



Psicologia & Sociedade

ISSN: 0102-7182

revistapsisoc@gmail.com

Associação Brasileira de Psicologia Social
Brasil

Rivera, Tania

A LETRA E A IMAGEM - GARY HILL, VIDEOARTE E PSICANÁLISE

Psicologia & Sociedade, vol. 21, 2009, pp. 31-38

Associação Brasileira de Psicologia Social

Minas Gerais, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=309326474006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A LETRA E A IMAGEM - GARY HILL, VIDEOARTE E PSICANÁLISE*

Tania Rivera

Universidade de Brasília, Brasília-DF, Brasil

RESUMO: O artigo examina as relações entre imagem e linguagem, privilegiando o conceito de letra em Jacques Lacan. São tecidas considerações sobre esta articulação no sonho e na videoarte, examinando-se particularmente dois trabalhos do artista americano Gary Hill: *Around and About* (1980) e *Ura Aru* (1985-86). Defende-se a existência de dois pólos de incidência da letra: aquele de um encontro com a imagem e aquele de uma forte tensão em relação à imagem. Este último pode levar a uma quebra do funcionamento especular em prol de uma espécie de reviramento do imaginário, deixando entrever o que chamamos de “avesso do imaginário”. Nesta virada, surge o sujeito em sua condição utópica, pois sem lugar e remetido a um devir imprevisível.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; linguagem; letra; videoarte; Gary Hill

LETTER AND IMAGE - GARY HILL, VIDEOART AND PSYCHOANALYSIS

ABSTRACT: This paper investigates the relationship between image and language, especially by using the lacanian concept of letter. This question is particularly explored in two works by the American videoartist Gary Hill: *Around and About* (1980) and *Ura Aru* (1985-86). We argue that the letter has two ways of incidence: a mix with image or a strong tension with it. This tension can, in some conditions, lead to a break in specular mode of functioning and provoke a kind of reversion of the imaginary, letting us approach what we name the “reverse of the imaginary”. In this turning, the subject emerges in his utopic condition, since he has no definite place, but stands in an unforeseeable future.

KEYWORDS: image; language; letter; videoart; Gary Hill

“O olho está na fala.”

Jean-Francois Lyotard

“Escrever é quebrar o laço que
une a palavra a mim mesmo.”

Maurice Blanchot

“Toda a poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra”, diz Barthes em 1970 (Barthes, 1990a, p. 93). Comentando uma enciclopédia da letra (de Massin) que traz uma série de letras formadas por desenhos de objetos variados, ele diz que todos os artistas, monges, litógrafos e pintores ali citados “fecharam o caminho que parece levar (...) da letra à palavra, e tomaram *outro* caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem e, justamente por isso, no centro de sua ação” (p. 94, grifo do autor). A exploração da letra em seu aspecto gráfico, imagético, abre as portas de uma dimensão da linguagem que fica, de ordinário, submersa pelo domínio do signo imposto pelas palavras e frases que as letras compõem. A letra abre para a “significância”: resistência, cheia de emoção, ao sentido, vago erotismo que não se deixa fixar em nenhuma decifração,

brecha da linguagem na qual a poesia e a psicanálise não cessam de se aventurar.

Nessa aventura que Barthes nomeia “escrita”, compoem-se as letras do alfabeto com elementos variados do mundo – tais como pássaros, cobras, homens, monstros, troncos etc. – de modo a, por exemplo, se ter no “O” dois corpos nus semifletidos e cobertos de pequenas estrelas que se espelham e fecham o desenho da letra unindo-se pelas extremidades das mãos e dos pés¹. Os escribas/desenhistas a que se refere este pensador fariam da letra, imagem; com eles, “a letra torna-se imagem na tela do mundo” (Barthes, 1990a, p. 94).

Com a letra, fazer imagem: este é também, para Freud, o trabalho do sonho. O sonho é o domínio das quimeras, do imaginário mais fecundo, é a tela onde se projetariam todas as fantasias. Mas Freud o caracteriza como linguagem – “linguagem pictográfica”, mais precisamente, parecendo unir imagem e palavra graças à transposição de um texto (o dos pensamentos latentes) em cenas visuais que, por sua vez, são transpostas no relato do sonho. A elaboração onírica leva dos pensamentos latentes ao que Freud curiosamente chama de “imagens conceituais” do sonho. Nesse caminho, os pensamentos oníricos tomam um “caráter pictorial” e “eventualmente, chega-se a uma situação plástica

que é o núcleo do manifesto ‘quadro onírico’” (Freud, 1905/1987b, p. 187). Nesse contexto que faz do sonho um ‘quadro’, é surpreendente ver Freud afirmar, contudo, que “os sonhos constroem-se mesmo com palavras” (Freud, 1905/1987b, p. 43).

As imagens do sonho são conceituais e suas cenas são construídas com palavras. Contudo, entre o pictórico e a linguagem a relação não é contínua e harmoniosa, no sonho. O pictograma onírico é rébus, é charada: assim como, para significar pontapé, podemos desenhar duas linhas unidas na vertical por um ângulo agudo e a seu lado grafar o sinal de mais e desenhar um pé. Um rébus simples como este mostra bem que, para chegar a sua solução, é necessário tornar a imagem, palavra. Ou melhor: para reescrever as palavras que compõem o sonho, devemos caminhar letra a letra. O sonho não seria, portanto, tão “linguagem” assim – na direção apontada por Barthes, ele é sobretudo *escrita*. Aventura que vai além da comunicação, além do sentido, o sonho parece ser o domínio privilegiado da significância. Um sonho não é comunicável como tal, ele deve ser *interpretado*, ou seja: nos convida de saída à aventura de sentidos múltiplos, palavras plurais. Em vez de sofrer duas transposições diretas (a tradução do texto (inconsciente) em imagem e, em seguida, novamente em texto (relato), o sonho vai sendo, em cada um desses estágios, transformado de maneira um tanto imprevisível e fragmentária, deixando restos, lacunas, impossibilidades. Mesmo quando o sonho deixa uma lembrança coerente, diz Freud, ele “confronta nossa vida mental com algo diferente” (Freud, 1905/1987b, p. 184). Há sempre algo de perturbador, num sonho. Ele nos faz girar infinitamente em torno de um ponto cego, uma obscuridade que Freud curiosamente chama, como sabemos, de “umbigo”.

Sob o véu de suas profundas imagens, o sonho tem como núcleo uma opacidade, um ponto “insondável” que é seu “ponto de contato com o desconhecido” (Freud, 1900, p. 132). Neste ponto ele mergulha na obscuridade e encontra o limite à sua interpretação, como na terrível boca aberta de Irma no célebre sonho que abre a Freud o caminho da interpretação dos sonhos. Mas é deste mesmo ponto que o sonho retira a potência formadora de suas imagens em profusão, sempre orbitando à sua volta, recobrando mas apontando a força invisível que as une a tal núcleo impossível de imaginar. Quando se chega mais próximo deste, as imagens falham, e a letra deve vir em nosso socorro – assim como, ainda no sonho de Irma, aparece subitamente escrita a fórmula da trimetilamina.

O pictográfico compreende portanto duas possibilidades, dois pólos extremos. No primeiro, teríamos uma convivência entre palavra e imagem. O termo rosa deveria ter o perfume da rosa, para aludir à célebre

questão posta por Shakespeare em *Romeu e Julieta*. A escrita poderia esposar a forma de seu tema, como faz o caligrama *Il Pleut (Chove)* de Apollinaire, dispondo a poesia em linhas verticais descontínuas, de modo a desenhar a queda de suas gotas. O signo enviaria diretamente à coisa que ele representa, como os ideogramas chineses faziam em sua origem, ao grafar “cavalo”, por exemplo, com traços que imitam este animal em movimento.

Mas a “linguagem pictográfica” que é o sonho para Freud nos indica o outro pólo extremo na articulação entre palavra e imagem, aquele onde palavra e imagem apresentam-se lado a lado e entre elas há alguma intersecção, mas de maneira tensa, conflitante, que nos impossibilita a direta transposição de uma a outra e nos obriga a, entre ambas, errar nos limites da significação.

Para Lacan, o fato de Freud tomar o sonho como um rébus significa tomá-lo como “uma escrita” (Lacan, 1966, p. 267)². O inconsciente é, portanto, o que se lê. E o que se lê é equívoco, é o que não envia diretamente a um referente, mas se endereça ao sujeito (sujeito-leitor) como carta/letra (*lettre*) roubada, e no entanto essencial: “para cada um a letra/carta é seu inconsciente” (Lacan, 1978, p. 231).

A letra não permite diretamente a leitura, mas problematiza o sentido e a visualidade. O ponto obscuro que ameaça toda a feérica figuração do sonho, o umbigo que põe em vertigem o sonhador, é nele que vem se inscrever a fórmula da trimetilamina – com a qual Lacan identifica a carta/letra do conto “A Carta Roubada” de Allan Poe, para dizer que “a carta/letra (*lettre*) é aqui sinônimo do sujeito inicial, radical” (Lacan, 1978, p. 231).

Não se trata, porém, de tomar a letra como anterior à linguagem, mas de vê-la como o operador do escrito, que é um “efeito de linguagem” (Lacan, 1975, p. 45). É com a própria linguagem que se forja algo que traça e força seus limites, desenhando suas bordas. Trata-se aí de uma escrita que não visa diretamente o sentido mas outra coisa, materializando os traços que dão origem ao sujeito. Como caracterizar esta escrita que não reafirmaria a convencional fronteira entre signo linguístico e imagem, mas inscreveria traços que transbordam de um a outro, pondo em questão a representação – e seu sujeito?

A videoarte entre imagem e palavra. *Around and About*

Gary Hill é um consagrado artista americano, nascido em 1951, que trabalha com vídeos e instalações que tecem complexas e sofisticadas relações entre imagem, texto e som. Ele traz a questão das relações

entre visualidade e linguagem para o seio da imagem técnica que poderia parecer a mais distante da escrita, por ser o terreno que afirma a vitória da ilusão da imagem mimética, e em movimento. Mas a videoarte realiza, desde seus primórdios na década de 60, uma vigorosa crítica da imagem técnica disseminada pela televisão, buscando colocar em crise sua dimensão puramente mimética, em prol de uma torção poética de seus meios. Nam June Paik é a principal referência desta proposta, disseminada em seguida por outros videartistas. Alinhando-se a ela, Hill afirma que sua posição é a de “questionar o lugar privilegiado que a imagem”, em sua implicação com a visão, possui em nossa “consciência” (citado por Mittenenthal, 1994, p. 93). A partir da virada para a década de 80, a linguagem toma um lugar privilegiado neste questionamento realizado por vários trabalhos do artista.

Para Raymond Bellour, Hill busca “ver a linguagem na imagem, na espessura de uma mesma matéria” (Bellour, 1999, p. 37). Um trabalho como *Around & About* (1980)³, porém, mostra uma relação muito mais complexa entre os dois domínios. Ele apresenta uma série de imagens fixas em sucessão rápida, em geral em corte seco, acompanhada por um texto em off com a voz do próprio artista. A montagem segue o ritmo das palavras, cada imagem coincidindo com uma sílaba ou fonema, ou ainda com uma palavra. O ritmo das seqüências sonora e imagética é rápido e quase coincidente, não havendo pausa entre as frases. Não há, porém, qualquer relação ilustrativa entre texto e imagem. Nenhuma narrativa é criada entre os elementos. As imagens são muitas vezes de difícil reconhecimento, pois trazem enquadramentos inusitados ou recortes em close acentuado. Assim, temos um teclado de computador visto de um ângulo pouco usual, ou parte do braço de uma cadeira, ou ainda parte de uma janela. Outros elementos são evidentes: o recorte da parede com tijolos aparentes, um pedaço de régua, uma maçaneta. Mesmo esses, porém, tornam-se quase abstratos. Um tempo é necessário para que possamos identificar nessas imagens uma série de recortes de um ambiente, aparentemente um escritório, que jamais nos é trazido de maneira panorâmica ou em um plano ampliado que permitisse a reconstrução imaginária deste espaço. A noção de um espaço unificado através da localização dos objetos nos é negada, assim como nos é impedida a percepção de “nossa” localização em tal espaço. O ponto de vista da câmera é tão fragmentado quanto os objetos que ela enfoca.

Cada imagem é tratada como uma sílaba, e a montagem vai emparelhando-a a outras em sucessão, formando frases. O vídeo pareceria afirmar, portanto, que a imagem se constrói como a linguagem. Paro-

diando Lacan, poderíamos talvez formulá-lo como: *a imagem videográfica se estrutura como uma linguagem*. Mas ela não conforma unidades significantes, nem as combina em cenas que se poderiam comparar a frases de um discurso. Cada imagem é, aí, apresentada como letra. Hill parece brincar com a edição, a montagem que, no cinema como no vídeo, costuma estar a serviço da construção de uma narrativa e de um espaço onde esta se desenrola. Em vez de servir a uma comunicação, aqui o agenciamento de imagens e palavras serve à significância, construindo esse curioso efeito de linguagem que é uma escrita. E convidando o espectador a uma perturbadora aventura.

Ao pôr em paralelo imagem e palavra, este vídeo não as faz se refletirem em espelho, mas apresenta uma disjunção fundamental entre elas. De uma a outra, faz-se um jogo que o próprio Hill chama de uma espécie de “automação orgânica”, ocorrendo “à medida que a fala empurra as imagens para fora e para dentro e para fora da tela” (1997, p. 70). As palavras não encontram as imagens, mas as “empurram”. As palavras, por sua vez, não se deixam tomar pacificamente como partes de um discurso. Apesar das frases serem compreensíveis, não se sabe bem, do início ao fim, do que trata tal fala, quase logorréica – apesar das frases serem correntes, muito usadas em diálogos sobre a relação entre duas pessoas. O texto começa com: “Tenho certeza de que isso poderia ter tomado um outro caminho, um caminho completamente diferente, um caminho que nunca veio à mente. Mas isso é um dado”. Os “caminhos” do discurso continuam então a se traçar, com palavras, sem que se chegue a lugar nenhum – pois trata-se de nada além do próprio caminho, ou seja, da linguagem levada a seus últimos limites. Por vezes, o texto parece ressoar o “caminho” que vão conformando as imagens em sucessão – “às vezes apenas se sai e entra novamente”, diz-se a uma determinada altura. Em lugar de construir um enredo, a fala apenas se deposita, em sua materialidade audível: “é uma espécie de entulho”, diz a voz em off em uma determinada altura. Falando sobre a própria linguagem, a fala deixa de servir à comunicação, pois, assim como a seqüência imagética, ela se fragmenta na materialidade de suas unidades – apesar de continuar familiar, ela torna-se estranha no sentido do *Unheimliche* freudiano. As próprias palavras tornam-se, como as imagens de *Around & About*, difíceis de reconhecer, elas fogem à maneira do que formula Hill ao dizer que as palavras “estão paradas como veados num campo. Se me aproximo depressa demais, elas desaparecem no movimento rápido das coisas” (1997, p.72).

A linguagem e o visível são incompatíveis, afirma Foucault em seu *As Palavras e as Coisas*. É certo que a linguagem não pode descrever o quadro *As Meninas* de

Velásquez – ou melhor, ela pode fazê-lo, mas deixará de fora muita coisa, pois jamais as palavras poderão substituir a pintura. Mas há muito de linguagem, em um quadro como o do pintor espanhol – assim como na montagem de uma cena em vídeo. *As Meninas* traz, como sabemos, uma cena da corte, em uma cuidadosa organização espacial onde as regras da perspectiva e a figuração do próprio artista pintando são genialmente exploradas e convidam a uma “leitura”, digamos, que vai muito além do mero reconhecimento da cena ou do virtuosismo realista do pintor. Se entre pintura e linguagem a relação é, portanto, na palavra de Foucault, “infinita” (Foucault, 1985, p. 25), isso não significa apenas que a linguagem correrá sempre atrás da pintura, sem conseguir alcançá-la. Podemos dizer que entre o visual e o linguageiro a relação é infinita, excessiva e contaminada, porque eles se entrecruzam sem se encontrar de forma cabal, mas refazendo laços dissonantes que põem em questão a própria natureza da representação – e de seu sujeito.

Ao tensionar a relação entre imagem e palavra, Gary Hill põe radicalmente em questão, de fato, a posição do sujeito face à representação. Isso se dá em *Around & About* através da imagem tanto quanto do texto. Este se endereça diretamente ao espectador, tratando-o por “você”, e no entanto deixa-o incerto quanto à mensagem a ele endereçada. “É fácil”, diz a voz em off, “ser desviado” (“*It is easy to get sidetracked*”). Questionar a imagem e a linguagem é apelar para a letra, abrir para o campo da significância e pôr em movimento (em aventura, como dizia Barthes) o sujeito. Mudar sua posição – pois, como sublinha o artista, “há sempre um outro modo de ver que não aquele onde você se encontra” (Hill, 1994, p. 38). Esses múltiplos modos “outros” de ver fragmentam a posição do sujeito e, correlativamente, o espaço em que ele não se reconhece. O eu não é mais senhor de seu próprio espaço, diríamos parodiando Freud. Nem de suas costumeiras palavras.

O texto de *Around & About* traz a curiosa afirmação de que “talvez seja minha culpa. Eu vim despreparado. Não estou pronto para ser complexo”. Em torno e a respeito (*around and about*) da linguagem, este trabalho é também sobre o sujeito, girando em torno dele e de sua impossível relação ao outro. “Eu não quero que você esteja envolvido em decifrar nada”, ele nos diz. Nada se oferece à decifração porque de saída a comunicação é impossível, ela não é apenas difícil ou enigmática.

Em uma entrevista, Hill conta ter feito este vídeo em um momento de muita ansiedade, em que teve que se mudar e levar todas suas coisas para o pequeno escritório usado na filmagem, e estava tendo problemas na relação com sua mulher. O texto foi

escrito rapidamente, como se ele “estivesse gritando” (citado por Furlong, 1983, p. 12). Ao editar as imagens ele queria “abusar” delas, manipulá-las com palavras. Expandir este pequeno espaço e persuadir a mulher do “paradoxo arte/vida” – tais eram as duas tentativas, nas quais o artista afirma ter igualmente falhado (citado por Furlong, 1983, p. 12).

O avesso da imagem, o reverso da palavra.

Ura aru

A escrita ideográfica chinesa, apesar de consistir em conjuntos convencionais de traços, e apenas em alguns casos manter a semelhança direta com a coisa representada, ainda pode aparecer como materialização do sonho de unir o signo à coisa. O belo filme *O Livro de Cabeceira*, de Peter Greenaway (1996), trata da escrita em sua relação com o sujeito, evocando o gozo pela tracejamento da letra no corpo. Um calígrafo ensina à mulher seminua que ele acaba de cobrir de ideogramas, neste filme, que a palavra “chuva” deveria cair como chuva, a palavra “fumaça” flutuar no ar como fumaça. Em seguida, a moça se põe sob a chuva, e a escrita sobre sua pele escorre quase realizando esta paixão da semelhança.

Como Greenaway, Lacan foi profundamente provocado pelo Japão, que chegou a visitar em 1971. Para ele o japonês, por ter tomado emprestado, para constituir sua escrita, os ideogramas da língua chinesa, traz a todo momento “a distância do pensamento, ou seja, do inconsciente, à fala” (Lacan, 1972/2001, p. 498). O leitor japonês pode ler um ideograma de mais de uma maneira: este pode ser tomado por seu valor semântico, ou seja, pelo sentido que já possuía em chinês, ou pode ser tomado por seu valor significante, como um fonema apenas, totalmente independente do seu sentido originário. Cada letra tem ao menos duas leituras em japonês, podendo chegar a ter de seis a dez, segundo Jean-Louis Gault (1988). Além disso, a partir do empréstimo inicial dos ideogramas chineses a escrita japonesa se fragmentou em vários tipos, que não nos cabe aqui destrinchar. Indicaremos, mais amplamente, que nela opera uma “generalização do jogo sobre o significante” (Gault, 1988, p. 25). Guardaremos apenas o essencial: o ideograma interessa a Lacan para caracterizar a letra não pelos resquícios da convivência com a coisa que ele representaria em sua origem, mas pela desnorteadora multiplicidade de leituras a que ele convoca na língua japonesa.

Gary Hill também demonstra um particular interesse pelo Japão, onde morou em 1984-85. Ele aí se impressionou com a quantidade de palíndromos – palavras que podem ser lidas de trás para adiante – e decidiu

realizar *URA ARU (the backside exists)* (1985-86)⁴. *Ura* é avesso, *Aru* é existência. Hill afirma que existe o *backside*, há um reverso da linguagem e da imagem. Os palíndromos que ele apresenta, escritos ou acústicos, são significantes que podem ser revertidos, mas tomam então um outro sentido. Assim *asu*, amanhã, os próximos dias, torna-se *usa*, melancolia. As palavras, grafadas em nosso alfabeto, são apresentadas por escrito na tela para aí se reverterem e traçarem um percurso sobre uma cena que também se reverte. A cena inicial acompanha o movimento preciso, de cima para baixo, de uma faca abrindo a barriga de um peixe. A palavra *hara* aparece sobre o corte, na vertical, ao mesmo tempo em que vozes em off o pronunciam, e se rebate sobre seu eixo, para ficar de cabeça para baixo (*arah*), ainda acompanhando o movimento da faca. *Belly*, barriga em inglês, é grafada no canto inferior direito da tela, e logo em seguida aparece a palavra *heart* (coração) usando o H invertido de *hara*. A cena começa então mostrada de trás para frente, com o corte desaparecendo à medida que a faca sobe pelo corpo do peixe. A palavra *arah* é pronunciada de forma praticamente idêntica a *hara*. Os termos *guts* (entranhas) e *mind* (mente) percorrem então o canto inferior da tela, da direita para a esquerda. Mais uma vez a cena é mostrada na direção original e o corte se refaz enquanto *hara* é pronunciada – desta vez, contudo, é a palavra *gate* (portão) que aparece.

O vídeo prossegue repetindo com outros termos essa mesma estrutura de reversão da palavra e da imagem. As palavras japonesas são muitas vezes pronunciadas por um homem ou uma mulher (dois atores ocidentais), quando não são ditas por um ator em bem ritualizada cena de teatro Nô. As cenas revertidas provocam muitas vezes uma grande estranheza, e não se sabe bem, em muitos casos, qual é o direito e o avesso – ou seja, em que direção elas foram efetivamente filmadas. Os termos em inglês não representam apenas a tradução dos japoneses, mas por vezes também entram no jogo, revertendo-se por sua vez sob a lógica do palíndromo.

Para o crítico Hanhardt, em *Ura Aru* a linguagem é tornada “material” (1994, p. 64). De fato a palavra é, como afirma Freud, um “material plástico que se presta a todo tipo de coisas” (Freud, 1905/1986, p. 49). Coisas variadas, em transformação, visto que, como diz o crítico Paul-Emmanuel Odin, em *Ura Aru* “o texto está vivo” (Odin, n.d.). A palavra parece então se relacionar com a imagem em pé de igualdade, nós diríamos, tecendo com ela o mundo. Mas o que faz a linguagem, ao ser apresentada em sua materialidade escrita, é revirar-se para significar outra coisa, fazendo de nós estrangeiros. Sem dúvida, *Ura Aru* nos deixa, a nós, ocidentais que não conhecemos a língua japonesa,

perdidos e encantados com a mobilidade entre signifi-cante e significado que é aí apresentada, negando-nos qualquer apreensão do jogo da língua (do jogo de alín-gua, a *lalangue* de Lacan). O fato de Hill trazer para este jogo palavras em inglês, porém, lembra-nos que tampouco em nossas línguas ocidentais somos mestres deste jogo. Talvez não exista língua materna – somos sempre estrangeiros, na linguagem.

E na imagem? A incidência deste jogo sobre as imagens que o acompanham em *Ura Aru* é digna de nota. Hill mostra aí, como formula Odin, que “o proble-ma do sentido concerne as noções de espaço, de tempo, do devir” (Odin, n.d.). No domínio do imaginário, o visível se organizava em prol do sentido para fazer do espaço uma área homogênea e sem falhas, na qual podemos reafirmar nosso lugar de “senhores de nossa própria casa”. Revertendo a cena, a letra rasga o véu da imagem, quebra o espelho e nos faz entrever, apenas, o estranho ponto em que a imagem se engancha no real. Como já apontava com precisão Arlindo Machado co-mentando *Ura Aru*, “o mundo invertido – a reversão de tudo a seu avesso – traz à tona uma outra dimensão de realidade, que jamais imagináramos convivendo lado a lado com o mundo que nos é familiar, uma dimensão que é o outro do mesmo” (Machado, 1997, p. 19).

Uma cena bastante complexa nos interessa em particular, por tratar direta e explicitamente da proble-mática do espelho. Apesar dela ser difícil de descrever, pelo acúmulo de elementos em um tempo reduzido, é fundamental aqui tentarmos trazê-la para o domínio da escrita. Um homem tem a face muito próxima do espelho. Ele sopra, produzindo o embaçamento de um pequena área em forma de círculo. Traça com o dedo uma borda para o círculo ao mesmo tempo em que pronuncia o termo *omokage*, que aparece na parte su-perior da tela em letras pouco contrastadas em relação ao fundo. No embaçado aparece o termo *visage* (rosto). O homem passa novamente o dedo no espelho, fazendo o mesmo movimento no sentido inverso: *omokage* se revira e a ele é acrescida a letra “u”, ao mesmo tempo em que é dito *egako omou*. Aparece a palavra *traces* (traços) sobre o embaçado, em seguida percorrem a tela *thought draws breath drawing breath* (pensamento desenha sopro desenhando sopro). Neste momento per-cebemos que a cena está sendo passada ao revés, pois o homem aspira o vapor que estava neste condensado. Ele pronuncia algo repetidamente e o termo *breath* se revira e duplica duas vezes em seu canto inferior. Ele se desloca para trás e nesse momento a câmera, fixa até então, gira 90 graus para a direita de modo a mostrar a figura do homem de perfil.

A montagem é muito sofisticada e a cena é par-ticularmente perturbadora. Não sabemos muito bem

onde está a câmera, o jogo de espelhos e de reversão de cenas nos deixa um tanto perdidos. As palavras se espelham como as imagens, mas algo quebra este espelho e nos deixa sem lugar, entre estranhas cenas e línguas estrangeiras. Demoramos a perceber que se trata de um espelho de três faces fazendo ângulo entre si, como uma janela com dois batentes abertos pela metade.

A cena prossegue com uma dupla seqüência que realiza um vertiginoso percurso da imagem sobre o espelho – de modo a nos levar ao estranhamento de quase atravessá-lo. Aparece o termo *face* (rosto) revirado no canto da tela. A câmera gira no sentido oposto cerca de 120 graus, mostrando sucessivamente três diferentes reflexos: perfil, frente e outro perfil do homem, que diz algo. No meio deste caminho, reflete-se no fundo do espelho um vulto de mulher, coberto por um véu negro, andando para trás, ao mesmo tempo em que uma voz de mulher pronuncia algo. Entre a imagem fora do espelho e seu reflexo, um elemento portanto se interpõe, passando tão rapidamente quanto uma palavra sussurrada. A cena é então passada no sentido oposto, trazendo a passagem do vulto andando para frente, enquanto *face* se desdobra em espelho e entre *ecaf* e *face* surge, exatamente no momento em que a mulher sussura algo, o termo *evil* (maldade). *Evil* se reverte então em *live* (vivo). O homem aproxima-se e se distancia do espelho, com ritmo, enquanto *evil* gira sobre seu eixo transformando-se em *devil* (diabo, demoníaco) e em seguida *lived* (vivido) e novamente *devil*.

Este vídeo faz palíndromos com imagens, ou seja, as toma de modo “literal”, decompondo-as em letras. A face, o encontro de si mesmo no espelho que organiza num só golpe espaço e sentido, dá lugar a traços, pistas que tentamos seguir, tracejamentos onde a unidade semântica das palavras se dissolve. O sopro, noção central no pensamento taoísta que “engendra a vida, ao mesmo tempo o espírito e a matéria, o Um e o múltiplo, as formas e sua metamorfose” (Cheng, 2000, p. 136), retoma no espelho o engendramento das coisas e do sujeito. Na superfície vítrea um gesto escreve com o sopro um traço – este é o estopim para o reviramento vertiginoso que se realiza então, graças ao jogo formado entre os espelhos. Somos postos em movimento, pelo ponto de vista da câmera, de modo a acompanhar a multiplicação do reflexo no espelho. Entre reflexo no espelho e objeto capturado diretamente pela câmera não há distinção nítida, posto que não sabemos onde estamos, de que lado está nosso olho-câmera. Graças à manipulação da cena em sua edição, nos é apresentado então o vislumbre de um atravessamento do espelho. A “face” se põe pelo avesso de maneira a dar origem a um insuspeitável mal que é a própria vida, seu fulcro no mundo revirado que nos esforçamos em manter en-

coberto. Um elemento enigmático da cena, em preto, apenas passa, andando para frente ou para trás, enquanto sopra uma estrangeira palavra (*evil*, provavelmente) – como marcando a importância do aparecimento de algo obscuro e inapreensível, quase demoníaco, cuja sombra fugaz traça no espelho uma brecha, faz nele uma sutil mas indelével rachadura. “O que sustenta a imagem”, dizia Lacan no Seminário XX, “é um resto” (1975, p. 12).

O *backside* existe: a imagem traz seu inquietante avesso que nos tira o tapete, nos faz ir além da completude ilusória de nossa imagem no espelho. *Ura Aru* nos força a abrir os olhos, se consideramos que, como dizia André Breton, “o olho não está aberto enquanto se limita ao papel passivo de espelho” (Breton, 1965, p. 258).

A função da letra aparece então como reviramento que quebra o espelho. Palíndromos são palavras reviradas, de maneira a mostrar sua literalidade, seu caráter de letra se sobressaindo de maneira a quebrar o sentido. A letra quebra a dimensão especular que funda o sentido e a comunicação e nos deixa entrever o impossível mundo do espelho revirado – o que gostamos de denominar “avesso do imaginário”.

A letra e a utopia do sujeito

Graças à operação de literalização da palavra e da imagem, temos em *Ura Aru* um palimpsesto móvel onde, entre os traços que vão e vêm, desenhando um espaço improvável, se movimenta o sujeito. Talvez este vídeo consiga o desafio de tornar visível o bloco mágico de Freud, modelo de nosso aparelho psíquico, dividido em camadas por onde pulsam traços que se depositam e podem aparecer e desaparecer numa dança complexa e descontínua que é a matriz de nosso conceito de tempo (Freud, 1925).

O sujeito pulsa, descontínuo. Ele é temporal – não cronológico, o que lhe daria um sentido evolutivo, mas repetitivo, irrompendo de forma arritmica. O sujeito é um efeito, e como tal ele é mais fundamentalmente temporal, pois se dá só depois, na temporalidade de que trata a psicanálise, aquela que é própria ao inconsciente. Tal efeito de sujeito é convocado pela letra. “*Litura* pura, é o literal”, diz Lacan. “Produzi-la, é reproduzir esta metade sem par da qual subsiste o sujeito” (Lacan, 1971/2001, p. 16). O sujeito não se apóia no par, espelhado. Ele é capenga, se sustenta por nada além de um traço pela metade, desprovido de reversibilidade. Os palíndromos de Hill refazem, pela duplicação, o corte que é uma virada: do espelho para o real que não se deixa ver, que não se deixa significar. “Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante.

É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta” (Lacan, 1971/2001, p. 16)

É nesta virada, vertiginosa, que surge o sujeito, em um momento de gozo que a arte explora. A arte veicula este “um pouco demais” do qual a língua se afeta, especialmente a língua japonesa, como nota Lacan (1971/2001, p. 15).

Se o inconsciente se estrutura como uma linguagem, o sujeito não é linguagem, nem toma na linguagem seu lugar fixo, sua morada. Antes, a letra assinala a materialidade da linguagem, o ponto em que a linguagem “toma corpo” – pois convoca nosso corpo a comparecer no domínio da representação de maneira a perturbá-lo, acentuando as lacunas, os limites da significação. Abrindo o caminho para uma fulguração do sujeito, nas brechas onde podem se fazer a poesia, a arte – e a análise.

O sujeito é sem lugar, entre linguagem e imagem. Ele surge no instante de quebra do lugar espacial e semântico que vimos em obra nos trabalhos de Gary Hill. Ele é quase distópico, não fosse por apontar um lugar possível, no futuro, mas que só retroativamente se pode assinalar. Há, na afetação da linguagem e da imagem pela letra, um envio ao futuro, porque se trata aí do apelo à potencialidade transformadora do sujeito, a se realizar apenas só-depois, lançando-o em um devir imprevisível. *Utopia*, em sua etimologia grega *ou-*(prefixo de negação) *tópos*, é um lugar que se define negativamente. Mais do que a promessa ou a esperança de um lugar ideal, saturado imaginariamente, a utopia do sujeito é um *não lugar*, é uma aventura para longe da “casa” de que o eu é ilusoriamente o senhor. Utopia móvel, perpétua travessia.

Notas

* A autora agradece ao CNPq e a Evandro Salles o apoio para a realização da investigação que dá origem a este artigo.

¹ Trata-se de um trabalho de Erté, reproduzido no texto de Barthes “Erté ou ao Pé da Letra” (Barthes, 1990b, p. 114).

² Nós traduzimos esta e as demais citações.

³ Vídeo em cores, 4:45min de duração.

⁴ Vídeo em cores, 28 min de duração.

Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (1990a). O espírito da letra. In R. Barthes, *O óbvio e o obtuso* (pp. 93-96). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1990b). Erté ou ao Pé da Letra. In R. Barthes, *O óbvio e o obtuso* (pp. 97-116). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bellour, R. (1999). *L'Entre-images 2 : Mots, images*. Paris: P.O.L.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1965). *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.

- Cheng, F. (2000). Lacan e o pensamento chinês. In J. Aubert, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault, G. Wajcman. *Lacan, L'Écrit, L'Image* (pp. 133-153). Paris: Flammarion.
- Foucault, M. (1985). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, S. (1987a). A Interpretação de sonhos. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vols. IV e V). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1900).
- Freud, S. (1987b). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. VIII). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1905).
- Freud, S. (1987c) Uma nota sobre o bloco mágico. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XIX, pp. 253-259). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1925).
- Furlong, L. (1983, march). A Manner of Speaking. An Interview with Gary Hill. *Afterimage*, 10(8), pp. 9-16. Rochester, New York: Visual Studies Workshop. Acesso em 25 de julho, 2008, em [http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageMar83\(1005\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageMar83(1005).pdf).
- Gault, J.-L. (1988). Quelques traits remarquables de la langue japonaise. In *Analytica*, 55 (Lacan et la chose japonaise). Paris: Navarin, pp. 21-33.
- Greenaway, Peter (Diretor). (1996). *O livro de cabeceira (The pillow book)* [Filme-vídeo]. Holanda/França/Inglaterra: Karsander & Wigman Productions.
- Hanhardt, J. G. (1994). Between language and the moving image. The art of Gary Hill. In Henry Art Gallery Association (Eds.). *Gary Hill* [Catálogo]. Seattle, WA: University of Washington. (Exposição do artista Gary Hill). pp. 61-67.
- Hill, G. (1980). *Around & About* [vídeo em cores]. Acesso em 12 de agosto, 2008, em: <http://www.youtube.com/watch?v=DnuHVAIpY2I>
- Hill, G. (1985-86). *URA ARU (the backside exists)* [vídeo em cores]. New York, NY: Gary Hill & Katherine Anastásia Producers.
- Hill, G. (1994). Gary Hill [Catálogo]. In Henry Art Gallery Association (Eds.), *Gary Hill* [Catálogo]. Seattle, WA: University of Washington (Exposição do artista Gary Hill).
- Hill, G. (1997). O lugar do outro/Where the other takes place. In M. Dantas (Org.), *Gary Hill. O lugar do outro/Where the other takes place* [Catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB. (Exposição do artista Gary Hill).
- Lacan, J. (1966). Fonction et Champ de La Parole et du Langage. In *Écrits* (pp. 237-322). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1975). *Le séminaire, Livre XX : Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- Lacan, J. (1978). *Le séminaire, Livre II : Le Moi dans la Théorie de Freud et dans la Technique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2001). Lituraterre. In *Autres écrits*. (pp. 11-20). Paris: Seuil. (Original publicado em 1971).
- Lacan, J. (2001). Avis au lecteur japonais. In *Autres Écrits* (pp. 497-499). Paris: Seuil (Original publicado em 1972).
- Machado, A. (1997). Por que se desorganizam a linguagem e o sentido? In M. Dantas (Org.), *Gary Hill, O Lugar do Outro/Where the Other Takes Place* [Catálogo] (pp. 10-35). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Mittenthal, R. (1994). Standing Still on the Lip of Being: Gary Hill's Learning Curve. In Henry Art Gallery Association

(Eds.). *Gary Hill* [Catálogo]. Seattle, WA: University of Washington. (Exposição do artista Gary Hill). pp. 91-93.
Odin, P.-E. (n.d.) Gary Hill. Ura Aru (The backside exists) 1985-1986. In *Encyclopédie nouveaux médias*. Acesso em 25 de julho, 2008, em www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0150293&lg=FRA.

Tania Rivera é Psicanalista e professora da Universidade de Brasília. Pesquisadora bolsista do CNPq. Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica. Pós-Doutorado na Escola de Belas Artes da UFRJ. Autora de *Cinema, Imagem e Psicanálise* (2008), *Guimarães Rosa e a Psicanálise. Ensaio entre Imagem e Escrita* (2005) e *Arte e Psicanálise* (2002), todos por Jorge Zahar Editor.
Email: rivera@unb.br

A letra e a imagem - Gary Hill, videoarte e psicanálise

Tania Rivera

Recebido em: 12/08/2008

Revisão em: 15/06/2009

Aceite em: 24/06/2009