho é esse ponto de real como mais-de-olhar, que contém objeto a no campo escópico diante do qual o sujeito desaparece, como o olhar

presente no crânio da caveira do quadro *Os embaixadores*, de Holbein. O real pode figurar-se, também, por uma *garganta hiante de Irma* olhando o sonhador medusado, pois “é somente no sonho que se pode dar esse encontro verdadeiramente único do sujeito com o real”. Notamos nos exemplos dados por Freud que, lá onde o sonho se encontra apagado, os significantes usados pelo sonhador em seu relato – por exemplo “*aqui existem algumas lacunas no sonho*”, “*está faltando alguma coisa*” – remetem à visão da castração do Outro. O horror do real no campo escópico nem mesmo pôde ser figurado, colocado em cena – trata-se do “trecho obscuro” do relato do sonho. A “obscuridade” corresponde à falta de representação significante, lá onde se encontra o olhar no lugar de Mulher – o “continente negro” (QUINET, 2002, p. 232).

Em relação ao olhar da Medusa, Pardo (2010) coloca que a visualização da falta do Outro implica em um olhar que emperra as representações e provoca a falta-a-ser:

Além disso, com a teoria lacaniana, o olhar da Medusa não é apenas a imagem fóbica que traduz um desejo de gozo, é aquilo que pode ser mortal para um sujeito. Isso quer dizer que quando o sujeito alcança esse ponto do Outro que está olhando para o mundo, ou seja, o próprio olhar, surge então a questão do poder do olhar de aniquilar o sujeito. O sujeito fica pasmo e se vê projetado na própria castração, ou seja, o sujeito não percebe mais o mundo das representações, mas se depara com sua falta-a-ser. A castração é revelada⁶⁷ (Nossa tradução, p. 12).

Pardo (2010), Quinet (2002) e Didier-Weill (1988) apelam para um desfecho mais dramático para o contato com o furo traumático no Outro. Estes concebem no olhar algo de aniquilante. O que seria este aniquilante que está sempre presente no olhar se não o próprio mau-olhado? Mas o que esta dimensão implica? Um dos seus efeitos, como descrito aqui, se refere à interrupção da cadeia significante, uma captura onde aquele que enganava se vê, ironicamente, enganado. De todo modo, precisamos compreender melhor como ocorre tal efeito, o que veremos a seguir.

3.9.1 A caminho do confronto

A palavra “engodo” é interessante. Ela é interessante porque não é habitual. Segundo Dias e Junior (2019), engodo remete a uma série de significações populares,

⁶⁷ “*Aussi, avec la théorie lacanienne, le regard de Méduse n’est pas seulement l’image phobique qui traduit un désir de jouissance, il est vu comme ce qui peut se révéler mortifère pour un sujet. Ceci pour dire que lorsque le sujet attrape ce point de l’Autre qui regarde le monde, à savoir le regard lui-même, se pose alors la question du pouvoir de néantisation du regard sur le sujet. Le sujet est médusé et se trouve projeté au lieu de sa propre castration, c’est-à-dire que le sujet ne perçoit plus le monde des représentations, mais il est confronté à son manque-à-être. La castration est dévoilée*”.

que vão do mundo animal (da caça), ao mundo humano (da ilusão). O engodo seria um artifício, uma isca, com o objetivo de fascinar e capturar:

Se trata de uma isca usada para atrair animais, aves, peixes; ceva. O engodo põe em jogo nessa metáfora dois elementos: primeiro o sujeito que deseja capturar sua presa e, portanto, se utiliza de um artifício (isca) que reproduz os hábitos de alimentação da presa para atraí-la a seu objetivo exercendo certo fascínio para ela. Segundo, quando a presa, por exemplo o peixe, se deixe atrair por esse fascínio, ele será capturado pelo anzol camuflado pelo fascínio da isca (...) qualquer tipo de cilada, manobra ou ardil que vise enganar, ludibriar outrem, induzindo-o ao erro. Novamente essa definição supõe uma relação de alguém que arma a cilada na intenção de capturar algum tipo de presa. (...) O engodo é, portanto, o ato de alguém arguto que domina o funcionamento das ilusões (iscas, cevas, armadilhas etc.) de outro que se deixa capturar pela montagem das ilusões (p. 158).

Todo esse jogo entre engodo e possibilidade de captura do olhar, ocorre tanto no plano etológico (na atividade mimética), como no plano do mito (Perseu x Medusa). Isso nos leva ao mote supracitado de Caravaggio (1571 – 1610): todo artista é Perseu e todo quadro é Medusa (QUIGNARD, 2005), isto é, o engodo e a captura poderiam se realizar, também, na arte. O dever mais básico de um artista é fazer surgir da janela simbólica, a imagem que comporta, de modo mais ou menos velado, o furo, isto é, a cabeça da Medusa. Ele emprega para isso, como todo herói que enfrenta um olhar que tudo captura, a artimanha. A arte é o resultado de um artifício, cujo princípio, desde o início, é fazer comparecer, em si, o troféu de sua captura, algo do âmbito do real que se vela e desvela. Isso comparece no mito do modo mais claro possível. O monstro é esse que olha e congela a imagem. Para capturá-lo, Perseu *cria* a invisibilidade e o movimento leve da palavra. A invisibilidade e o movimento, são as criações de Perseu, como artista, como mestre artífice, isto é ilusionista. Porém, é necessário cautela, não são todos que alcançam a façanha do mestre ilusionista. Existe toda uma região de seres: bestas, homens e deuses, que não foram capazes de escapar do olhar da Górgona.

Como estas questões reverberam em Lacan e em Freud (1908/1976)? Em *Escritores criativos e devaneio*, Freud compreende a criança como algo muito próximo ao artista em sua capacidade de criar uma realidade fantasística de acordo com as suas expectativas. Isto é, Freud compreende a criança, em sua relação com o mundo, como artífice. Em Lacan, como sabemos, essa astúcia presente na criança de Freud ganha contornos ainda mais nítidos. No seminário livro 4 e 5, toda a dialética do engodo, como dito anteriormente, se desdobra no plano escópico e sob a égide do

Outro. A coisa caminha para uma situação em que o sujeito se surpreende e algo se desvela:

No ponto a que chegamos da última vez, a criança oferece à mãe o objeto imaginário do falo, para proporcionar-lhe sua satisfação completa, e isso, sob a forma de engodo. Ora, o exibicionismo do menino diante da mãe só pode ter sentido fazendo intervir junto à mãe o grande Outro, que é, de certa forma, sua testemunha, aquele que vê o conjunto da situação (...) O drama imaginário tende para uma situação fundamental da qual não podemos desconhecer o caráter crucial, onde ele se insere e assume um sentido ainda mais elaborado - a situação da surpresa (...) É assim que, num grau superior ao ver e ser visto, a dialética imaginária resulta num dar-a-ver e ser surpreendido pelo desvelamento (LACAN, SV, p. 212).

No engodo fálico, a criança brinca de fazer o Outro completo, de engendrar a figura fálica da mãe, mas conta com o artifício para manter este “todo” como ficção. O Olhar do Outro comparece de modo essencial nesse jogo imaginário de tapeação, sobretudo quando não há uma entrada mais incisiva do Nome-do-Pai para intervir, como apontado anteriormente:

Na medida em que a situação [de tapeação] prossegue, isto é, em que não intervém, devido à *Verwerfung* que o deixa de fora, o termo do pai simbólico - que veremos concretamente o quanto é necessário - a criança se vê na situação muito particular de estar inteiramente entregue ao olho e ao olhar do Outro (LACAN, SIV, p. 232, nossos colchetes).

Essa última passagem parece até provir do futuro, lá do seminário livro 11. O que significaria “estar inteiramente entregue ao olho e ao olhar do Outro?”. A partir dessa pergunta, nossa discussão aqui se articulará em dois planos, sendo o primeiro deles apenas um passo intermediário para a discussão do segundo. No primeiro plano, tentaremos dar “corpo” ao olhar⁶⁸, isto é, situá-lo a uma instância específica para podermos discuti-lo em referência ao mau-olhado da Medusa. No segundo plano, discutiremos o que opera como desdobramento do engodo, isto é, a captura pelo olhar. Como explicaremos a seguir, é para evitar uma dificuldade inerente ao campo escópico que desenhamos estes dois caminhos. Nos atenhamos agora, portanto, ao plano do “corpo” do olhar, para depois entrarmos no plano da captura. Será no plano da captura, lá no reino da Górgona, que examinaremos aqueles que foram capturados pelo mau-olhado.

⁶⁸ Esse dar corpo ao olhar, segue a mesma estratégia de Lacan no seminário livro 11, onde pensa este objeto inapreensível, a partir da luz. A luz, será um personagem importante no último subcapítulo da tese.

3.9.2 Medusa à espreita

Gostaríamos de iniciar esse subcapítulo, com uma reflexão sobre o escotoma. Escotoma é uma condição de perda parcial ou total da acuidade visual que se torna um vocábulo na psicanálise francesa. O vocábulo, na psicanálise, era usado para se referir a limitação da consciência. No seminário livro 11, Lacan pergunta se tal termo, para se referir a tal desconhecimento da consciência, seria simples metáfora, isto é, nos faz questionar se não haveria, realmente, um ponto cego na própria consciência. Lacan diz que tal ambiguidade reside em *tudo* que se refere ao campo escópico:

A análise considera a consciência como irremediavelmente delimitada, e a institui como princípio não só de idealização, mas de desconhecimento - assim como se disse, num termo que ganha novo valor por se referir ao domínio visual - como escotoma. O termo foi introduzido, no campo do vocabulário analítico, no nível da Escola Francesa. Será simples metáfora? - reencontramos aqui a ambiguidade que atinge tudo que toca ao que se inscreve no registro da pulsão escópica (LACAN, SXI, p. 82).

Tal pergunta de Lacan, se dá, provavelmente, pois o ponto cego da consciência no nível escópico é o olhar. O olhar, para a consciência, é inapreensível e desconhecido: “o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido” (SXI, p. 83). Mas é mais que desconhecido pela consciência. Quinet (2002) e Betts (2007), como vimos, afirmam que a pulsão escópica não é atravessada pela demanda e por isso não há registro específico dessa pulsão no inconsciente: “A pulsão escópica prescinde da fala; não há palavras para dizer o olhar” (QUINET, 2002, p. 82). O que há no inconsciente dessa pulsão são significantes de empréstimo das pulsões oral e anal. Ele é inapreensível e desconhecido no nível do próprio inconsciente e precisa recorrer a outros registros para se inscrever. Seriam por essas razões (falta de inscrição e empréstimo) que o campo escópico estaria todo habitado por ambiguidades?

Fizemos a suposição de que o olhar, em sua vertente nociva, isto é, o mau-olhado, poderia ser entendido como o resultado do entrecruzamento entre a pulsão escópica e a oral, sobretudo em seu aspecto devorador, isto é, aquilo que chamamos voracidade do olhar. Ele é significado posteriormente como “mau”, por expor o protosujeito ao âmbito do trauma e o desejo inapreensível do Outro. Mas uma pergunta surge: o que seria essa coisa inapreensível do olhar, quando não recorre a significantes de empréstimo de outras pulsões? Não sabemos ao certo se essa

pergunta é respondível. Aquilo que dará corpo ao olhar, como mau-olhado, tem como um dos seus efeitos a ruptura temporal, a imobilidade da palavra e do corpo, ou seja, tudo que poderíamos pensar como se desdobrando do contato com a Medusa. Para Didier-Weill (1997b), por exemplo, o olhar fascinante pode mostrar algo como o avesso do simbólico, um âmbito onde reina um silêncio inumano:

O poder do olhar fascinante que se impõe a ele consiste precisamente em lhe mostrar o avesso do simbólico: o mundo do imundo, enquanto não regido pela lei da palavra. Nesse dejetivo do mundo reina um silêncio absoluto, do qual devemos agora tentar falar, mesmo sabendo que nenhuma palavra pode dizer o que é o silêncio pois, precisamente, não se trata do silêncio humano que pode fazer ouvir uma fala, mas desse silêncio inumano que jaz nessa “profundeza das profundezas” onde a palavra não consegue atingir o sujeito humano (p. 46).

Esse elemento do avesso do simbólico apontado por Didier-Weill (1997b) nos faz lembrar o modo como Lacan situa a Coisa no seminário livro 7. Em tal seminário, a Coisa é pensada como aquilo que funda o universo humano, sem que esteja totalmente vinculada a ele (dimensão inumana). Embora não esteja vinculada a ele, como aquilo que pode escapar ao significante, ela se refere ao simbólico, por ser produto, resto da incidência do significante. Assim, a Coisa pareceria ter uma relação com a palavra, mas não seria regida pela mesma lei simbólica. Seria regida pela vontade de um Outro capricho e não submetido à lei.

Como visto na citação de Didier-Weill (1997b), o inacessível desse âmbito não regido pela palavra pode ser acessado justamente pelo olhar. É por conta disso que, para o psicanalista, como veremos adiante, o olhar é capaz de emitir um juízo final e absoluto sobre o homem. Esse reino do silêncio é concebido como um dos efeitos da angústia por Soler (2015), quando o sujeito se apreende como objeto de gozo do Outro. Quem ou que instância seria capaz de emitir tal olhar? Como dito anteriormente, essa pergunta pode ser estratégica para nós, pois a partir dela talvez seja possível dar “corpo” a isso que se chama o olhar, amarrá-lo a algo, uma instância, que seja, pois se focá-lo é difícil, dar-lhe massa e ossos pode nos ajudar a compreendê-lo melhor. E se esse olhar viesse do superego? Na tese que apresenta solicitada por Lacan em seu penúltimo seminário, *A topologia e o tempo*⁶⁹, Didier-

⁶⁹ Diálogo disponível em Acheronta, n. 30, julho de 2018.

Weill⁷⁰ formula que o supereu provém da estrutura de um olhar⁷¹. Na formulação do psicanalista, sua compreensão acerca do supereu-olhar se apoia no seminário livro 11, dizendo que este olhar se distingue fundamentalmente do campo da visão:

O supereu procede da estrutura de um olhar. Por olhar não é necessário entender alguma coisa que tenha qualquer relação com o órgão da visão. Por olhar entendo algo tal como Lacan o articula no Seminário XI, onde mostra que um sujeito pode estar bruscamente sob o olhar do Outro enquanto que surpreendido na floresta ou à procura, é um ruído ou uma rachadura que se impõe a ele como a dimensão de uma presença olhante que não tem nenhuma relação com o problema da visão. Além disso, nada ilustra melhor essa encarnação do olhar que, por exemplo, os filmes de Fritz Lang onde coloca, dirigidos às cegas, cegos, que precisamente encarnam de um modo imbatível essa presença supereuóica do olhar (DIDIER-WEILL, 1979/2018, p. 40).

O interessante de se colocar o supereu como um “corpo” para o olhar é que esta instância remete, também, a algo que Lacan compreende como *feroz*: “essa figura obscena e feroz, sob a qual a instância moral se apresenta quando vamos procurá-la em suas raízes” (SVII, p. 16). O supereu é a instância que, ao articular-se à lei, pode se manifestar como uma besta, como aquilo que exige o gozo, isto é, como Outro não terraplanado de gozo e articulado à Coisa. Atrelando o que Didier-Weill (1979) traz a esse elemento de ferocidade posto por Lacan, o supereu se tornaria algo como um monstro feroz que poderia se manifestar através do olhar, que exige a todo custo o gozo. Outra aproximação interessante é a que Dias e Junior (2019) fazem entre o supereu e o engodo. Para estes autores, essa instância poderia operar, no nível social, como álibi das fantasias que buscam iludir o outro, nas manobras de exploração do dia a dia contemporâneo. De qualquer modo, segundo Murta⁷² (2015) em *Os sombrios poderes do supereu*, desde 1923, Freud já relacionava o supereu severo ao olhar: “A relação do olhar e do supereu era apontada por Freud (1923/1976) ainda em 1923: “[o ego] é observado a cada passo pelo superego severo” (p. 9). Para Quinet (2002), o empuxo a gozar, no campo escópico, se remete ao olhar do supereu e se identifica, também, a isso que vigia, julga e pune:

⁷⁰ Segundo Didier-Weill, é em resposta a uma demanda de Lacan que sua tese é formulada: dessa “concepção do supereu, Lacan me pedira que desse conta em seu seminário de 5 de maio de 1979” (1997, p. 35).

⁷¹ Há, também, as vozes do supereu. Embora a dimensão da voz seja muito importante no que concerne ao supereu, seguiremos a hipótese do autor.

⁷² Membro da EBP-ES e membro da AMP.

No final do complexo de Édipo encontramos duas instâncias ligadas ao escópico: o ideal do eu e o supereu, onde o olhar se apresenta de modo diferenciado – o ponto onde o sujeito se vê como amável e o olhar que vigia julga e pune (p. 105).

Ao visitarmos esse texto de Freud (1923/1976), tivemos a mesma impressão de Murta (2015) e Quinet (2002). Com Didier-Weill, nesse aspecto, concordamos que as próprias palavras que Freud utiliza para descrever os poderes do supereu em 1923 (*O eu e o isso*) como *vigilância*, *adivinhação do pensamento* e *observação*, são aquelas atribuídas aos poderes do olhar. Didier-Weill houve essas palavras de Freud e as compreende, tal como o poeta, de modo literal:

Tais palavras que ocorrem a Freud — “observação”, “vigilância”, “adivinhamento do pensamento” — para traduzir o poder “soberano de tal instância [o supereu] não serão precisamente aquelas que servem para qualificar a dimensão do efeito do olhar? E, na medida em que Freud identifica tal instância de “vigilância” à “consciência moral”, sentimo-nos autorizados a falar tal o poeta do “olho da consciência” em seu sentido não só metafórico mas literal (1997b, p. 87, nossos colchetes).

Aqui é necessário um parêntese. Compreender o supereu como algo que olha, em seu sentido *literal*, é intrigante, nos remete aquele campo da ambiguidade, inerente ao plano escópico que mencionamos no começo. Os escritos de Didier-Weill (1997b) e de Quinet (2002) estão recheados destas aproximações poéticas. Essas aproximações nos remetem ao modo como o psicótico pode experimentar o significante: por falta de mediação simbólica, aproxima-se do real. É como se, para se falar dos poderes do olhar, o campo escópico exigisse esse tipo de aproximação por carecer de significantes próprios no inconsciente. De qualquer modo, prosseguimos. Diferente de Freud (1923/1976), contudo, Didier-Weill afirma haver um domínio do supereu que é medusante e pode estar ativo em alguns psicóticos. Essa é uma construção teórica do psicanalista que ele desenvolve em *Os três tempos da lei* (1997). Nessa obra, concebe que a alçada do sujeito à palavra e a sua entrada na dimensão simbólica não ocorreria de uma só vez, mas em três tempos (STÄHELIN, 2007). Em cada um desses tempos, existe um único opositor à palavra, que reaparece de modos diferentes: o supereu, cuja estrutura é o olhar. Em Didier-Weill, o supereu⁷³ não está do lado da palavra e da lei simbólica, mas em direta oposição a ela. O

⁷³ “À cada uma das três predições provenientes do Outro se dá uma resposta específica, através da qual o supereu contestará o fato de o sujeito tomar a palavra. Seremos, portanto, levados a distinguir três supereus (...) Dessa tripla concepção do supereu, Lacan me pedira que desse conta em seu seminário de 5 de maio de 1979” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 35).

primeiro supereu é o *supereu arcaico*, a sua exigência é de silêncio absoluto: “nem uma palavra!”. O segundo supereu é o *supereu da censura*, se manifesta após a insistência da palavra e diz: “Não insista; você disse uma palavra, não dirá duas”. No terceiro tempo, após a insistência da palavra, a terceira forma do supereu enuncia: “Encontrará você a terceira palavra capaz de transmutar sua insistência em perseverança?” (Didier-Weill, 1997, p. 35). Um exame detido do modo como se articula cada um desses tempos, foge ao escopo de nossa tese. Focaremos, portanto, no primeiro tempo, pois ele nos dará uma abertura para compreendermos os efeitos mais incisivos do olhar da Medusa.

É a partir da experiência do primeiro supereu arcaico, na psicose, que advém um domínio chamado medusante, por Didier-Weill (1997). É esse domínio que nos interessa para a atual discussão. O supereu medusante é capaz de desencadear a perda do movimento da palavra ou do corpo:

Este supereu medusante, me parece que se o poderia marcar como sendo o que está ativo no universo de alguns psicóticos, quer dizer, um universo no qual o sujeito está literalmente medusado, quer dizer, sob o olhar dessa Medusa que é seu Outro. Lhes recordo que sob o olhar da Medusa um sujeito é petrificado, quer dizer que para toda a eternidade, já não há mais tempo, não há diacronia, para toda a eternidade é congelado, perde a disposição do movimento linguajero ou do movimento corporal (1979/2018, p. 40).

Em várias circunstâncias, Didier-Weill (1997) aponta que, ao mesmo tempo em que existe um universo de saída em relação ao domínio fascinante do olhar, existe um outro campo que não comporta saídas, ele chama esse domínio sem saída de medusante e o relaciona à melancolia, como veremos a seguir. O permanecer no olhar, é o análogo, para nós, da captura realizada pela Medusa, isto é, aquilo que coloca em jogo o efeito mais nocivo do mau-olhado: a petrificação mortífera do sujeito preso a ele.

Examinemos, agora, aqueles que foram petrificados.

3.9.3 O reino do olhar

Existem vários modos de se hipnotizar animais e vários animais que são hipnotizáveis. De fato, o primeiro nome da hipnose foi *magnetismo animal* e se referia a capacidade que certos feiticeiros possuíam de domar animais (NEUBERN, 2007). A

Galinha (*Gallus gallus domesticus*) é particularmente sujeita a esse modo de magnetismo, basta colocá-la em repouso com a cabeça apontada para o horizonte e desenhar uma linha reta a sua frente que a ave permanece imóvel. E quanto ao contrário, animais seriam capazes de nos colocar sobre a influência de um olhar? Para Didier-Weill (1997b), o olhar do animal é capaz de ocupar em nosso inconsciente uma presença vigilante.

Figura 37 - Olho de galinha (*Gallus gallus*)



Fonte: Olhos de galinha. 2009. Fotografia. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/search/chicken+eye>. Acesso em: 09/07/2021.

Tal olhar ocupa esta presença em nosso inconsciente, por seu detentor não ser capaz de falar e parecer deter um saber silencioso e absoluto:

Se as Cinco Psicanálises de Freud nos confrontam com um bestiário onde coabitam o homem dos lobos, o homem dos ratos e a criança do cavalo, não será porque o animal encarna para O inconsciente humano uma presença fundamentalmente vigilante? A força desse olhar não será decuplada pelo fato de o animal, que não dispõe da fala, ser apreendido pelo inconsciente como depositário de um saber absoluto a dizer silenciosamente: “Tenho sobre você a vantagem de um saber ao qual a palavra, que só consegue lhe semidizer, não tem acesso: o que, em você, permanece inacessível à palavra, não me é inacessível (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 70).

A discussão em relação ao olhar do animal nos é fortuita, pois para formular a diferença entre um olhar fascinante do qual se é capaz de escapar, de um olhar medusante sem tal possibilidade, Didier-Weill (1997b) apresenta e analisa a seguinte história:

Eis a história: estando um louco, que se toma por um grão de trigo, curado, recebe alta do setor onde estava hospitalizado; na saída do hospital, ao se deparar com uma galinha, dá meia-volta aterrorizado, e pede ao seu

psiquiatra para ser reinternado. Pergunta do psiquiatra, surpreso: “Não compreendo, há cinco minutos atrás, você estava curado, você sabia que não era um grão de trigo...” - Resposta do louco: “Sim, eu, sei, mas ela, será que sabe? (p. 35).

Vamos nos adentrar na discussão desse divertido apólogo, pois ele nos pode oferecer intuições a respeito do modo como o olhar opera naqueles em que ele incidiu de um modo direto, isto é, o campo que intitulamos de *captura*. Toda a questão do louco, para Didier-Weill (1997), é o confronto que ele possui com um supereu-olhar que pode impedir-lhe de dizer qualquer palavra diante de suas asserções. O olhar da ave, como olhar do Outro, detém algo de um saber absoluto sobre o sujeito, expresso no próprio silêncio dos olhos do animal⁷⁴. Por que há a dificuldade de recorrer das asserções dessa mãe galinha (*mère-poule*)? Pois elas falam de um domínio que se subtrai ao significante, falam sobre o real do sujeito:

O que institui a *mère-poule* como poder superegóico é menos o fato de que fere à verdade do que o de encarnar um saber absoluto sobre aquilo que é real no sujeito, isto é, sobre o que do sujeito se subtrai ao reino do significante (1997b, p. 43).

De fato, na clínica da psicose, como Quinet (2002) assevera, o olhar se apresenta como vigilante, punitivo, atravessa muros, portões, paredes e o próprio corpo, podendo destituir o sujeito de todos os seus segredos. Como vimos anteriormente, o que é metafórico pode ser experimentado como literal para o psicótico. Diante disso, surgem tentativas de fuga a todo instante, como se quisessem soerguer um *anteparo* entre eles (os psicóticos) e este olhar invasor. Os muros concretos, como anteparos, substituem o que faltou como anteparo simbólico do Nome-do-Pai:

O sujeito então se trancafia em casa, se esconde atrás dos óculos escuros ou se protege no hospital, em uma tentativa de erguer uma tela, um anteparo ou qualquer barreira para bloquear o olhar invasor do Outro. Ele fará dos muros um anteparo, lá onde faltou o anteparo simbólico do Nome-do-Pai (p. 54).

No campo escópico, erguer um anteparo contra a luz, a partir de suas próprias cores, é a atividade exemplar dos seres miméticos. Existem, porém, aqueles que precisam se *defender* da luz, como os animaizinhos verdes descritos por Lacan no

⁷⁴ “O problema fundamental está no fato de que nenhuma palavra é trocada entre eles, de tal maneira que eles estão frente a frente, silenciosamente, numa ligação cujo único suporte é o olhar da galinha, que significa, para o louco: “Você é um grão de trigo.”” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 42).

seminário livro 11⁷⁵. Compreendemos aqui que o anteparo pode operar como um modo de proteção em relação ao olhar do Outro (desejo voraz da mãe). Nas discussões especializadas, é habitual afirmar que, por não ter tido acesso a uma dimensão do simbólico (a metáfora paterna), o psicótico se encontraria com mais frequência entre o real e o imaginário, domínio este próprio aos animais (SCHÄFFER; TEIXEIRA, 2002, p. 126). Sendo um engano afirmar isso ou não (ao nosso ver é um engano), por conseguirem em algumas ocasiões soerguer algo como um anteparo, mesmo que capenga, significa que alguns psicóticos detêm a possibilidade de se proteger do Olhar e não se identificar completamente a ele. Ao nosso ver, os psicóticos estariam em um registro diferente dos animais, porque, embora a lei simbólica não opere do mesmo modo que nas neuroses, nas psicoses ainda estamos no campo da linguagem (todavia o Outro não é barrado). Alguns psicóticos constroem artifícios para se proteger da dimensão invasiva do Outro, justamente porque estão na linguagem.

Em um ponto específico da história, como vimos, não há troca de palavras, a situação inicial é suportada apenas pelo olhar da ave. No entanto, a história se desdobra e tem um desfecho que comporta uma saída. Apesar de não poder contradizer as asserções superegóicas diante do olhar, o louco do apólogo consegue fugir e recorrer a um terceiro para expressar o que não pode dizer diante do olhar. Ainda há esperança, pois ele não se considera como idêntico ao que a galinha, encarnação do supereu, enuncia sobre ele com o seu olhar:

Como se manifesta tal esperança? No próprio fato de dizer ao psiquiatra: “Ela não sabe que não sou apenas um grão de trigo”, ele comprova que lhe resta uma margem de liberdade, porque ele não é idêntico ao que pensa o supereu encarnado pela galinha. Este pensamento do supereu, que ele recebe como a injunção: “Você é um grão de trigo” significa de fato: “Você não é nada além de um grão de trigo.” (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 42).

Este pensamento do superego é uma fala que o reduz à posição de objeto de gozo do Outro, um objeto a ser reintegrado, engolido, pelo Outro tal como pensamos em nossas articulações anteriores (voracidade do olhar). Apesar disso, o louco da galinha é capaz ainda de um certo distanciamento, mesmo que bem limitado, em relação ao olhar materno. Toda a questão é: e se ele não conseguisse recorrer a um

⁷⁵ “A coloração, no que ela se adapta ao fundo, é apenas um modo de defesa contra a luz. Num meio em que, por causa do que o cerca, domina a radiação verde, como um fundo d'água em meio a ervas verdes, um animalzinho - existem muitos que podem aqui servir de exemplo - se torna verde na medida em que a luz pode ser, para ele, um agente nocivo” (LACAN, SXI, p. 97).

terceiro? Aqui é onde adentramos o reino das bestas, homens e deuses que foram apreendidos pelo olhar da Medusa. Didier-Weill (1997) concebe a possibilidade do sujeito se ver radicalmente identificado ao dizer do Outro. Nessa radicalidade, nasce uma real impossibilidade de contradizer o dito superegóico. Daí em diante, é como se o sujeito caísse em um estado de decadência sustentado unicamente por seus imperativos. O supereu formula asserções absolutas sobre o ser do sujeito e este pode dedicar a vida ao gozo de encarnar tal ser:

Não será o analista incessantemente obrigado a reconhecer, em razão de sua clínica, a que extremidade pode ser conduzido um sujeito, se ele não dispõe da possibilidade de contradizer o dizer superegóico: tal dizer se expressa através de uma série de enunciados que, em sua infinita variedade, têm como ponto comum o de se dar como um saber absoluto sobre o “ser” do sujeito. Embora diga: “Você é apenas um grão de trigo, um imbecil, um idiota, um insignificante, um efeminado, um inútil..”, o que ele diz fundamentalmente é: “Você é apenas isso”, ou seja, “nada além disso” (...) o sujeito pode dedicar sua vida ao gozo mortífero que consiste em encarnar “o ser” de tal decadência (1997b, p. 36).

Ao se identificar com as asserções absolutas de um supereu puro olhar, o louco pode se tornar petrificado nelas. Essa petrificação em asserções absolutas, se presentificaria na melancolia:

Percebemos desde já que se o olhar da galinha fosse, como no mito grego, olhar de Medusa, o louco não teria podido a ele se subtrair e teria ficado, num estado de petrificação melancólica, sob esse olhar, sem dele poder fugir (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 42).

Outra consequência deste modo de olhar medusante, como vimos anteriormente em Soler (2003), é a perda do tempo, perda da diacronia, perda da disposição ao movimento do corpo e da palavra. Essa perda do tempo é descrita pelo autor de modo curioso. Didier-Weill (1997) afirma que a passagem do tempo não é algo natural, não é algo em si, é uma criação humana. Tendemos a experimentar o tempo como algo quantitativo (na passagem de nossos relógios), por compartilharmos de uma concepção objetiva a respeito dele. Mas o tempo não é, em si, dominável e quantificável. O tempo humano, aquele que habita propriamente o homem, possui uma estrutura qualitativa, um ritmo, próprio da dança, dada na relação primitiva com o Outro. Essa experiência rítmica do tempo, pode radicalmente faltar ao melancólico quando exposto ao olhar medusante do Outro. Na depressão melancólica, o tempo começa a se tornar mais lento, não passa rápido o suficiente, o corpo começa a ficar mais pesado, surge a dificuldade com o deslocamento. No limite extremo, o tempo

pode parar por completo, extinguir-se. Quando o tempo se extingue, há a experiência da extinção da vida nele, como atesta o delírio de Cotard. Para Didier-Weill (1997b), como poeta, quando um melancólico ascende ao delírio de que já se encontra morto por experimentar essa aniquilação do tempo, podemos compreender que tal asserção do paciente é verdadeira:

O primeiro sinal da depressão remete, com o aparecimento do tédio e da monotonia, ao sentimento opressor de que o tempo não passa rápido o bastante e que, ao tornar-se mais lento, arrasta o corpo que, de repente, se torna pesado e difícil de deslocar. O fato de que o tempo possa tornar-se mais lento é anunciador de uma possível catástrofe: com efeito, esse esmorecimento pode chegar até a parada pura e simples do tempo; o melancólico, na sua forma acabada da síndrome de Cotard, é aquele que conhece a experiência extrema de uma extinção do tempo interpretada como extinção de toda vida nele. Desse ponto de vista, quando afirma que não é mais um vivo, mas um morto vivo, ele diz a estrita verdade (p. 257).

Para Didier-Weill, a questão seria como esse real monstruoso deste que é medusado pode se apoderar inteiramente dele, produzindo estes efeitos?

Como se explica que, no caso do ser medusado, o real monstruoso do olhar medúxico possa se apoderar totalmente do sujeito estabelecendo com ele uma continuidade absoluta e definitiva, se, no caso do sujeito fascinado pela galinha, a fixidez desse olhar não detém o poder do olhar da Medusa, o de impor uma imobilidade de pedra, para sempre, ao sujeito? (1997b, p. 63).

Tais questões, para serem aproximadas, solicitam um exame mais detido no modo como operam, pois o olhar parece ainda guardar segredos. Hora de nos armarmos com a palavra.

3.9.4 Captura

O que Didier-Weill (1997b) nos mostra sobre a dimensão própria da fixidez? Apresentaremos um resumo de sua tese para depois expor, em detalhes e citações, cada um de seus pressupostos. Nossa leitura é que o engodo, aqui, ou foi suprimido na raiz, ou o mesmo levou o sujeito ao encontro com a boca do jacaré. Em ambos os casos, a intermediação do Nome-do-Pai não deve ter se efetivado o suficiente de modo a proteger o sujeito da voracidade do desejo do Outro. Didier-Weill afirma que existe uma relação entre o olhar, em sua dimensão de mau-olhado, e a remoção do suporte significativo que sustenta um sujeito mirado. O suporte significativo, por sua vez, é aquilo que pode nos manter no reino do movimento (próprio de Perseu, próprio da palavra), o que nos impede de cair na parte monstruosa do real: *monstração* do

monstro da fixidez, aquilo que em nós é da ordem do fixo e é exposto no olhar. Para Didier-Weill, a vida é o esquecimento do peso do corpo, a análise não é só luta contra o esquecimento, mas sim, fundamentalmente, restituição de um esquecimento que é fundamental à vida: o esquecimento do real do corpo. Sem o suporte significativo (que lhe confere leveza), o corpo está sujeito à queda dos corpos, como os objetos inanimados e, em última instância, o cadáver. Os significantes subtraem o sujeito da ação da gravidade (voa como Perseu), é o que lhe dá capacidade de se erguer, locomover, dançar e tal movimento é o que dá ao sujeito seu estatuto de vivo.

Quando o olhar se revela como mau-olhado e incide sobre o sujeito, ele é capaz de retirar do inconsciente e devolver ao real a percepção interna do peso, parte maldita do corpo, que faz com que o melancólico se precipite pela janela, obedeça, como os corpos inanimados, à lei obscena da gravidade. O esquecimento do peso, para Didier-Weill (1997), é necessário à vida, vida esta que se ergue pelo significativo. Vamos agora expor cada uma dessas assertivas em detalhes para tentar compreender como elas operam.

Primeiro ponto, existe algo perigoso no olhar fixo que requer, solicita, também, o fixo. Da mesma forma, existe algo em nós, que é da ordem do fixo e é por isso que somos sujeitos à petrificação no olhar:

Que a fixidez do olhar detenha o poder eminentemente perigoso de requisitar o que, em nós, é da ordem do fixo, é o que revela essa aptidão humana para ficar petrificada pelo olhar, para deixar aparecer tal fixidez mineral que, ao se lembrar em nós, nos lembra a fixidez do cadáver (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 80).

O real possui um poder e se relaciona ao que é fixo, isso é encarnado em tudo aquilo que retorna ao mesmo lugar, como postulado por Lacan no seminário livro 11⁷⁶. A partir das reflexões de Didier-Weill, é possível articular esse real que retorna sempre ao mesmo lugar e a luz, como sistema de referência fixo e ponto de orientação no seminário livro 7. Essa luz, ponto de referência último, Outro absoluto do sujeito, é *das Ding*, que surge como estrela polar, sol, ponto de irradiação cego, infinito, infindável e nocivo. O Outro absoluto do sujeito é um sistema de referência fixo, que olha, captura, exatamente como o ocelo maldito da *Caligo*. O ponto de referência fixo que exerce a captura, nos lembra também os vagalumes de Huberman e Passolini:

⁷⁶ “O real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar” (LACAN, SXI, p. 52).

Sabe-se igualmente que a iluminação artificial - os lampadários, os projetores - perturba consideravelmente a vida dos vaga-lumes, como a de todas as outras espécies noturnas. Isso conduz, às vezes, em casos extremos, a comportamentos suicidas por exemplo, quando larvas de vaga-lumes sobem nos postes elétricos e se transformam em pupas - da palavra latina pupa, a boneca, e que designa o estágio intermediário entre larva e imago, ou seja, a ninfa -, perigosamente expostas aos predadores diurnos e ao sol que as resseca até a morte (2011, p. 49).

Como dito no primeiro capítulo da tese, a luz como olhar e o olhar como luz, dependendo da magnitude de seu efeito⁷⁷, comporta algo do âmbito do mau encontro e que, no seminário livro 10, Lacan desdobra como objeto perigoso:

Se vocês pensam conhecer a função do seio materno ou as do cíbalo, sabem muito bem da obscuridade que persiste em seus espíritos a respeito do falo. E, quando se trata do objeto que vem imediatamente depois - entrego-o a vocês de qualquer modo, para dar alimento à sua curiosidade: trata-se do olho como tal - e vocês não sabem mais nada. É por isso que só devemos nos aproximar disso com prudência, por boas razões, pois, se ele é o objeto sem o qual não há angústia, é realmente um objeto perigoso (p. 119).

Segundo Nasio (1992), a luz possui uma série de desdobramentos que se articulam com o que no cristianismo é da ordem do maléfico, aquilo que remete a Lucifer, Luzbel. Diz, ainda, que a luz – como olhar - não é só capaz de atrair (isto é, fazer apelo ao desejo), mas de confundir e cegar. A luz possui, para o psicanalista, o poder de dissolver o nosso eu:

A luminosidade coincide muito com os relatos dos místicos e com o tema cristão a respeito do gozo, e até as denominações do diabo, a imagem do mal, estariam no gozo – Lúcifer, Luzbel -, ou seja, há uma preferência pela escolha do elemento luz (...) Ao contrário do ver, o olhar desperta fora de nós, é o resplendor intenso de uma luz intermitente, da reverbação de uma luz intermitente, de um foco luminoso intermitente, que não só nos atrai, mas nos confunde, que nos cega e dissolve o eu imaginário que somos. O olhar surge quando somos enceguedidos pelo ofuscamento de um foco de luz vibrante, irradiante, pontual (NASIO, 1992, p. 45)

Essa descrição da luz feita por Nasio (1992), nos lembra o irrompimento maciço do real no imaginário, tal como descrito por Soler (2003). O absolutamente insuportável na luz/olhar, fazendo irromper o real no imaginário e produzindo o *desaparecimento* do eu, nos parece ser ilustrativo do modo como Medusa captura suas presas. Nas palavras de Nasio:

O que é esse brilho capaz de concentrar toda a luz sobre ele, de suprimir outras imagens visíveis? Tudo desaparece, todo o mundo imaginário

⁷⁷ “A luz em si é absolutamente insuportável” (LACAN, 2005, p. 73).

desaparece apenas em favor deste holofote brilhante. O que é essa imagem, o que é esse brilho capaz de arrebatá-lo e fazê-lo perder tudo o que o caracteriza, capaz de fazê-lo perder o sentimento de alteridade, unidade e reconhecimento?⁷⁸ (p. 51, nossa tradução).

Ao nosso ver, parece ser através de uma intuição semelhante que transita o olhar em Didier-Weill (1997b). Retornemos a ele. De fato, para o psicanalista, através do olhar e do significado que pode transmitir, podemos ficar inteiramente entregues à dimensão real:

Tal significado lhe tendo sido transmitido pelo olhar — isto é, por essa presença cuja fixidez se caracteriza por não estar sujeita à temporalidade —, ele foi remetido para a parte maldita que, subtraída ao poder do devir nele próprio, fica inteiramente entregue ao poder do que é fixo: poder do real que encarna: O que retorna sempre ao mesmo lugar (1997b, p. 80).

O que seria esse significado (ordem da imagem e do imaginário) que o olhar expressa? Ele expressa algo do domínio da fixidez. Essa fixidez, por sua vez, não pode ser descrita em palavras. É um ponto cego, como aquele que Quignard (2005) menciona em relação ao *fascinum*: “O fascínio é a percepção do ângulo morto da linguagem” (p. 7, nossa tradução). O olhar encarna algo que não é possível expressar em palavras, pois a palavra é o domínio do movimento e o olhar o da fixidez:

Nada encarna melhor, já o dissemos, tal fixidez que a pureza do olhar (...) É impossível falar diretamente da fixidez, pois, por essência, ela contesta o movimento próprio da fala: ela só é abordável negativamente, quando se fala da interrupção do movimento. Há pois correlação entre o aparecimento da fixidez do olhar e o desaparecimento do movimento próprio (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 80).

Quando entendemos que o instinto animal se refere ao plano da fixidez (do comportamento fixo) e que a palavra é a subversão significativa humana em relação ao domínio natural, o imaginário pareceria ter, também, uma relação estreita com a fixidez. Esse domínio parece se articular, também, com a fixidez que institui a imagem do corpo unificado. De todo modo, quanto a isso, compreendemos que Didier-Weill (1997b) faz eco ao que Lacan (SXI) fala sobre o *fascinum* do mau-olhado, aquilo que é capaz de parar o movimento, congelar.

⁷⁸ “¿Qué es este brillo capaz de concentrar en él toda la luz, de suprimir en su favor las otras imágenes visibles? Todo desaparece, todo el mundo imaginario desaparece sólo a favor de este foco luminoso. ¿Qué es esa imagen, qué es esse brillo capaz de arrebatá-lo y hacerle perder todo lo que lo caracteriza, capaz de hacerle perder el sentimiento de alteridad, de unidad y de reconocimiento?”

Esse olhar fixo, possui um poder e uma força. Independente de seus diferentes efeitos e nos dando conta ou não, para Didier-Weill (1997b), as pessoas sabem que é na fonte da morte que colhemos o seu poder e na fixidez que reside a sua força:

Nós mesmos sabemos muito espontaneamente utilizar tal poder: o fato de que sabemos fazer “cara enfezada” para uma criança, para intimidá-la, não mostrará que sabemos fazer aparecer nosso olhar? Sabemos que, para tal, basta substituir a mobilidade de nossa pupila por sua terrível imobilidade. Mesmo quando não nos damos conta conscientemente que é na fonte da morte que colhemos o poder do olhar, sabemos que é na fixidez que ele encontra sua força (p. 81).

Tentando colocar em termos conhecidos por nós, Didier-Weill (1997b) afirma que o olhar é o surgimento de algo do próprio furo do real, que não possui delimitação simbólica, borda alguma. Isso se assemelha à luz, inferida por nós, provinda de *das Ding* e que, como o sol e a morte, não pode ser fitada:

Não é simples coincidência se na Antiguidade o Sol e o olhar tinham uma identidade comum: o olhar, assim como a morte e o Sol, não pode ser olhado de frente e, para dele se proteger, o sujeito executa uma série de manobras (...) O olhar, que pode ser representado por um ponto luminoso, assim como a morte e o sol, não pode ser olhado de frente (QUINET, 2002, p. 107 e p. 12).

Não possui, do mesmo modo, um fundo e, como o trauma, é predicado como mau por encarnar algo da desordem absoluta. O olhar que surge desse furo do real, portanto, é maléfico e o gênio grego isolou seu nome como o olhar da Medusa:

O olho de uma janela é um furo bordado: a borda que o delimita é o efeito de uma lei simbólica separadora que, delimitando o furo, leva-o à simbolização. Ao contrário, o furo revelado pelo “troumatisme” é inabordável simbolicamente porque, como o abismo, não tem borda nem fundo: ele encarna esta desordem absoluta que é o mal. O olhar que surge de um tal furo não é em nada comparável ao olhar poético de uma lucarna: é um olhar maléfico que o gênio grego isolou como o olhar da Medusa (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 274).

Em relação a esse malefício, podemos colocá-lo em referência ao enigma do gozo do Outro (como *próximo*), que trabalhamos nos subcapítulos anteriores, gozo este que, “ao me concernir, pode implicar, como consequência, o que é totalmente diferente de meu bem, isto é, meu *mal*” (JULIEN, 1996). Tal aproximação, nos parece legítima, pois Julien aproxima dessa questão do gozo do Outro a partir da própria *invidia*, do nosso olhar em relação a este gozo. Como supomos anteriormente, o olhar voraz é atribuído como mau (mau-olhado) por ter tido contato com algo desse enigma do gozo do Outro.

De todo modo, Para Didier-Weill (1997b), esse olhar maléfico é capaz de fazer alguém perder seu estatuto de vivo. No universo da arte, esse perder o estatuto de vivo ressoa como o relato de Stendhal (1783 – 1842) diante dos afrescos de Giotto:

Eu estava em uma espécie de êxtase, com a ideia de estar em Florença, perto dos grandes homens cujos túmulos eu havia visto. Absorto na contemplação da beleza sublime.. Cheguei ao ponto em que se encontram sensações celestiais ... Tudo falava tão vividamente à minha alma. Ah, se eu pudesse esquecer. Tive palpitações no coração, o que em Berlim eles chamam de 'nervosismo'. A vida foi drenada de mim. Andei com medo de cair⁷⁹ (apud CHATZICHRISTODOULOU; JEFFERIES, 2016).

Posteriormente tal experiência deu nome a uma síndrome (Síndrome de Stendhal) relacionada a fobia à arte. O estatuto de vivo é garantido pelo significante no inconsciente, de modo que, em toda operação que retira a parte maldita do homem de seu domínio próprio - o do significante inconsciente - e o devolve ao real, provoca essa queda que remove a leveza (própria do significante, própria de Perseu) do homem e o expõem à obediência de uma lei real, a lei da gravidade:

Sob este olhar, o corpo perde seu estatuto de vivo, caracterizado por sua mobilidade, para ser transformado em estátua de pedra. Esta petrificação mortal é a operação traumática que se produz cada vez que a parte maldita do homem, cessando de estar ligada ao significante inconsciente, se solta para cair no real: nesta queda, à leveza que meu corpo recebia do significante pelo qual estava levantado desaparece, de tai modo que este corpo, que eu tinha esquecido que era pesado, põe-se de repente a pesar como se não obedecesse senão a uma lei, esta lei do real que é a lei da gravidade (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 274).

O olhar parece suscitar a falta de mediação simbólica que emperra o movimento da cadeia, parece fazer desprender de si a mesma falta de significante que o torna inapreensível no próprio inconsciente (pois precisa da mediação de significantes de outras pulsões para se fazer reconhecer). É como se ele - o olhar - fosse dotado de uma luz, que exigisse um retorno ao reino fixo da imagem, naquele ponto cego onde o imaginário se alia com o real, e o simbólico se ausenta de algum modo (reino da mudez que comentamos anteriormente). Nesse ponto, o movimento é extinto e a palavra herói (Perseu), é impedida de florescer. Como dito anteriormente, para Didier-Weill, a parte maldita do corpo se encarna na figura do peso. Quando essa parte do

⁷⁹ "I was in a sort of ecstasy, from the idea of being in Florence, close to the great men whose tombs I had seen. Absorbed in the contemplation of sublime beauty ... I reached the point where one encounters celestial sensations ... Everything spoke so vividly to my soul. Ah, if I could only forget. I had palpitations of the heart, what in Berlin they call 'nerves'. Life was drained from me. I walked with the fear of falling".

corpo se descola da articulação dos termos da cadeia inconsciente e cai no campo do real, o corpo do homem se torna obediente à lei obscena que o submete no real, que é a queda dos corpos. Esse deve ser o momento em que a luz do olhar da Górgona toca aquele que perpassa seus domínios, assim como os insetos que após o contato com a lâmpada incandescente, desfalecem ao chão. Quando o melancólico, por exemplo, é submetido a essa operação do olhar, o resultado é a queda de um corpo que se torna cadáver em potencial:

A depressão humana, que é o primeiro efeito subjetivo da percepção interna da pressão exercida pela gravidade, é o que me faz lembrar que uma das funções fundamentais do inconsciente era o de me outorgar esta inconsciência do real que me permitia, sem que eu mesmo pensasse nisso, andar, saltar, dançar: sem a lei inconsciente, o corpo sai da cena simbólica para aparecer nesta outra cena, obscena, de onde ele se põe, como qualquer outro corpo inanimado, a obedecer à lei da queda dos corpos. Esta obediência pode chegar, no melancólico, até a entregar este corpo à lei da queda dos corpos, jogando-o pela janela; ele demonstra, por essa defenestração, que, se o lugar para onde cai o corpo é seu túmulo, é porque a parte maldita do corpo é este duplo, este companheiro invisível que é o cadáver em potencial (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 275).

Como Freud (1917/1976) diria, é como se a sombra do objeto recaísse sobre o eu. Queda, produzindo queda. Aquilo que é fixo no corpo do homem é o seu peso: “o corpo perde sua leveza que lhe era outorgada pelo significante para ser trazido para aquilo que tem de fixo: seu peso” (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 81). O esquecimento do peso, faz mais que capacitar o homem a andar, saltar e dançar, o esquecimento dessa parte maldita do corpo é necessário à vida do homem. Deste modo, para Didier-Weill, o saber sobre o peso real do corpo e seu aspecto de potencial cadáver, deve nos ser vedado. A abertura para esse conhecimento dado ao sermos submetidos ao olhar é o mesmo na sua dimensão de onipotência e onisciência, refere-se ao poder do olhar da Górgona:

A aquisição de um tal esquecimento implica que o sujeito possa esquecer a mensagem do saber absoluto que, olhando para ele do mesmo modo que a Medusa, queira lhe dizer: “Você não é nada mais do que isso, esse objeto decaído [reduzir o sujeito à condição de objeto], você não é esta coisa que é a palavra, que poderia se deslocar de lugar em lugar, para outra parte, escapando assim daquele único lugar para onde o destina meu olhar.” É porque a onisciência deste olhar, que significa: “Nada seu poderia ser escondido de mim”, é ao mesmo tempo uma onipotência que significa: “Nada em você poderia contradizer minha onisciência”, que a Medusa detém o poder de dar a morte (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 275).

Tu és! Isso nos lembra o *tu és* homofônico ao verbo matar (*Tuer*) em francês, o tu que tudo observa e que Lacan volta e meia retoma em seus seminários sobre a

função do superego: “Esse tu, estaríamos errados em desconhecer que ele está ali como um observador - ele vê tudo, entende tudo, anota tudo” (LACAN, SIII, p. 311). Um *tu* é absoluto encarnado na luz do olhar superegóico, solicitação infundável, muda, do permanecer no reino daquilo que é fixo, congelamento de si, pela luz do furo na imagem. Esse poder mudo que o olhar tem de evocar o conhecimento de um saber absoluto sobre o sujeito, para Didier-Weill (1997b), pode levar a consequências dramáticas quando viola algo da dimensão de um tabu:

Que algumas mortes súbitas, inexplicáveis para a medicina, sejam devidas a uma violação de um contato tabu me parece ser uma coisa a pensar. Em relação a isto, o escritor Milan Kundera fala assim das circunstâncias nas quais seu amigo, o dissidente Prochaska, morreu de modo fulminante. A morte sobreveio depois que o partido comunista tcheco, para quem Prochaska era suspeito e que, por causa disto, fazia com que fosse vigiado, gravando secretamente suas conversas mais íntimas, tomou a decisão de divulgar pelo rádio o conteúdo dessas gravações. Prochaska morreu uma semana depois. Que ele tenha morrido por esta divulgação pública de seu ser privado, não encarna o modo de ação da vingança mortal do tabu? O olhar do público, como o olhar da Medusa; matou Prochaska, ao tocar nele não o impensável, o interdito, mas o intocável tabu [exposição da vida íntima, arrancar o véu] (p. 276, nossos colchetes).

A descrição desses efeitos clínicos, nos parece poética ou demasiadamente dramática. De todo modo, a captura do olhar, aqui, se efetiva em sua forma trágica. O olhar apreende o herói e o faz precipitar-se em direção àquilo que cessa seu movimento: a queda da palavra ao invés da queda da imagem Górgona, o mergulhar no ocelo. Toda essa questão apontada por Didier-Weill (1997b) nos faz lembrar aquilo que, na identificação do sujeito ao objeto decaído, suscita a passagem ao ato. Em Freud, por exemplo, temos o caso clínico da jovem homossexual, que nos é interessante por ali estar presente um modo de engodo dirigido do inconsciente da analisante ao próprio Freud:

Advertido por uma ou outra ligeira impressão, disse-lhe certo dia que não acreditava naqueles sonhos, que os encarava como falsos ou hipócritas e que ela pretendia enganar-me, tal como habitualmente enganava o pai. Eu estava certo (...) [esse enganar] poderia conseguir expressão entrando em conexão com o impulso desejoso inconsciente de agradar o pai (ou substituto paterno), assim criando um sonho mentiroso (1920/1976, p. 93, nossos colchetes).

Em Lacan, a coisa também faz apelo ao desejo:

O que faz a homossexual em seu sonho, enganando Freud, é ainda um desafio concernente ao desejo do pai - O senhor quer que eu ame os

homens, o senhor terá isto quanto quiser, sonhos de amor pelos homens. É o desafio em forma de derrisão (SXI, p. 41).

Não há em Freud (1920/1976) nenhuma conexão entre enganar e a passagem ao ato, é em Lacan que supomos existir uma conexão entre engodo e efeitos do olhar, como comentamos ao longo da tese. De todo modo, em um momento específico, a partir do olhar temível do pai (compreendido por Quinet – neste caso clínico - como Outro essencialmente mau e destrutivo), emerge a Medusa, suscitando algo do aniquilamento do sujeito:

O caso da jovem homossexual mostra-nos a emergência de um olhar raivoso e temível lá onde o sujeito desafiava a vista do pai (...) O resultado é a autopunição que denuncia a presença do Outro como essencialmente mau e destrutivo, condenando o sujeito à morte através do “olhar furioso” do pai. Este aparece como representante da instância obscena e feroz do supereu com seu olhar que mata, olhar de Medusa que visa o aniquilamento do sujeito (QUINET, 2002, p. 143).

Mandil (2008) pensa haver, do mesmo modo, uma relação desse *laisser tomber* com o olhar no caso da jovem homossexual:

No que concerne à esta forma do “deixar cair” – *laisser tomber* - na relação com o próprio corpo, ela é marcante na leitura de Lacan da clínica freudiana. Além da referência à Schreber podemos encontrá-la no episódio em que o Homem dos Lobos deixa seu corpo cair sobre um banco diante da alucinação do dedo cortado; ou ainda no salto da jovem homossexual sobre a linha férrea, expelida da cena por ela montada no momento em que se depara com o olhar raivoso de seu pai (p. 4)

No seminário livro 10, para Lacan, a jovem acaba por se identificar ao objeto, o que explica a passagem ao ato de pular em direção a estrada de ferro:

Ela se sente definitivamente identificada com o *a* e, ao mesmo tempo, rejeitada, afastada, fora da cena. E isso, somente o abandonar-se, o deixar-se cair pode realizar (p. 125).

Em Quinet (2002), ela se torna tanto o dejetado caído, expulsado da cena do mundo, como o olhar que decai do desejo do Outro. No Seminário livro 10, Lacan ainda não havia dado todos os contornos do olhar como objeto *a*, Lacan comenta que há identificação da jovem com o objeto decaído e que o olhar irritado do pai exerce papel na cena. Embora não haja essa menção explícita do objeto *a* no caso da jovem homossexual com o olhar, a partir do seminário livro 11 (onde há um recorte mais elaborado do olhar como objeto) o comentário de Quinet parece legitimar-se. De

qualquer modo, tanto no que se refere a jovem homossexual, como em Antígona, o olhar se torna algo como um sentenciador do sujeito:

Antígona e a jovem homossexual são olhar, a primeira por seu brilho de beleza, a segunda como olhar perdido, decaído do Outro. Em ambos os casos, é o olhar que sentencia a morte (QUINET, p. 144).

Quando o olhar participa na dimensão da passagem ao ato, fica claro como ele pode adquirir sua dimensão mortífera, como Miller (2014) afirma:

Na passagem ao ato, pelo contrário, não há mais espectador. Há o desaparecimento dessa cena e digamos que o sujeito está eventualmente morto. É ele, morto, quem olha os outros e lhes dirige sua questão, e lhes faz sentir o porquê de seu olhar (p. 7).

A jornada do herói, Perseu-palavra, parece aqui terminar, mas ela não é capaz de cessar. Se o mito pode comunicar algo, é que a palavra e o engodo triunfam sobre o olhar, embora a Górgona sobreviva como ocelo no escudo de Perseu à espreita daqueles que cruzam seu caminho.

CONCLUSÃO

O embuste, a artimanha e a ilusão parecem ser atividades próprias do ilusionista, do artista, da criança, do animal mimético e de Perseu. A partir do que foi discutido até aqui, podemos ver como tais processos ocorrem em detalhes:

Na etologia, embuste é o jogo mimético entre a luz e o anteparo que faz com que o animal desapareça ilusoriamente. Thayer (1909), como pintor e etólogo, nos mostrou que o embuste perpassa tanto a arte como a vida animal. Para Lacan (SXI), o jogo mimético por inteiro tem por referência máxima a inserção no quadro, operação que ocorre por intermédio do modo ilusório com que cada animal emprega suas cores. No plano do ocelo, o engodo é se aproximar de formas que buscam o puro horror, produzindo o fenômeno da fascinação, isto é, a interrupção do movimento no mundo natural.

Na infância, o logro é a atividade empregada pela criança na relação que esta tem com a insaciabilidade do Outro, isto é, visa enganar o Outro para tentar satisfazê-lo. Esse enganar é um enganar fálico, onde a criança se expõe para tentar preencher a falta insaciável na mãe (fera). A despeito do que lhe é insuficiente, o menino tenta se apresentar como portador do falo.

Na arte, tal onde nos focamos (anamorfose), a artimanha é a ilusão empregada na imagem que vela e desvela o real do furo contido nela (como a caveira em *Os Embaixadores*). Nesse campo, as leis da perspectiva e da ótica geometral são subvertidas, isto é, por meio da inversão de seu uso se obtém um efeito diverso ao da restituição de um mundo que está à disposição, fazendo com que este se apresente de modo deformado. Como Lacan diz no seminário livro 11, tal subversão anamórfica opera como um brinquedo infantil, onde o artista pode se deliciar na construção de mundos ilusórios e de armadilhas de captura sempre novas.

No mito, Perseu é ilusionista de nascença. Conta-se que o herói foi capaz de fugir de uma caixa jogada ao mar, como Houdini (1874 – 1926) e todos os grandes escapistas farão séculos depois. Fugindo da caixa projetada para matá-lo, Perseu engana até mesmo a morte. Mais tarde, enganará as fórcidas, roubando o único olho que lhes restava. Seu truque de mágica mais famoso é o desaparecimento através de seu capacete e o deslocamento livre de suas sandálias. Ao decapitar a Medusa, arrumará um jeito de colocar o real em um enquadramento. Esse, ao nosso ver, foi o maior feito ilusório de Perseu: alojar o olhar voraz no interior de um quadro (escudo

de Palas Atena), isto é, inventar a pintura, tal como, poeticamente, Caravaggio (1571 – 1610) a concebia e que foi citado em diferentes momentos da tese: “Caravaggio dizia nos primeiros anos do século XVI: todo quadro é uma cabeça de Medusa. Pode-se vencer o terror mediante a imagem do terror. Todo pintor é Perseu” (QUIGNARD, 2005, p. 64).

Com relação à captura, no mimetismo é a situação em que o animal, através da luz, se encontra totalmente exposto, desvelado. Aqui, a controvérsia entre Thayer (1909) e Roosevelt (1911) nos foi fortuita, pois nos levou a compreender uma dimensão do mimetismo que Lacan (SXI) aborda e que, ao nosso ver, é pouco discutida e compreendida, isto é, a contra-adaptação. Consideramos que a contra-adaptação é o plano do mau encontro no nível do mimetismo, lugar onde luz expõe, tal como quando Lacan é desvelado pelo brilho da luz refletida na latinha ao mar. Na etologia, o plano da captura manifesta-se também como encontro com o ocelo, figura fixa que solicita a interrupção do movimento, típico do fascínio próprio ao mau-olhado. O ocelo, essa forma terrível e assustadora inscrita no animal, é uma das figuras primordiais a partir da qual surge os poderes nocivos do olhar.

Na infância, o plano da captura são as circunstâncias nas quais a criança pode se deparar de um modo mais direto com o desejo enigmático do Outro, com a possibilidade angustiante de ser seu objeto de gozo. No plano escópico, "o sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver" (LACAN, SXI, p. 102), isto é, ao nosso ver, o que abre espaço para o mau encontro. A criança se colocaria no circuito escópico e estaria sujeita a todos os efeitos do olhar do Outro. Concebemos aqui o entrecruzamento entre duas pulsões a oral e a escópica, sendo o louva-a-deus e a Medusa figuras paradigmáticas do modo como olhar do Outro, em sua vertente de mau-olhado, pode apreender e paralisar o sujeito.

Na arte, para Lacan (SXI), o quadro, como um todo, é uma armadilha, armadilha como tudo no campo geometral. Nessa armadilha, um sujeito é pego, preso, manobrado pelo olhar. Nesse domínio, concebemos o plano da captura como o ponto onde o sujeito é capturado e inscrito como pego no quadro tal como descrito na operação anamórfica de Holbein. Tal operação desvela e vela algo do furo da imagem, algo da sua verdade, isto é, a castração que olha, das cavidades cegas da caveira. Na arte, a captura é feita através do próprio artifício, o que remete ao ocelo no mimetismo.

No mito, o plano da captura nos parece se dar em níveis diversos. O primeiro nível ocorre ao se adentrar no domínio do monstro, onde todo movimento deve ser cuidadoso. Lá, já há algo da redução da liberdade do transitar. No segundo nível, é o próprio olhar da Medusa que destitui dramaticamente o movimento livre daqueles que ousam transitar em seu domínio. De um modo simples, o olhar da Medusa em sua vertente de horror paralisa e irreversivelmente transforma em pedra, tanto bestas, como humanos e imortais.

O engodo articula-se à captura, em todos os níveis mencionados e de diferentes modos. Por vezes, ele precipita o olhar (contra-adaptação no mimetismo); outras vezes busca evitá-lo (Perseu evitando o olhar da Medusa). Há circunstâncias onde o embuste é usado para capturar (arte anamórfica, ocelo) e em que o engodo é aplicado por muitos participantes da cena (animal mimético contra animais miméticos). Em todo caso, o embuste parece se dar sempre em um tipo de referência direta ao olhar. Como Vernant (1988) demonstra no mito, onde há olhar que tudo capta, que torna transparente, há embuste para contorná-lo.

No plano clínico, particularmente na psicose, percebemos que existem circunstâncias onde o artifício parece ter sido desarticulado desde o início pela não inscrição do Nome-do-Pai, elemento que barra e coloca contornos no desejo do Outro materno. Esse não comparecimento do Nome-do-Pai, deixa a criança totalmente entregue ao olhar do Outro, como descrito por Lacan no seminário livro 5. Quanto aos efeitos da captura desse olhar, em um plano clínico menos dramático, os significantes na cadeia poderiam se interromper, a voz emperrar e o sujeito experimentaria algo da paralisia do movimento, tal como descritos por Didier-Weill (1997) e Soler (2003). Em circunstâncias mais trágicas, quando aliadas à identificação com o objeto decaído, o objeto olhar pode precipitar fenômenos clínicos como a passagem ao ato. Parece haver, portanto, uma gradação de efeitos desse olhar que em suas manifestações mais graves dependem de fatores como o não comparecimento do Nome-do-Pai ou a identificação com o objeto.

No seminário livro 11, Lacan discute o olhar como o objeto mais inapreensível. Não sabíamos que tal asserção seria experimentada de modo tão literal. Partimos da hipótese de Quinet (2002) e Betts (2007) sobre esse inapreensível no nível inconsciente, compreendendo que o olhar, por ser uma dimensão do objeto referida ao desejo e não tanto à demanda – como as fezes e o seio – carece de significantes próprios, necessitando de significantes de empréstimo de outras pulsões. Partimos

dessa hipótese para tentar vislumbrar algo do foco mais nocivo do olhar, ou seja, isso que se manifesta como voracidade no plano escópico, o mau-olhado. O vislumbre tentou ultrapassar o estudo dos efeitos do olhar naqueles em que este incidiu e tentar ver Medusa, tal como Perseu a viu. Por isso, para mirá-lo, tivemos que dar corpo ao olhar, primeiro como luz, depois como superego. Em todo caso, é de figuras que ocupam o lugar de Outro que ele emana.

Como todos os autores que trabalhamos, também percebemos que o olhar, em sua vertente nociva, não pode ser fitado e é indescritível, requer um passo poético onde o real pode comparecer de modo velado no simbólico. Na ausência de significantes para expressar o olhar, a literalidade se oferece como um possível caminho poético, tal é o paradoxo adentrado por vezes por Didier-Weill (1997b) e Quinet (2002) e que esbarramos em certos momentos da tese. Ambos se colocam nos trilhos de uma descrição do olhar que, ao nosso ver, flerta com a linguagem concreta da psicose, via que ao longo da tese percebemos como legítima, pois se adéqua ao reino onde os efeitos do mau-olhado estão mais evidentes. Uma investigação mais detida no modo como comparece a linguagem literal para expressar a ausência de significantes no plano escópico, parece um bom investimento teórico, via que aqui abrimos para futuros estudos.

No final, Perseu é capaz de sobrepor o olhar (Medusa), embora mantendo este último cativo no escudo imagem de Atenas: autêntica e verdadeira obra de arte. Em relação a outros que não foram dotados do dom da *artemanha*, a sorte pode não ser a mesma.

REFERÊNCIAS

- ABADI, F. Mimesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois. **Cuadernos de filosofía**, (65), 33-45. 2015.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras. 2017.
- ALMEIDA, L. P. de; ATALLAH, R. M. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, 11(2), 203-218. 2008. <https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982008000200003>
- AMES, A. The illusion of depth from single pictures. **JOSA**, 10(2), 137-148. 1925.
- ANJOS, P. W. D.; FERREIRA, N. P. O ato fotográfico a partir do olhar. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, 23, 857-876. 2021
- ANTELO, M. **Corpo-a-corpo com medusa**. Em: Mulheres de Hoje: Figuras do Feminino no Discurso Analítico. 2012.
- ANTELO, M. O mundo: o (in)mundo. **Cógito**, 6, 155-157. 2004.
- ANTELO, R. **Genealogía del mimetismo: Estudios Culturales y negatividad**. Mabel Moraña, editora. Nuevas perspectivas de/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 373-386. 2010.
- ANTÔNIO, M. **Deilephila elpenor**. 2013. Fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/59718359@N02/6364453677>. Acessado em: 09/07/2021.
- APHOTOMARINE. 2001. Fotografia. Disponível em: https://www.aphotomarine.com/amphipod_caprella_takeuchii.html. Acesso em: 09/07/2021.
- APPEL, W. **The evil eye and peasant identity in southern italy**. Cornell University. 1975.
- ARAÚJO, M. N. Qual a origem da imagem de Saturno na capa de O seminário, livro 4: a relação de objeto?. *Opção Lacaniana*. Opção Lacaniana. Ano 1, N. 3. 2010.
- ARENS, K. From Caillois to 'The laugh of the Medusa': Vectors of a diagonal science. **Textual Practice**, 12(2), 225-250. 1998.
- BADIOU, A. **Conditions**. Bloomsbury Publishing. 2008.
- BAHIA, L. H. F. Nas fendas do regime escópico. **Palíndromo**, 9(18), 186-204. 2017.
- BALTRUSAITIS, J. **Anamorphic art**. Translated by WJ Strachan. Cambridge, England: Chadwyck-Healey. 1977.

BARTH, L. F. B. As relações entre o estádio do espelho e os transtornos psicomotores. **Estilos da Clínica**, 12(23), 108-129. 2007.

BASKIN, J. R. **The Cambridge dictionary of Judaism and Jewish culture**. Cambridge University Press. 2011.

BEHRENS, R. R. Seeing through camouflage: Abbott Thayer, background-picturing and the use of cutout silhouettes. *Leonardo*, 51(1), 40-46. 2018.

BEHRENS, R. R. The theories of Abbott H. Thayer: Father of camouflage. *Leonardo*, 21(3), 291-296. 1988.

BERGER, A. S. The evil eye—An ancient superstition. **Journal of religion and health**, 51(4), 1098-1103. 2012.

BERRESSEM, H. O. O “mau-olhado” da pintura: o olhar em Jacques Lacan e Witold Gombrowicz. In: FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. **Para ler o seminário**, 11. 1997.

BETTINI, M. **Women and Weasels: Mythologies of Birth in Ancient Greece and Rome**. University of Chicago Press. 2013.

BETTS, J. A pulsão escópica na contemporaneidade. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, 49-63. 2007.

BITENCOURT, A. C. Do ato de ver ao olhar que se mostra: observações psicanalíticas e filosóficas da obra de arte. **Natureza Humana-Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise**, 17(2). 2015.

BOCKLIN. 1878. Pintura. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medusa.jpg>. Acessado em: 09/07/2021.

BOLIVIAN ROCK ART RESEARCH SOCIETY. 2002. Fotografia. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/wildfires-bolivian-rock-art-1642012>. Acesso em: 09/07/2021.

BOSSE. **Engravers and etchers at work**. 1643. Pintura. Disponível em: <https://quizlet.com/428129868/history-of-photography-chapter-1-flash-cards/>. Acesso em: 09/07/2021.

BROUSSE, M. H. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o estádio do espelho. **Opção Lacaniana online nova série**, 5(15), 1-17. 2014.

BRUDER, M. C. R.; BRAUER, J. F. A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. **Psicologia em estudo**, 12, 513-521. 2007.

CAILLOIS, R. **El mito y el hombre**. Sur. 1939.

CAILLOIS, R. **Medusa y Cía**. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y en el hombre. Barcelona: Seix Barral. 1962.

CALDAS, H. Voz e olhar em Ensaio sobre a cegueira. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 60(3), 2-8. 2008.

CALIGO. 2005. Fotografia. Disponível em: <https://preservecompany.com/blogs/gardens-of-hope/the-owl-butterfly>. Acessado em: 09/07/2021.

CAMUS, A. **PESTE, LA 2a** (Vol. 35). Libresa. 1990.

CANYON, G. **Revisited**. University of Utah Anthropological Papers No. 119. 1996.

CARAVAGGIO. **Head of Medusa**. 1597. Pintura. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio)). Acesso em: 09/08/2021.

CASANOVA. **Perseu triunfante**. 1801. Escultura. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Perseu>. Acessado em: 09/07/2021.

CAVALCANTE, R. M. **O estádio do espelho na obra de Jacques Lacan entre os anos de 1936 e 1949** (Dissertação de mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL. 2014.

CELLINI. **Perseu com a cabeça da Medusa**. 1554. Escultura. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Perseus_with_the_Head_of_Medusa. Acesso em: 09/07/2021.

CHACÓN. 2017. Fotografia. Disponível em: <https://www.biodiversidadvirtual.org/insectarium/Caprella-acanthifera-Leach-1814-img867505.html>. Acesso em: 09/07/2021.

CHATZICHRISTODOULOU, M.; JEFFERIES, J. (Eds.). (2016). **Interfaces of Performance**. Routledge.

CHAUVIN, R. Notes sur la physiologie comparée des Orthoptères. I. Sur le phototropisme des Orthoptères. **Bulletin de la Société entomologique de France**, 46(10), 150-154. 1941.

CHILVERS, I.; OSBORNE, H. **The Oxford dictionary of art**. Oxford University Press. 1988.

CLAIR, J. **Méduse (contribution à une anthropologie des arts du visuel)** Gallimard. *Connaissance de l'Inconscient*, Paris. 1989.

COLVARA, L. F. **Tecnototemismo: a subjetividade em tempos tecnológicos** (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo). 2013.

COTT, H. B. **Adaptive coloration in animals**. Methuen; London. 1940

CUÉNOT, L. Études morphologiques sur les Echinodermes. **Arch. Biol**, 11, 313-680. 1891.

DAMIEN, H. **The Severed Head of Medusa**. 2013. Escultura. Disponível em: <https://www.ashmolean.org/event/damien-hirst-medusa>. Acesso em: 09/08/2021.

DA SILVA, M. J. Considerações Sobre o Estádio do Espelho e os Esquemas ópticos de Lacan. **Psicanálise & Barroco em revista**, 14(2). 2016.

DARRIULAT, j. Lacan écouter la folie. **Mardis de la Philo**. 2019. Disponível em: <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Lacan/Ecouterlafolie/EcouterlafolieIndex.html>. Acesso em: 13/07/2021.

DARWIN, C. **On the origin of species**, 1859. Routledge. 2004.

DEATH AWAITS IN THE GRASSES. 2014. Fotografia. disponível em: https://www.reddit.com/r/natureismetal/comments/ly15ji/death_awaits_in_the_grasses/. Acesso em: 09/07/2021.

DEBUFFET. **The Exemplary Life of the Soil**. 1958. Pintura. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868>. Acesso em: 09/07/2021.

DE FREITAS FARIAS, C. N.; DE LIMA, G. G. A relação mãe criança: esboço de um percurso na teoria psicanalítica. **Estilos da Clínica**, 9(16), 12-27. 2004.

DELLATORE, D. F.; WAITT, C. D.; FOITOVA, I. Two cases of mother–infant cannibalism in orangutans. **Primates**, 50(3), 277-281. 2009.

DENNIS, G. W. **The encyclopedia of Jewish myth, magic and mysticism**. Llewellyn Worldwide, 2007.

DESCARTES, R. **Discurso do método: Meditações: Objeções e respostas: As paixões da alma; Cartas**. Abril Cultural, 1973.

DIAS, B.; JUNIOR, N. L. O engodo como uma fantasia do laço social contemporâneo. **Teoría y Crítica de la Psicología**. 2019.

DICKIE, M. W. Heliodorus and Plutarch on the evil eye. **Classical Philology**, 86(1), 17-29. 1991.

DIDIER-WEILL, A. **Lacan e a clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa. 1998.

DIDIER-WEILL, A. **Nota azul: Freud, Lacan e a arte**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria Ltda. 1997a.

DIDIER-WEILL, A. **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical**. Jorge Zahar. 1997b.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 14. 2011.

DUNDES, A. **The evil eye: A casebook (Vol. 2)**. University of Wisconsin Press. 1992.

DUNKER, C. **A Imagem entre o Olho e o Olhar. Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta. 2006.

DURÃO, N. G. O mal-estar do mau-olhado. **Revista Borromeo N.** 2016.

DURAS, M. **O deslumbramento: Le ravissement de Lol V. Stein**. Nova Fronteira. 1986.

EIDELPES, R. Roger Caillois' biology of myth and the myth of biology. **Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research**, (2). 2014.

ELIAS, A. William Dakin on camouflage in nature and war. **Journal of Australian Studies**, 32(2), 251-263. 2008.

ELLIOTT, J. **“Evil Eye.” In The Ancient Mediterranean Social World: A Sourcebook**. Grand Rapids: Eerdmans. 2016.

ELLIOTT, J. H. The evil eye and the sermon on the mount. **Biblical Interpretation**, 2(1), 51-84. 1994.

ELWORTHY, F. T. **The evil eye: An account of this ancient and widespread superstition**. J. Murray. 1985.

ENGLER, M. R. Merleau-Ponty, Lacan e Pessoa: o esfacelamento pulsional da visão. **Anuário de Literatura**, 20(2), 98-115. 2015.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ESCHER. **Eye**. 1946. Pintura. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/eye>. Acessado em: 09/07/2021.

FERRARI, A. G.; ALCÂNTARA, J. V. N. Estádio do espelho, identificação e constituição subjetiva: algumas considerações. **Pulsional rev. psicanál**, 7-14. 2004.

FERRARI, I. F. Agressividade e violência. **Psicologia clínica**, 18, 49-62. 2006.

FIGUEIREDO, M. F.; FERREIRA, L. A. Olhos de Caim: a inveja sob as lentes da linguística e da psicanálise. **Coleção Mestrado em Linguística**, 3. 2011.

FRAGELLI, I. K. Z.; PETRI, R. A transmissão da falta, a partir da leitura do seminário IV de Lacan. **Estilos da clínica**, 9(17), 118-127. 2004.

FREUD, S. A cabeça da Medusa. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 289-290. Originalmente publicado em em 1940 [1932].

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 4 e 5, p. 7-671. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em 1900.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Originalmente publicado em 1920.

FREUD, S. Conferências introdutórias sobre psicanálise. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 16, p. 287-539, 1976.

FREUD, S. Escritores Criativos e devaneios. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 9, Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em 1908.

FREUD, S. História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"). *In*: Obras completas, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Originalmente publicado em 1914.

FREUD, S. Luto e melancolia. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em 1917.

FREUD, S. Narcisismo: uma introdução. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 85-120. Originalmente publicado em 1914.

FREUD, S. O estranho. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 17. p. 237-270. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em em 1919.

FREUD, S. Três ensaios para uma teoria sexual. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. 12, 118-228. Originalmente publicado em 1905.

FREUD, S. Uma criança é espancada - uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 17, p. 225-253. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em em 1919.

FREUD, S. O Ego e o id. *In*: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 19, p. 13-83. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em 1923.

FURTADO, D. B. O olho, o olhar e o mau-olhado. **Reverso**, 38(71), 91-98. 2016. Recuperado em 07 de agosto de 2019, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952016000100010&lng=pt&tlng=pt.

GAMELIA. 1992. Fotografia. Disponível em: <https://vansuzuki9.wixsite.com/aulas/post/por-qu%C3%AA-os-insetos-tem-cores-t%C3%A3o-diferentes>. Acessado em: 09/07/2021.

GARCIA, L. F. B. Agressividade no espelho de Lacan ou sobre a agressividade como resultado da formação do Eu. **Humanidades em diálogo**, 4(1), 149-163. 2011.

GARCIA, L. F. B. Agressividade no espelho de Lacan ou sobre a agressividade como resultado da formação do Eu. **Humanidades em diálogo**, 4(1), 149-163. 2011.

GIORDANO. **Perseus Turning Phineus and his followers to Stone**. 1680. Pintura. Disponível em: <https://www.rampleyandco.com/products/perseus-turning-phineas-and-his-followers-to-stone>. Acessado em: 09/07/2021.

GOYA. **Saturno devorando seu filho**. 1819. Pintura. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son. Acesso em: 09/07/2021.

GOUGH, G. R. (2007). Sacred Landscape and Native American Rock Art Part II." **Utah Rock Art**, 27, 35-48.

GRAVES, R. *Grande Livro Dos Mitos Gregos*, O. Ediouro Publicações. 2008. Originalmente publicado em: 1955.

GRIMOULT, C. **Histoire de l'évolutionnisme contemporain en France, 1945-1995** (No. 186). Librairie Droz. 2000.

GUERRERO-STRACHAN, S. R. Salman Rushdie y Severo Sarduy: convergencias estéticas. **ES: Revista de filología inglesa**, (25), 203-210. 2003.

HALBERTAL, M. **Maimonides: Life and Thought**. Princeton University Press. 2015.

HÄMÄLÄINEN, L.; VALKONEN, J.; MAPPE, J.; ROJAS, B. Visual illusions in predator-prey interactions: birds find moving patterned prey harder to catch. **Animal Cognition**, 18(5), 1059-1068. 2015.

HASSAN, S. E. Pintores e poetas no roteiro da pulsão escópica: anotações preliminares. **Caligrama (São Paulo. Online)**, 4(1). 2008.

HOFSTAETTER, A. Objetos estranhamente familiares. **Revista da Fundarte. Montenegro, RS**. Vol. 3, n. 6 (jul./dez. 2003), p. 9-22. 2003.

IMANISHI, H. A. A metáfora na teoria lacaniana: o estádio do espelho. **Boletim de psicologia**, 58(129), 133-145. 2008.

JAY, C. 1998. Fotografia. Disponível em: <https://simplynaturalnessa.com/natural-caterpillar-repellents/>. Acessado em: 09/07/2021.

JERUSALINKY, A. **Psicanálise e desenvolvimento infantil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 1999.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan 2: A clínica da fantasia**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras. 2010.

JORGE, M. A. C.; MARQUES, L. O complexo de Édipo e a função fálica: sobre a criação de filhos por casais homoparentais. **Trivium - Estudos Interdisciplinares**, 8(2), 2016. 143-155. <https://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2016v2p.143>

JULIEN, P. **O estranho gozo do próximo**. Zahar. 1996.

KAWABE, T. Shadow-based Illusion of Depth and Transparency in Printed Images. **ACM Transactions on Applied Perception (TAP)**, 16(2), 1-12. 2019.

KELLY, K. M.; MOTE, M. I. Avoidance of monochromatic light by the cockroach *Periplaneta americana*. **Journal of insect physiology**, 36(4), 287-291. 1990.

KOSOVSKI, G. F. Construção da imagem de si, desestabilização e adolescência. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 66(1), 61-71. 2014.

KOSOVSKI, G. F. **Para que serve? Quanto vale? Reflexões da psicanálise sobre a crise na arte**. Tese de doutorado, Tese de Doutorado em Teoria Psicanalítica, UFRJ. 2003.

LACAN, J. A agressividade em psicanálise. *In: Escritos*. p. 104-126. Rio de Janeiro: Zahar. 1998. Originalmente redigido em 1948.

LACAN, J. De nossos antecedentes. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 69. 1998. Originalmente proferido em 1966.

LACAN, J. **El Seminario 26: La topología y el tiempo**. Acheronta. Originalmente proferido em 1978-79. Disponível em: <https://www.acheronta.org/lacan/topologiatempo9.htm>. Acesso em: 14/07/2021.

LACAN, J. Formulações sobre a causalidade psíquica: *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998. Originalmente redigido em 1946.

LACAN, J. **Le Séminaire Livre 13: L'objet de la Psychanalyse**. Publication hors commerce des Éditions de l'Association Freudienne Internationale. Originalmente proferido em 1965-1966.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In: Escritos*. 1998. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Originalmente redigido em 1949.

LACAN, J. **O seminário livro 2: O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise**. Jorge Zahar. 1990.

LACAN, J. **O seminário livro 4: A relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995. Originalmente proferido em 1956-57.

LACAN, J. **O seminário livro 7: a ética da psicanálise**. Jorge Zahar. 1997. Originalmente proferido em 1959-60.

LACAN, J. **O Seminário livro 9: A Identificação**. Traduzido pelo Centro de Estudos Freudianos do Recife a partir da versão da Associação Freudiana Internacional. 2003. Originalmente proferido em 1961-2.

LACAN, J. **O seminário livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005. Originalmente proferido em 1963.

LACAN, J. **O seminário livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988. Originalmente publicado em 1985, França.

LACAN, J. **O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: J. 2008. Originalmente proferido em 1968-69.

LACAN, J. **O seminário livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. O seminário sobre 'A carta roubada'. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 13-66. Originalmente proferido em 1956.

LACAN, J. **O triunfo da religião, precedido de discurso aos católicos**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005. Originalmente publicado em 1974.

LACAN, J. Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a "Verneinung" de Freud (1954). *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 383-401. Originalmente publicado em 1954.

LIGEIRO, V. M.; JORGE, M. A. C. Psicanálise e arte: o triunfo do real. **Estudos de Psicanálise**, (49), 15-29. 2018.

LINDBERG, D. C. **Theories of Vision from al-Kindi to Kepler**. University of Chicago Press. 1981.

LINHARES, C. A mancha, o quadro, o signo: sobre a imagem pictórica em Benjamin e Lacan. **Cadernos Benjaminianos**. 14(2), 107-125. 2018.

LOPES, A. J. Cabeça de Medusa: de Caravaggio a Freud e Lacan-sobre pintura e psicanálise. **Estudos de Psicanálise**, (51), 25-46. 2019.

LUCERO, A.; VORCARO, A. M. R. Angústia e constituição subjetiva: do objeto não significantizável ao significante. **Revista Subjetividades**, 16(2), 60-70. 2016.

LUSTOZA, R. Z. A natureza secreta do estranho: uma interpretação lacaniana da angústia em Freud. **Psicologia: Ciência e Profissão**, 35, 473-487. 2015.

LUTEREAU, L. **El objeto a como mirada: La “función cuadro”. Lacan y la obra de arte en el Seminario 11.** In: IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires. 2012.

LUTEREAU, L. Las imágenes barrocas de Lacan. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia**, 5(1), 182-201. 2016.

LUZ, R. K.; SALARO, A. L.; ZANIBONI, E. Avaliação de canibalismo e comportamento territorial de alevinos de trairão (*Hoplias lacerdae*). **Acta Scientiarum. Biological Sciences**, 22, 465-469. 2000.

LYKIARDOPOULOS, A. The evil eye: Towards an exhaustive study. **Folklore**, 92(2), 221-230. 1981.

MACK, R. Facing down Medusa (An aetiology of the gaze). **Art History**, 25(5), 571-604. 2002.

MADEIRA, M.; ROBERT, P. P.; KUPERMANN, D. Subjetivação do corpo: entre devoração e abandono Resumo. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 67, n. 2, p. 75-90, 2015.

MANDIL, R. **Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n' 'A ética da psicanálise' de J. Lacan.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG. 1993.

MANDIL, R. James Joyce e a ideia de si como corpo. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP.** 2008.

MARI, R. Trompe-L'oeil do ver e do olhar. **Revista Ciclos**, 1(2), 105-115. 2014.

MARINHO, F. M. S. **Considerações sobre o conceito de estádio do espelho em Lacan: dos primeiros textos às referências estruturalistas.** Tcc. UNIFESP. 2011.

MATHEW, D. I. 2003. Fotografia. Disponível em: <https://za.pinterest.com/pin/560205641133463422/?d=t&mt=login>. Acesso em: 09/07/2021.

MATTHEWS, L. H. Visual stimulation and ovulation in pigeons. **Proceedings of the Royal Society of London. Series B-Biological Sciences**, 126(845), 557-560. 1939.

MATTUELLA, L. **ALGUNS DESTINOS DO OLHAR E DA VOZ NA SEXUAÇÃO1. Deste número**, (43-44), 105. 2013.

MEDUSA a.C. Sexto século a.C. Disponível em: <http://elfestindehomero.blogspot.com/2016/07/cultura-y-literatura-orales-en-la.html>. Acessado em: 09/07/2021.

- MEZAN, R. **Interfaces da psicanálise**. Editora Blucher. 2020.
- MILLER, J. A. A imagem do corpo em psicanálise. **Opção Lacaniana**, 52, 5-220. 2008a.
- MILLER, J. A. A lógica do tratamento do pequeno Hans segundo Lacan. **Asephallus: Revista Eletrônica do Núcleo Sephora**, 4(7), 70-85. 2008.
- MILLER, J. A. **A lógica na direção da cura**. *Seção Minas Gerais da Escola Brasileira de Psicanálise do Campo Freudiano*. 1995.
- MILLER, J. A. Do amor à morte. **Opção lacaniana**. 2010.
- MILLER, J. A. Jacques Lacan y la voz. **Opção Lacaniana on line nova série**, 4(11), 1-13. 2013.
- MILLER, J. A. Jacques Lacan: observações sobre seu conceito de passagem ao ato. **Opção Lacaniana On-line**, 5(13), 1-13. 2014.
- MILLER, J. A. **Silet: os paradoxos da pulsão**. Zahar. 2005.
- MILLINGEN, J. Some Observations on an Antique Bas-relief, on which the Evil Eye, or Fascinum, is represented. By James Millingen, Esq. FSA. **Archaeologia**, 19, 70-74. 1821.
- MIRON, C. The fantastic between the sublime and the grotesque. **European landmarks of identity**, 318. 2018.
- MITCHELL, R. W. Developing concepts in infancy: Animals, self-perception, and two theories of mirror self-recognition. **Psychological Inquiry**, 3(2), 127-130. 1992.
- MURTA, A.; SCHIMITH, P.; SÁVIO, S. Q. Os sombrios poderes do supereu. *Opção Lacaniana online nova série*, 6(16), 1-12. 2015.
- NASIO, J. D. **A criança magnífica da psicanálise: o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1991.
- NASIO, J. D. **La mirada en psicoanálisis**. Gedisa. 1992.
- NEMEROV, A. Vanishing Americans: Abbott Thayer, Theodore Roosevelt, and the Attraction of Camouflage. **American Art**, 11(2), 51-81. 1997.
- NEUBERN, M. D. S. Sobre a condenação do magnetismo animal: revisitando a história da psicologia. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, 23(3), 347-356. 2007.
- NEWBERG, A. K. **The use and development of the illusion of depth in modern painting**. University of Wyoming. 1968.

NIJHOUT, H. F. A comprehensive model for colour pattern formation in butterflies. **Proceedings of the Royal Society of London. B. Biological Sciences**, 239(1294), 81-113. 1990.

NOGUEIRA, F. R. Deconstruções laberínticas: lispector y valenzuela. **Amaltea. Revista de mitocrítica**, v. 1, p. 203, 2009.

OLHO DE GALINHA. 2009. Fotografia. Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/search/chicken+eye>. Acesso em: 09/07/2021.

OTAKI, J. M. Color-pattern analysis of parafoveal elements in butterfly wings. **Entomological Science**, 12(1), 74-83. 2009.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Trad. David Jardim Júnior. Ediouro, 1983.

PARDO, E. Le regard médusé. **Recherches en psychanalyse**, (1), 84-88. 2010.

PASTEUR, G. A classificatory review of mimicry systems. **Annual Review of Ecology and Systematics**, 13(1), 169-199. 1982.

PIMENTA, A. C. O olhar de Signorelli. **Reverso**, 32(60), 25-30. 2010.

PLÍNIO, C. **História natural**. Tradução de Rackham, H. Harvard University Press, 1938), 211, Disponível em: https://www.loebclassics.com/view/pliny_elder-natural_history/1938/pb_LCL353.527.xml?readMode=recto. Acessado em: 11/05/2021. 1938.

PLUTARCO. **Symposiaks**. University of Adelaide Library. 2004.

POE, E. A. **A carta roubada: e outras histórias de crime & mistério**. L&PM Pocket. 2003.

PRUDENTE, J. V. **O búfalo e o olhar avesso da imagem: Clarice Lispector e Pablo Picasso**. Brasília: UNB, 2006.

QUIGNARD, P. **El sexo y el espanto**. Minúscula. 2005.

QUINET, A. **Olhar a Mais, Um**. Zahar. 2002.

RAPUCCI, C. A. A armadilha do olhar. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, 1, 155-168. 1993.

RETTENMEYER, C. W. Insect mimicry. **Annual review of entomology**, 15(1), 43-74. 1970.

RIBEIRO, P. D. C. A metafísica do olhar: breve interlocução com Sartre, Merleau-Ponty e Lacan. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, 15, 289-299. 2012.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise** (Vol. 13). Zahar. 2002.

RIVERA, T. **Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras. 2005.

ROBERTS, J. M. Belief in the evil eye in world perspective. **The evil eye**, 223-278. 1976.

RÓHEIM, G. The evil eye. **American Imago**, 9(3/4), 351-363. 1952.

ROOSEVELT, T. Revealing and concealing coloration in birds and mammals. **Bulletin of the AMNH**; v. 30, article 8. 1911.

ROSA, M. O Savoir-y-faire e os auto-retratos do artista andy warhol1. **Enlaces**, 163. 2008.

SABROSKY, C. W. **The effects of light upon growth and reproduction in the grouse locust, *Acrydium arenosum angustum* Hanc.(Acrididae, Tetriginæ)**. Tese. Kalamazoo College.1933.

SALES, L. S. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. **Revista do Departamento de Psicologia. UFF**, v. 17, p. 113-127, 2005.

SARTRE, J. P. **El ser y la nada**. Barcelona: Altaya. 1993.

SCHÄFFER, M., TEIXEIRA, M.; do NASCIMENTO Flores, V. A metáfora e a constituição da subjetividade na psicose. **Organon**, 16(32-33). 2002.

SELIGMANN, S. **Der böse blick und verwandtes: Ein beitrag zur geschichte des aberglaubens aller zeiten und völker..** (Vol. 2). H. Barsdorf. 1910.

SHELL, H. R. The Crucial Moment of Deception. **Cabinet**. Issue 33. 2009.

SHEPPARD, P. M. **The evolution of mimicry; a problem in ecology and genetics**. In: Cold Spring Harbor Symposia on Quantitative Biology (Vol. 24, pp. 131-140). Cold Spring Harbor Laboratory Press. 1959.

SIMON, G. **Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité**. FeniXX. 1988.

SÍNDROME DO OLHO DE GATO. 2009. Fotografia. Disponível em: <https://www.folhavoria.com.br/saude/noticia/03/2020/sindrome-do-olho-de-gato-especialista-cita-as-doencas-oculares-mais-incomuns>. Acesso em: 09/07/2021.

SOLER, C. **Declinaciones de la angustia: curso 2000-2001**. 2003.

SOLER, C. **Lacanian affects: The function of affect in Lacan's Work**. Routledge. 2015.

SOMBREAMENTO. 2000. Ilustração. <https://www.artistsnetwork.com/beginner-pencil-shading-techniques/>. Acesso em: 09/07/2021.

STÄHELIN, L. S. **O Homicídio a partir do conceito psicanalítico de supereu.** Dissertação, UFSC. 2007.

STUART-FOX, D. Concealing Coloration in Animals. **Copeia**, 2013(4), 782-783. 2013.

TEIXEIRA, A.; ROSA, M. **Psicopatologia lacaniana-Vol. 1: Semiologia.** Autêntica Editora. 2017.

THAYER, A. H. The law which underlies protective coloration. **The Auk**, 13(2), 124-129. 1886.

THAYER, G. H. Camouflage in nature and in war. **The Brooklyn Museum Quarterly**, 10(4), 147-169. 1923.

THAYER, G. H. **Concealing-coloration in the animal kingdom: an exposition of the laws of disguise through color and pattern.** Macmillan Company. 1909.

THEO, W. 2019. Disponível em: <https://www.bbcearth.com/news/how-to-spot-a-tiger-before-it-finds-you>. Acesso em: 09/07/2021.

TITCHENER, E. B. An Arraignment of the Theories of Mimicry and Warning Colors. **Jstor**. 1910.

TOURNEY, G.; PLAZAK, D. J. Evil eye in myth and schizophrenia. **The Psychiatric Quarterly**, 28(1), 478-495. 1954.

TURK, R. W. The Ambiguous Relationship: Theodore Roosevelt and Alfred Thayer Mahan (Vol. 63). **Praeger**. 1987.

VALENZUELA, A. Theodor Adorno con(tra) Jacques Lacan. Ideas en torno al encuentro de dos estéticas. **Taller de Letras**, (56), 117-122. 2015.

VALLETTA, N. **Cicalata sul fascino volgamente detto jettatura.** Stamp di Soc. Tipografica. 1814.

VANE-WRIGHT, R. I. On the definition of mimicry. **Biological Journal of the Linnean Society**, 13(1), 1-6. 1980.

VAN DER TOORN, K; BECKING, B; VAN DER HORST, P. **Dictionary of Deities and Demons in the Bible.** Wm. B. Eerdmans Publishing, 1999.

VELÁZQUEZ, R. V. Quaerens quem devoret: El resurgimiento de la mujer mantis o mujer devoradora en el microrrelato fantástico español del siglo XXI. **Bulletin of Hispanic Studies**, 96(6), 595-610. 2019.

VENNER, C. Roger Caillois' Mask of the Medusa (1964): New Insight into Lacanian Theory and Therapy. **Psychoanalysis and Contemporary Thought**, 20(4), 545-565. 1997.

VERNANT, J. P. **A morte nos olhos: figurações do outro na Grecia Antiga: Artemis, Gorgó.** Jorge Zahar. 1988.

VIEIRA, M. A. **Objeto-mancha. Notas sobre arte e psicanálise a partir de J. Lacan** (Doctoral dissertation, PUC-Rio). 2020.

WAGRES. **Perseus**. 1879. Pintura. Disponível em: <https://dying-is-an-art-im-doin-it-well.tumblr.com/post/174305322786>. Acesso em: 09/07/2021.

WALLACE, A. R. **Contributions to the theory of natural selection**. Macmillan. 1871.

WAZANA, N. A case of the evil eye: Qohelet 4: 4-8. **Journal of Biblical Literature**, 126(4), 685-702. 2007.

WICKLER, W. Mimicry and the evolution of animal communication. **Nature**, 208(5010), 519-521. 1965.

WILKINSON, D. M.; Sherratt, T. N. The art of concealment. **Biologist**, 55(1). 2008.

YOESDEN, B. 2020. Fotografia. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/chaz_pics/49919919818. Acesso em: 09/07/2021.

ZHUKOVSKAYA, M.; NOVIKOVA, E.; SAARI, P.; FROLOV, R. V. Behavioral responses to visual overstimulation in the cockroach *Periplaneta americana* L. **Journal of Comparative Physiology A**, 203(12), 1007-1015. 2017.