

A LINGUAGEM DA IMAGEM: NOTAS SOBRE O SUJEITO EM CAUSA NA TV E NO CINEMA

Maysa Puccinelli¹

Daniela Scheinkman Chatelard²

RESUMO

A montagem da imagem televisiva e cinematográfica é tributária de uma lógica de produção que determina a linguagem final de ambas. Assim, investigamos um contraste entre uma e outra, considerando a posição do espectador enquanto sujeito de linguagem. O pano de fundo teórico que sustenta esta discussão está referido às contribuições lacanianas, sobretudo, ao enredamento pulsional escópico, á captura do sujeito na cadeia significante e á produção de sentido figurada pela fantasia. Veremos que, enquanto um tipo de linguagem cinematográfica pode se construir sob uma racionalidade que comporte o sujeito, a imagem televisiva se erige na contramão desta lógica.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito. Imagem. Televisão. Cinema.

¹ Mestranda em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília. Membro do Corpo Freudiano, Escola de Psicanálise, Núcleo Goiânia. Psicanalista. (62) 8424-1121. maysapuccinelli@gmail.com.

² Doutora em Filosofia pela Universidade de Paris. Professora adjunta do Departamento de Psicologia Clínica, IP, UnB. Membro da Associação Brasileira de Estudos Sobre o Bebê. Membro da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano. Psicanalista. dchatelard@gmail.com

INTRODUÇÃO

Sobre a tela do contemporâneo projeta-se a primazia da imagem. As imagens, em suas diversas representações figuraram toda a história da humanidade. Entretanto, os milênios que separam os primeiros desenhos rupestres da invenção do cinematógrafo não se comparam à extensão e profundidade com que o mundo icônico adentrou o cotidiano contemporâneo. Os aprimoramentos tecnológicos da produção da imagem avançam sobre as vidas e passam a mediar, inclusive, o laço social. Antes mesmo que a criança figure sua imagem corporal pela imagem do outro, quando ainda tem seu corpo retalhado pelas pulsões auto eróticas, já se encontra exposta aos encantos dos diversos aparatos tecnológicos, produtores de imagem. É nesta sociedade muitas vezes pensada sob a égide do espetáculo e do escopismo, de um dar-a-ser tributário a um dar-a-ver, na qual os domínios da imagem-plena se erigem cada vez mais nítidos, que o sujeito – vazado com suas faltas e contornos falhos – se constitui.

Dentre os diversos objetos da cultura representativos do imperialismo imagético contemporâneo, elegemos neste estudo a televisão e o cinema. A proposta deste trabalho não se dobrará ao valor estético e artístico da imagem produzida por um ou outro. O recorte empreendido situa-se na hiância entre o sujeito de linguagem e a linguagem das telas – de tv e cinema; entre a esquizo do olhar e a costura da imagem.

Assim, uma investigação de base psicanalítica permitirá entendermos como a imagem pode servir de pastagem para o olho, ao convidar o sujeito a depor ali seu olhar, como quem depõe armas (LACAN, 1998[1964]); e viabilizará, ainda, a desmontagem daquilo que, ao sujeito, se constitui miragem. Vejamos:

DA PULSÃO Á IMAGEM

Encontramos as bases do circuito pulsional nas teorizações em que Freud (2004 [1915]) situa a Schaulust – prazer de olhar – no campo da pulsão sexual, definindo-a por pulsão escópica. O autor percebe ainda que toda pulsão teria ao menos dois destinos constituintes e não excludentes entre si: reversão em seu oposto e retorno ao próprio eu; logo, haveria uma construção gramatical subentendida nas vozes do verbo implicado na pulsão: voz ativa (eu olho), voz passiva (sou olhado), voz reflexiva (eu me olho). Freud, assim, resigna a pulsão escópica ao dualismo olhar/ ser olhado.

Com Lacan (1998 [1964]), o olhar ganha estatuto de objeto pulsional. Deste modo, a pulsão se inscreve para além da montagem no jogo gramatical, sob um paradigma topológico, no qual se desenha um circuito que faz da pulsão, estrutura. Estrutura que aponta uma ambivalência entre atividade e passividade, em Freud; ou uma esquizo entre olhar e visão, com Lacan; denunciando assim, a divisão do sujeito, sua Spaltung, constitutiva da pulsão (QUINET, 2002).

O fundamental neste processo do circuito pulsional, é sua circularidade, *Verkehrung*, vai-e-vem em torno de um objeto pensado sob a insígnia puramente topológica, imaterial, essente, objeto que veste a pulsão com sua falta, nomeado por Lacan como objeto a:

“(...) é este objeto que confundimos muito frequentemente com aquilo sobre o quê a pulsão se reflete - este objeto, que de fato é apenas presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos sob a forma de objeto perdido, a minúsculo.” (LACAN, 1998 [1964], p. 170).

Na busca do objeto perdido a pressão da meta pulsional impele a uma trajetória de forças inerente ao dispositivo da pulsão que mantém o circuito. Ou seja, conquanto a pulsão não se satisfaça, sua moção será mantida e repetida, pois “o essencial nesse processo é a troca do objeto, sem alteração da meta” (FREUD, 2004 [1915], p.152). Ou seja, em termos de circuito pulsional, a satisfação equivale à derivação; somente em sua deriva, de objeto á objeto, ou ainda, de imagem à imagem, a pulsão se satisfaz (QUINET, 2002).

Partimos do circuito pulsional para chegar ao alvo da trajetória que esta discussão disparou: contrastar a produção da imagem televisiva e cinematográfica, no que concerne ao sujeito de linguagem, em sua posição de espectador.

FIAT LUX IN ÉCRAN – FAÇA-SE A LUZ NA TELA

Já nas origens da televisão e do cinema, percebemos uma distinção técnica fundamental: enquanto a imagem cinematográfica, rigorosamente contemporânea à psicanálise³, nasce da fotografia; a imagem televisiva provém de uma evolução da

³ Em 1885 os irmãos Lumière exibiam projeções públicas das imagens captadas por seu cinematógrafo em Paris, ao passo que Freud publicava em Viena seus *Estudos sobre a histeria*, sob coautoria de Breuer.

eletrônica⁴. Apesar da similitude em sua forma final, as raízes distintas da tv e do cinema, determinam, sobretudo, o modo de apresentação das imagens ao espectador.

Enquanto a imagem cinematográfica é favorecida pela ambientação a qual se destina e pode oferecer uma narrativa integral da obra, a produção dos programas para TV leva em conta que tudo deve ser entendido o mais rapidamente possível, sem questionamento, dúvida ou furo. Não deve haver nenhum punctum de não significação. De acordo com Kehl (2005), no movimento das imagens veiculadas pela TV, não há espaço para uma significação outra, que não seja aquela planejada para que o significante seguinte se apresente, pois, “significação e imagem se confundem” (p.144). Nesta cadeia, imagens, vozes e sons são interligados para produzir um sentido unívoco, cuja função reside em ligar-se ao fotograma, a cena, ao ato posterior.

As inferências quanto á imagem produzida para televisão, poderiam igualmente prestar-se a composição do cinema. Entretanto, devemos nos ater que apesar da similaridade formal das imagens, ao cinema é possível subtrair-se desta lógica maciça de produção, como inúmeras obras o fazem. Enquanto a cadeia imagética televisiva, ao fabricar um mundo homogêneo e bem organizado, assenhora-se de nossas próprias significações, erige-se tal qual muro onde nenhum outro sentido deverá advir; na produção da imagem de que trata a obra cinematográfica, por vezes, imprime-se um furo pelo qual “o agenciamento de imagens nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores” (RIVERA, 2008, p. 08).

Assim, quando um enredo – televisivo ou cinematográfico – é apresentado ao espectador, se estabelece uma linha de ficção tecida na contação daquela história. Sabemos que a história contada, não é a história do sujeito, não obstante, é como se fosse. Podemos supor então, que há qualquer coisa de mítico no enredamento pulsional exercido sobre o sujeito que se coloca ante uma superfície projetora de imagem unificada e plena de sentido, seja ela espelho, tela de tv ou de cinema.

⁴ De acordo com Motón (2009), no texto *O Homem e o Mundo Midiático no Princípio de um Novo Século*, a evolução dos meios audiovisuais se deu em dois blocos distintos a partir de seu suporte fundamental: fotográfico ou eletrônico. Evolução do cinema: fotografia(1826), cinema mudo (1895), cinema sonoro (1926); Evolução da TV: telegrafia (1838), telefonia (1876), radiotelefonia (1896), radiodifusão(1920), televisão (1926).

Suscitamos, aqui, o que Lacan (1998 [1949]), definiu como Estádio do Espelho: momento lógico, configurador do Eu, marcado pela insuficiência motora e imaturidade neurológica, no qual há uma antecipação da unificação do corpo através da imagem. As pulsões auto-eróticas, narcisicamente dirigidas ao corpo do enfans, seriam então investidas em uma imagem ideal – Ideal-Ich – que anteciparia a forma unificada ao corpo da criança (QUINET, 2002). Portanto, o trajeto pulsional que surge de uma anti-imagem (imagem despedaçada de um corpo retalhado pelas pulsões parciais) dá unidade ao corpo prefigurado pela imagem no espelho; imagem de um outro, do qual não se distingue. É nesta estranha e idêntica imagem ideal que o sujeito se identifica e se rende a um estado jubilatório produzido pela “satisfação narcísica de saber-se corpo” (QUINET, 2002, p.128).

Assim, a disposição ao encantamento imagético tem raízes psíquicas profundas e anteriores à produção tecnológica da imagem, ancora-se na marca daquele amor que o sujeito teve por sua auto-representação e em sua condição de ser intercambiável a qualquer objeto (LACAN, 2008[1959-1960]), inclusive imagem televisiva ou cinematográfica.

Devemos lembrar que a noção de objeto é introduzida por Freud sob o manto de uma relação de miragem, pois “o problema da identificação está ligado a este desdobramento psicológico que situa o sujeito numa dependência em relação à imagem idealizada, forçada, de si mesmo” (LACAN, 2008[1959-1960], p. 121). Assim, uma identificação imaginária se dará como alienação, na qual a consistência subjetiva está na base do que se é para o olhar do Outro (KEHL, 2004), situando a instância do eu em uma linha de ficção.

Ora, se a identificação com a imagem é uma forma de alienação (KEHL, 2005), podemos considerar que ao se identificar com a história ali representada, o espectador se aliena, ainda que parcialmente, de sua própria linha de ficção. Contrariamente ao espelho, no qual o objeto olhar passa pelas fases do circuito pulsional e culmina no retorno para o sujeito que se vê olhado e, por isso mesmo, passa a existir como objeto de desejo de um Outro (CHATELARD, 2005); na projeção, sobretudo televisiva, a trajetória pulsional atrela-se na sequência de imagens, ad æternum, que se ligam no instante mesmo em que produzem sentido (KEHL, 2005).

É como se o sujeito ficasse preso no tempo crucial de Narciso: entre a ignorância de não saber-se imagem e a condição de sujeito de desejo, objeto de desejo do Outro refletido. Ou ainda, nas palavras de Lacan (1998[1949]) “antes de se objetivar na

dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito" (p. 97), perdido na fascinação do olhar.

Para a criança este tempo de Narciso é demovido, na medida em que, ao procurar a realidade de si, encontra apenas a imagem do outro, esgotando assim sua identificação especular (GARCIA-ROZA, 2004). Portanto, o estádio do espelho deve ser entendido como um momento mítico, uma matriz formadora de um primeiro esboço do ego, pois: "fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade" (LACAN, 1998/ 1964, p. 100).

No narcisismo em que mergulha a criança, a díade Mãe-bebê é apanágio da relação especular. Um tempo escandido entre na alienação da imagem de um Outro que lhe constitui e o advento de um vir-a-ser sujeito de desejo. Neste tempo, não se pode inferir a assunção de um sujeito, pois o desejo do infans está alienado ao desejo da mãe. É preciso um terceiro elemento que corte esta fascinação narcísica.

Somente com a entrada do pai nesta relação dual, a lei da castração incidirá barrando o gozo mortífero da mãe e oferecerá a possibilidade de um sujeito vir-a-ser, pois produzirá uma ferida narcísica, da ordem de uma Spaltung, que não só dividirá o sujeito, como marcará sua captura pela linguagem sujeitando-o ao significante da Lei. Assim, a constituição subjetiva não reside na ilusão de completude narcísica, mas sim na separação promovida pelo corte deste tempo especular, ao que circunscreve o sujeito em sua condição de falta-a-ser, por sua determinação de sujeito desejante (QUINET, 2002).

Sabemos, pois, que na produção da imagem televisiva, um corte que cause separação não é requisito, já que incorreria no risco de desorganizar a realidade, ao romper a obturação imaginária e inscrever a falta no Outro; suscitaria uma angustia que nos faria "aparecer como objeto, por nos revelar a não autonomia do sujeito" (LACAN, 2005 [1962-1963], p. 58).

Por processo análogo é possível supor que na obra cinematográfica haja identificação e alienação do sujeito a imagem especular. Sobretudo, quando nela

prevalece uma narrativa clássica ⁵, tributária de um modelo hegemônico de entretenimento voltado para massa.

Entretanto, certas obras conservam a possibilidade de o sujeito escapar deste engodo. O cinema moderno, por exemplo, tem a narrativa calcada em indagações estéticas que refletem inovações técnicas, criando uma linguagem situada fora dos processos de encenação convencional impostos pela tradição americana (Xavier, 2005). Já o cinema atual, inspirado pela arte contemporânea, lança mão das fórmulas clássicas, hiper-fetichizadas, voltadas para o entretenimento, a fim perverter suas referências centrais e deslocá-las, criando uma relação de estranhamento que transforma o mais familiar, no mais estranho. Isso porque, não há um compromisso de produção de sentidos já que texto, imagem e som não seguem necessariamente uma linearidade dramática. As suturas operadas na montagem não apagam as próprias marcas, outrossim, revelam um jogo ilusionista entre imagem e espectador.

A montagem desta categoria de obra cinematográfica, não mais se orienta por uma significação apaziguadora e harmoniosa, mas sim por uma forma que frequentemente sustenta em conflito elementos da gramática fílmica (som, imagem, luz, texto, ângulo, etc), figurando-se como obra resistente a alienação subjetiva.

Do conflito engendrado neste processo, podemos supor um funcionamento pulsional distinto daquele submetido à fascinação em causa no movimento contínuo das imagens televisivas. Ao se deparar com a ruptura da linha de ficção na qual o roteiro se desenrola, a pulsão enredada pela imagem retorna ao espectador e conclui o circuito. Por assim dizer, a pulsão escópica descarrilha-se da linha ficcional da narrativa e pode se realinhar no corte da linha de ficção do próprio espectador. Este corte o separa do especular e lhe restitui a condição de sujeito, ao passo que nodula sua angústia e coloca, momentaneamente, seu próprio enredo em desalinho.

Tal restituição subjetiva pode ser entendida nos meandros do circuito pulsional, no que concerne seu último tempo.

⁵ Sobre a distinção entre narrativa clássica e moderna, ver Ismail Xavier - O discurso cinematográfico (2005) no qual define a narrativa clássica como produtora de um discurso de sentido unívoco com início, meio e fim bem definidos, de modo a envolver o espectador em uma estória contada como realidade.

Segundo Freud (2004[1915]), o terceiro tempo da pulsão segue de uma transformação da atividade em passividade e da escolha de outra meta, pela qual o sujeito é colocado na posição de ser olhado; haveria, portanto, o surgimento de “um novo sujeito, ao qual nos mostramos para sermos contemplados por ele” (p.154). O que Lacan constata quanto ao “aparecimento de ein neues Subjekt” (LACAN, 1998[1964], p. 169), é que dele não se denota a forma reflexiva com a qual Freud termina a gramática pulsional na frase: eu me olho. Para Lacan, do que trata esta construção é, na verdade, de um “fazer-se ver”, pois, à guisa do aparecimento deste novo sujeito, constitui-se ali, também, um objeto. A pulsão consiste neste movimento ao Outro, para qual o sujeito se mostrará “numa outra cena, no campo do Outro, como um ‘novo sujeito’” (SCHEINKMAN, 1995, p.49-50).

Deste modo, no processo de restituição subjetiva, a pulsão parte da pura percepção, do puro narcisismo, para um campo no qual é introduzido o eu (CHATELARD, 2005); satisfaz-se em sua condição de circularidade, pois retorna para o sujeito barrando-o em seu gozo imaginário; projeta uma sombra na qual o sujeito não reencontra sua imagem (RIVERA, 2008).

FIAT UMBRA IN EST – FAÇA-SE A SOMBRA NO SER

No vazio da não significação, deduz-se um ponto de estranhamento que salta à tela. Assim, mais do que exibir-se em oco do qual se supõe um objeto caído, o espaço irreconhecível sidera o sujeito para que este o preencha com sua angústia – que é sempre angústia de castração (CHATELARD, 2005).

Quanto ao objeto destacado, sua consistência é tal como se o olhar, de relance, se fisgasse no horror da castração; como se o próprio olho resvalasse por um instante no real. E mesmo que o desfile de imagens não cesse de perfilar-se, aquele ponto não especularizável restará como se sacralizasse o destino do mito: aos olhos de Édipo, restam os alfinetes de Jocasta.

Percebemos, pois, um a mais de sideração na obra cinematográfica, ao levar em conta o paradoxo de que, na sutura de imagens pela qual se edifica, é possível entrever a figuração da falta. Se por um lado, não há imagem da falta (QUINET, 2002), por outro, é disso que se trata a consistência figurada na tela por imagens. A imagem cinematográfica faz passar por identificável algo impossível de reconhecer: a pulsão não simbolizada (RIVERA, 2008), um resto de operação que resistirá à significação no bloco geral do enredo.

Este nó sombrio de não significação é figurado pela falta no Outro. A resposta do sujeito para o horror causado por esta imagem será a construção do fantasma. (LACAN, 1998[1964]). Assim, lá onde o vazio de significação se abre, o Neues Subjekt aparece e cai como objeto (resto da operação subjetiva); separa-se do Outro enredo e dependura-se com sua fantasia. Entretanto, ainda que o fantasma lhe cesse a queda, não lhe resguardará de um instante de Vertigo⁶.

O ponto figurado pela falta, no qual o discurso não alcança, denuncia a precariedade deste mundo imagético, ao transparecer o risco iminente de súbita fragmentação, que em vias de fato, só ocorre no tempo do intervalo do frame para, no momento seguinte, realinhar-se na ficção da narrativa. Restitui-se a captura pela imagem, condicionada ao rigor de uma rede de linguagem simbólica, sem que se apague do corpo de sua história a vacuidade do corte real. Assim, de acordo Guimarães (2004), o cinema continua sendo “uma aparição repetida do real para velá-lo, infinitizando-o em sua inesgotabilidade” (p. 101), e ainda um confronto com o real que, “nas palavras de Frederico Fellini, é um confronto com a morte” (idem).

MORRER É PRECISO

Pela introdução da morte da imagem é possível estabelecer uma distinção radical no uso da temporalidade no cinema e na TV, desde a cadência intervalar até o tempo final. No cinema a noção de tempo pode ser marcada: 1º) pela extensão formal da obra, composta por início e fim; 2º) pelo compasso de afânise e restituição da imagem, simulada no vazio de significação que dá borda à angústia e mortifica o sujeito em seu flerte com o real.

Já na produção da imagem televisiva o que está em jogo é justamente o logro da morte pela destituição temporal, pois: 1º) a significação é dada de antemão, prescindindo de qualquer instante de atribuição de sentido por parte do sujeito; 2º) o tempo só existe por simulação de intervalos – comerciais – que não possuem outra função, que não a de ligar um fragmento de programa ao outro, ad aeternum, rumo

⁶ Referência ao clássico de Hitchcock, Um corpo que cai (Vertigo, 1958). De acordo com Rivera (2008), este filme “explora uma semelhança, não formal, mas estrutural, com a concepção psicanalítica da fantasia” (p. 53) ao figurar um jogo de imagens na produção de uma realidade que cai á medida que a narrativa se desenrola.

ao infinito. Para o programa televisivo o único tempo possível é o agora. A noção de fim ou morte só é tangível pela ação de ligar/ desligar o aparelho. A televisão coloca em ato o que no humano é pura fantasia: a completude e a infinitude.

Deste modo, faz semblante de um Outro total, do qual nada cai, nada se destaca, nada é vazio. Ora, se na montagem não cabe objeto a, tampouco, sujeito barrado, o que está em causa é a aniquilação do desejo, que se sustenta pela interdição. Isso porque a TV cria uma ilusão permissiva de que ao sujeito nada faltará, na medida em que tudo seja consumido. A oferta subjetiva proporcionada pela TV baliza-se, portanto, na identificação do Sujeito de Desejo á um Sujeito de Consumo, que se institui no momento em que depõe o olhar na caixa televisiva, como quem, novamente, “depõem as armas” (LACAN, 1964, p. 99). Assim, a televisão executa um papel perverso ao apresentar a imagem como fetiche, objeto mágico de satisfação do desejo que denega a falta, um substituto pleno para tamponar a castração, que recobre não só as falhas de seu próprio contorno, como se estende em mascarar a falta do sujeito.

Apesar da articulação proposta, uma ressalva é indispensável quanto ás atribuições da produção da imagem. Ainda que a hipótese de que um tipo de linguagem cinematográfica possa se construir sob uma racionalidade que comporte o sujeito, por remeter aos processos de constituição subjetiva, ao passo que a montagem televisiva segue na contramão desta lógica, vale lembrar que devido ao dualismo pulsional, uma imagem, ou seqüência de imagens, não pode ser toda escopicizada, ou seja, há sempre um ponto de opacidade carregado pela pulsão. Além disso, o sujeito, por estrutura, é faltante, na medida em que ele não pode dizer nada que não esteja submetido ao reino da linguagem. Assim, por mais que a TV pretenda o não comparecimento do sujeito com sua significação, este resiste e escapa à sedução imagética.

Para concluir, evocamos novamente o mito de Narciso, a fim de ressaltar o contraste: enquanto a imagem televisiva captura o olhar em fascinação e o aprisiona entre a ignorância e o desejo; a obra cinematográfica realiza o destino mítico do sujeito ao mergulhá-lo na *Verkehrung* da pulsão – que também é pulsão de morte – para que o sujeito, em seguida, renasça *Vitória-Régia*: aparecimento de *ein neues Subjekt*.

REFERÊNCIAS

- CHATELARD, Daniela S. O conceito de objeto na psicanálise. Do fenômeno á escrita. Tradução Procópio Abreu. Brasília: Editora UNB, 2005.
- FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: _____. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XIV, p. 75-108. Edição Standard Brasileira.
- FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão (1915). In: _____. Obras Psicológicas de Freud. L.A. Hanns, Trad. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. I, p. 133-173. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente.
- GUIMARÃES, Dinara M. Vazio iluminado: o olhar dos olhares. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- KEHL, Maria Rita. Televisão e Violência do Imaginário. In: J. M. Gagnebin. Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- LACAN, Jacques. O Seminário: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: _____. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. O estágio do espelho como formador da função do eu (1949). In: _____. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. O Seminário: A angústia (1962-1963). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. O Seminário: A Ética na Psicanálise (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MONTÓN, Angel. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século, In: Nóvoa, J., Fressato, S. B. & Feigelson, K. (Org.). Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador/São Paulo: DUFBA/ Editora da UNESP, 2009.
- QUINET, Antônio. Um olhar a mais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.
- RIVERA, Tânia. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.
- SCHEINKMAN, Daniela. Da pulsão escópica ao olhar: um percurso/ uma esquizo. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

THE IMAGE'S LANGUAGE: NOTES ABOUT SUBJECT IN QUESTION ON TV AND ON CINEMA

ABSTRACT

The assembly of the television and cinematographic figure is dependent on a logic of production that determines the final language of both. Thus, we investigated a contrast between one and another, considering the position of the viewer as subject of language. The theoretical back ground that sustain this discussion is referred to Lacan's contributions, especially, to scopic entanglement drive, to capture the subject in the significant chain and the production of figurative sense of fantasy. We'll see that, while a kind of cinematic language can be built by a rationality that supports the subject, the television picture is constructed antagonistically to this logic.

KEYWORDS: Subject. Image. Television. Cinema.

LE LANGAGE DE L'IMAGE: NOTES SUR LE SUJET EN QUESTION À LA TÉLÉVISION ET DANS LE CINÉMA

RÉSUMÉ

Le montage de l'image télévisée et cinématographique est soumise à une logique de production qui détermine ses langages finaux. Ainsi, nous avons étudié un contraste entre eux, considérant la position du spectateur en tant que sujet du langage. Le contexte théorique qui soutient cet argument fait référence aux contributions lacaniennes, surtout, à l'attachement pulsionnelle scopique, à la capture du sujet dans la chaîne signifiante et à la production de sens causé par le fantasme. Nous verrons que, pendant qu'un type de langage cinématographique peut être construit sous une rationalité qui contient le sujet, l'image télévisée est construite à l'envers de cette logique.

MOTS-CLÉS: Sujet, Image, Télévision. Cinéma.

Recebido em: 08-04-2017

Aprovado em: 15-06-2017

© 2017 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br>

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

<http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php>