

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

PAULA MARTINELLI

IMAGEM: DO NÃO-SABER A UMA EPISTEMOLOGIA CRÍTICA

Doutorado em Comunicação e Semiótica

SÃO PAULO

2022

PAULA MARTINELLI

IMAGEM: DO NÃO-SABER A UMA EPISTEMOLOGIA CRÍTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica - Área de concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais - Linha de Pesquisa II: Processos de Criação na Comunicação e na Cultura, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Cecília Almeida Salles.

SÃO PAULO

2022

Paula Martinelli

Imagem: do não-saber a uma epistemologia crítica

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cecilia Almeida Salles
Orientadora - PUC-SP

Para Fernando.

Este trabalho foi realizado com recursos financeiros do CNPq. Processo nº: 142315/2018-4

AGRADECIMENTOS

A todos os autores, artistas, professores e colegas que estão comigo nas páginas a seguir.



Fig. 1: *L'Homme et sa pensée* (1889), Auguste Rodin.
Fotografia de Eugène Druet (2005).
Fonte: Museu Rodin.

*[...] é preciso começar a amar para não
adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à
frustração, não se pode amar. Algo semelhante à
psicogênese da criação do mundo, tal como foi
imaginada por Heine:
A doença foi bem a razão
De todo o impulso de criar;
Criando eu pude me curar
Criando eu me tornei são*
Sigmund Freud

*La vraie condition de l'homme, c'est de penser
avec ses mains¹*
Jean-Luc Godard

¹ Tradução livre do francês: “A verdadeira condição humana é o pensar com suas próprias mãos”.

Martinelli, Paula. **Imagem: do não-saber a uma epistemologia crítica**. 2022. Tese. (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

RESUMO

O debate acadêmico sobre a imagem de arte deixa clara sua substância complexa. Esta tese pretende contribuir para as recentes discussões, utilizando-se das perspectivas teóricas encontradas na semiótica e na psicanálise para tratar a imagem como fenômeno imerso nas relações de produção e comunicação; interface de troca entre sujeitos; movimento que se torna presença em diferentes contextos espaço-temporais. Privilegia-se uma abordagem interdisciplinar que concilia conhecimento acadêmico e práticas artísticas, explorando as interações como não-lineares, inferenciais e geradoras de sentido. O presente trabalho sugere o aprofundamento de vínculos teóricos, destacando possíveis caminhos para uma epistemologia da imagem que seja compatível aos procedimentos artísticos e a uma ideia de autoria que, por sua vez, encontra na crítica dos processos de criação o suporte necessário para ser tratada como percurso de constituição e organização psíquicas. Para isso, o símbolo é destacado como elemento-chave que conecta proposições da psicanálise – sobretudo com Freud e a contribuição de diversos autores pós-freudianos – e da semiótica peirceana; a partir dos conceitos em torno do símbolo surge uma leitura ampla da função significante exercida por sujeitos e imagens.

Palavras-chave

Imagem; Processos de criação; Psicanálise; Semiótica.

Martinelli, Paula. **Image: from the not knowing to a critical epistemology**. 2022. Thesis. (Doctorate) – Pontifical Catholic University of São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

ABSTRACT

The academic debate about the image of art makes evident its complex substance. This thesis intends to contribute to the recent discussions, using the theoretical perspectives found in semiotics and psychoanalysis in order to treat the image as a phenomenon immersed into relations of production and communication; an interface of exchange between subjects; movement that becomes presence in different spatiotemporal contexts. This thesis privileges an interdisciplinary approach that reconciles academic knowledge and artistic practices, exploring interactions as non-linear, inferential and meaning-generating. The present work also suggests the deepening of theoretical linkages, highlighting possible paths for an epistemology of the image that can be compatible with artistic procedures and with the idea of authorship, which finds in the critique of creation processes the theoretical the necessary support to be treated as a path of psychic constitution and organization. For this purpose, the symbol is highlighted as the key element that connects propositions found in psychoanalysis – mainly with Freud, as well as several post-Freudian authors – and Peircean semiotics; from the concepts that surround the idea of symbol emerges a broad understanding towards the significant function exerted by subjects and images.

Keywords

Image; Creation processes; Psychoanalysis; Semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>L’Homme et sa pensée</i> (1889), Auguste Rodin	7
Figura 2 – <i>Le Cyclope</i> (c. 1914), Odilon Redon	17
Figura 3 – <i>La Chimère</i> (1867), Gustave Moreau	28
Figura 4 – <i>The Book of Dreams</i> (2008), Federico Fellini	41
Figura 5 – <i>A casa</i> (1979), Helena Almeida	63
Figura 6 – <i>Concetto Spaziale, Attesa</i> (1968), Lucio Fontana	66
Figura 7 – Estudos de Leonardo Da Vinci (c.1492-1494)	67
Figura 8 – Imagem da série <i>Angelitos</i> (1970-1978), Tuxtepec, 1977, Graciela Iturbide	70
Figura 9 – <i>La muerte en el cementerio</i> (1978), Graciela Iturbide.....	72
Figura 10 – <i>Ojos para volar</i> (1991), Graciela Iturbide	73
Figura 11 – Reconstrução do painel 32 (1929) de <i>Atlas Mnemosyne</i> , Aby Warburg	82
Figura 12 – Uma das imagens do livro <i>Urville</i> (2006), Gilles Tréhin	96
Figura 13 – <i>1965 / I – ∞</i> , Roman Opalka	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
<i>Por uma epistemologia da imagem</i>	
CAPÍTULO I	
CRIAÇÃO E PSIQUISMO.....	18
<i>Teorias da imagem e psicanálise</i>	
IMAGEM ALÉM DO VISÍVEL.....	24
<i>Os processos de criação</i>	
ÍNDICES DO SER.....	33
<i>Dos arquivos às obras</i>	
CAPÍTULO II	
CRIAR E SONHAR	42
<i>Função simbólica e geradora</i>	
DA SUBLIMAÇÃO E DO SINTOMA	48
<i>O corpo como signo</i>	
CAPÍTULO III	
LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA.....	64
<i>Interpretações da complexidade</i>	
SER DENTRO E FORA DE SI.....	74
<i>Do Eu à imagem; do corpo ao copo</i>	
CAPÍTULO IV	
LOUCURA E CRIAÇÃO	83
<i>A semiose no enquadre psicanalítico</i>	
CRIAÇÃO E CLÍNICA PSICANALÍTICA	101
<i>Dialética do palavrear a coisa e coisificar a palavra</i>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Por uma epistemologia da imagem

Estamos em um contexto acadêmico de busca por uma epistemologia da imagem de arte. Delineia-se, a partir das contribuições de diversos pensadores, uma ciência fundamentada em investigações teóricas que discutem o que chamo preliminarmente de fenômeno imagético em seu sentido *lato*, amplo e independente da maneira pela qual se manifesta em materialidade – dos suportes diversos ao corpo que se mostra enquanto é habitado por imagens mentais. Fotografia, artes plásticas e digitais, cinema, prosa e escultura, poesia e artes cênicas, dança e música são colocadas na mesma posição: a de interações imagéticas mediadas pela linguagem, de dispositivos produtores de signos articulados por sujeitos de acordo com suas respectivas particularidades técnicas, seus códigos idiossincráticos, elásticos e mutáveis, combinados a materiais e manejos que inscrevem essas representações mentais e seus agentes criativos em um dado contexto.

Quando se faz saber, a imagem já é também linguagem e, portanto, implica o sujeito falante e ambivalente, pela linguagem cindido e constituído, portador da peculiaridade à condição humana: a capacidade de construção de imagens para um tipo diferente de interação, aquela que não é resposta direta ao esquema biofisiológico animal. Ou seja, imagens possuem caráter comunicativo, representativo, expressivo e de criação, que define e é definido por seres de linguagem em interação. Diante da imagem, a problemática do sujeito nos é, então, apresentada – porque ela não se trata do externo, daquilo que é imposto ou se impõe, já desvelado, àqueles que a produzem ou contemplam; mas porque ela é trabalho interno, gestado por/nos agentes comunicativos que são, ao mesmo tempo, “lugar das imagens” (BELTING, 2004, p. 77)² e veículos da cultura. É preciso assinalar que esse trabalho criativo encontra seu objetivo de expressão na fusão entre a linguagem e os materiais; na negociação entre essas instâncias sígnicas vivas (COLAPIETRO, 2018, p.3)³ levada a cabo por sujeitos: uma imagem endógena, do campo do pensamento ou da ideia, é materializada no corpo, no suporte, na interface, por meio da uso da linguagem que fora eleito por seu(s) autor(es) para comunicá-la.

Sujeito, materialidade e linguagem são, portanto, os elementos constitutivos da imagem, o que coloca em xeque a perspectiva estetizante, fundada na visibilidade, e cria problemas

² “O homem é naturalmente o lugar das imagens. Naturalmente, porque é um lugar natural das imagens, um tipo de organismo vivo para as imagens”. (BELTING, 2004, p. 77).

³ “[...] *what is true of signs (they are inherently alive) might to some extent also be true of all materials whatsoever*” (COLAPIETRO, 2018, p.3). Tradução livre do inglês: [...] o que vale para todos os signos (eles são inerentemente vivos) vale até certo ponto para todos os materiais, quaisquer que sejam”.

quanto ao aceite de categorias teóricas que dela derivam; categorias essas que norteiam a História da Arte tal como hegemonicamente narrada: uma sucessão de momentos de produção e seus respectivos subconjuntos de visibilidades, todos eles dispostos em linearidade evolutiva. É posta em cena, portanto, junto às recentes tentativas de formulação de uma epistemologia da imagem, a necessidade de outras abordagens que considerem autoria, materialidade e linguagem, bem como a complexidade dos vínculos que são estabelecidos entre/intra cada um desses elementos. A visibilidade passa de objeto isolado e suficiente a excerto de um processo que demanda investigação mais que iconológica, arqueológica.

Este trabalho tem como objetivo inserir os estudos da imagem no campo da semiótica a partir de uma abordagem complexa que evita categorias, reivindicando-os à teoria crítica dos processos de criação e utilizando a psicanálise como ponte da imagem à subjetividade, uma vez que a matriz epistemológica freudiana – sua genealogia, as contribuições teóricas que a precedem e sucedem – comporta sob a premissa do inconsciente a superação da visibilidade estrita e vai se mostrar, ao longo da tese, compatível aos achados da semiótica sobre criação. Ou seja, encontra-se aqui um exercício de manejo teórico que se apropria de aportes conceituais da teoria crítica dos processos de criação, derivada da semiótica peirceana, e da psicanálise para lançar luz sobre a generalidade do objeto imagem. Ambas nos ajudarão a pensar a produção de imagens como um esforço psíquico de construção subjetiva que encontra na linguagem e na materialidade suas vias de expressão.

O primeiro capítulo aborda a afinidade entre as teorias da criação, da imagem e a psicanálise, tratando sobre a coincidência de objetos: as três se interessam pelo conteúdo oculto, por processos complexos aos quais temos algum acesso por meio de imagens que nos servem de índices do percurso. Em seu segundo capítulo, a tese busca no inconsciente a fonte da criação, discutindo a função das imagens na terminologia psicanalítica: se elas são formações do inconsciente materializadas no/pelo corpo, podemos atribuir-lhes nome e valor de sintoma? Depois, no capítulo terceiro, introduzo a ideia de interpretação imagética e dou exemplos de como uma leitura analítica e crítica pode reunir os recursos teóricos previamente expostos. Por fim, em sua quarta e última parte, a tese trata da loucura e de modalidades desviantes de produção, sugerindo uma abordagem que considere as ideias peirceanas de sinequismo e símbolo na leitura de imagens criadas em condições diversas: do enquadre psicanalítico clássico aos ateliês de artistas e na clínica das psicoses e autismos.

De partida, é preciso que este trabalho problematize seu próprio objeto de estudo: a imagem de arte. Coloquemos à parte os controversos critérios técnicos que definem – ou mutilam – trabalhos passíveis de receber o nome de ‘artísticos’, bem como eventuais juízos de valor circunscritos nas avaliações de críticos que encarnam a voz do mercado, pois esses nada fazem além de embotar a busca pelo objeto. À parte esses ruídos, ainda nos restam as perguntas: o que significa ser arte? O que significa a arte?

O próprio termo ‘significar’ nos coloca no campo dos signos, veículos pelos quais os sentidos são produzidos e comunicados. Ora, a arte não é senão a própria função significante e significadora, trabalho de moldar materiais (da tinta e da argila às telas e NFTs) para submetê-los à ordem da linguagem e das imagens mentais, porém, de um modo particular que os retira do coeficiente utilitário, da sequência de sentidos que podemos inferir quando estamos sob a égide do uso cotidiano, conferindo-lhes um caráter que é de natureza simbólica, subjetiva, subjetivante e coletiva.

Faz-se necessária a ressalva de que todos os termos aqui colocados atingem o limite da amplitude: imagem, sentido, significante, materialidade, linguagem, coletividade e expressão não se encerram em uma suposta suficiência terminológica; cada um deles é múltiplo e se desdobra em sua própria complexidade. Juntos, eles formam o conjunto de elementos constitutivos das imagens, endógenas e exógenas: do sonho e do papel, da partitura e da fala; das letras e da pintura; da escultura e da dança; da oralidade e da cena; do cinema e da gravura; do delírio e da memória. Despreza-se a hierarquia entre esses elementos e admite-se a interação mútua entre eles, de forma que a materialidade molda a linguagem (e vice-versa); a necessidade de expressão constitui a busca por sentido (e vice-versa) e, assim por diante, podemos traçar rotas de mão dupla entre esses termos que acabam por responder às perguntas colocadas anteriormente. A arte significa, é e está no conjunto semântico formado por ‘imagem’, ‘sujeito’, ‘linguagem’ e ‘materialidade’ – fica aqui reconhecida a impossibilidade de abordar em totalidade aspectos tão complexos. Isso posto, o presente trabalho privilegia a exposição de conceitos e exemplos que deixem claros alguns dos nós da rede de criação (SALLES, 2011) desta autora.

CAPÍTULO I

*[...] Ah, haver coisas!
Ah, haver seres!
Ah, haver maneira de haver seres
De haver haver,
De haver como haver haver,
De haver...
Ah, o existir o fenómeno abstracto — existir,
Haver consciência e realidade,
O que quer que isto seja...*

Álvaro de Campos

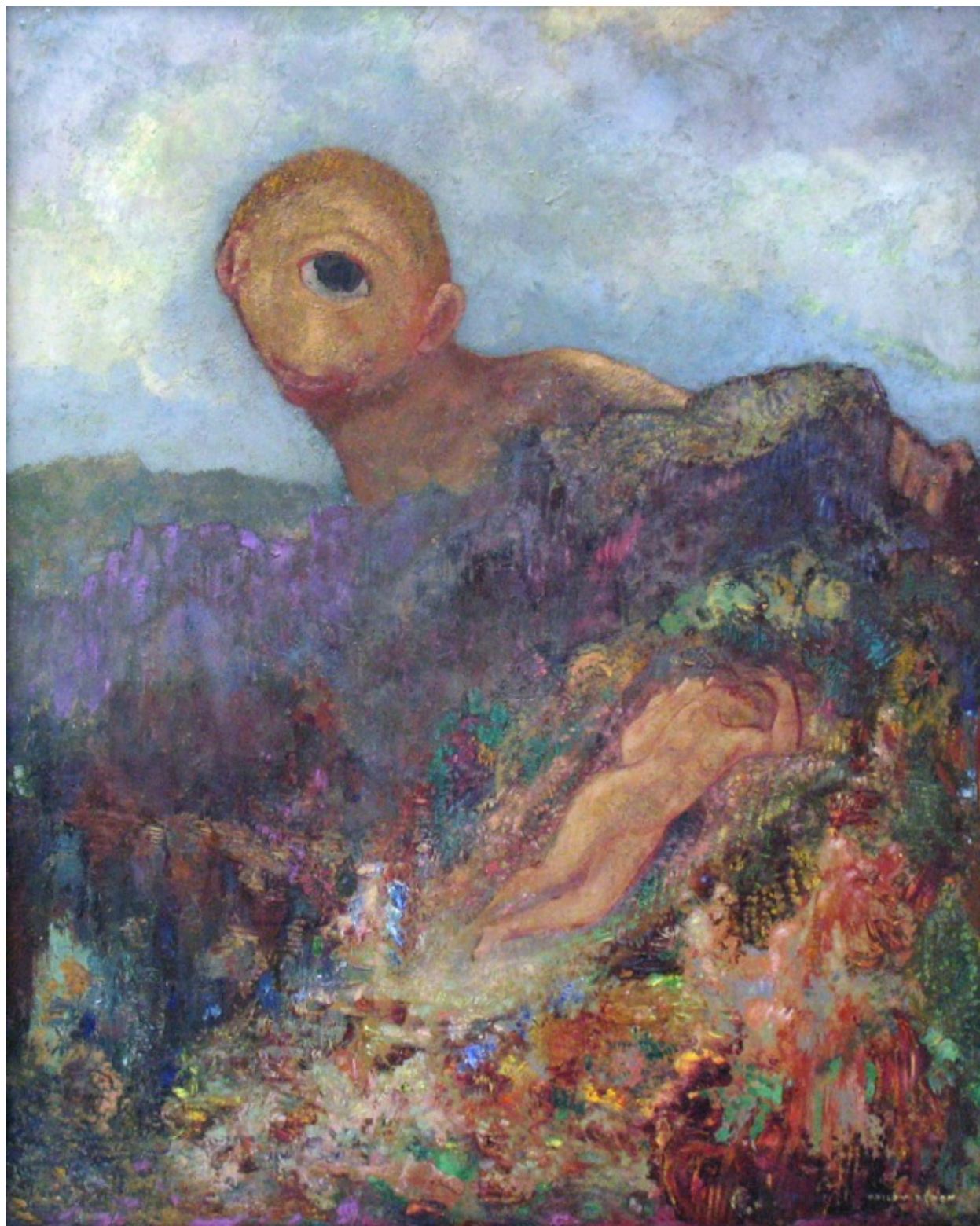


Fig. 2: *Le Cyclope* (c. 1914), Odilon Redon.
Fonte: site Google Arts & Culture.

CRIAÇÃO E PSIQUISMO

Teorias da imagem e psicanálise

Começamos pelas teorias da imagem. Entre as recentes discussões acadêmicas que sugerem um sentido fenomênico e que extrapola o suporte, destacam-se as contribuições de Hans Belting, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière.

Belting enfatiza a dimensão humana da imagem e afirma que ela é “aquilo que acontece entre o sujeito e o suporte” (2004, p. 76). Depois, o teórico alemão aprofunda-se nas causas e efeitos antropológicos dessa afirmação, apontando o intercâmbio entre imagens endógenas e exógenas, individuais e coletivas, como grande responsável pela renovação e ancestralidade culturais, pela “lugaridade” (ibid.) dos espaços e pelas tradições. A partir da leitura de Belting, conclui-se que a imagem estaria no interstício não-material dos atos de feitura – ambos, produção e contemplação –, como resultado de percepções entrecruzadas, memórias, fantasias e repertórios dos sujeitos envolvidos e da própria imagem.

Para Jacques Rancière, “[...] a imagem não é uma exclusividade do visível” (2012, p. 16). Quando aborda os três modos de ser das imagens – *nua*, *ostensiva* e *metamórfica* –, o teórico francês coloca implicitamente uma distinção entre eles: o tipo de interação autor-observador. Sobre as imagens nuas, ele nos diz que aquilo que as une é “o testemunho de uma realidade a qual comumente se admite que não tolera outra forma de apresentação” (2012, p. 32). Já a imagem ostensiva é descrita como “a presença obtusa que interrompe histórias e discursos e se torna a potência luminosa de um face a face” (ibid., p. 33); por fim, a imagem metamórfica joga com a “ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças” (ibid., p. 34), operando uma “redisposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” em uma “dupla metamorfose [...]: a imagem como cifra da história e a imagem como interrupção” (ibid., pp. 34-35). Ressalto que esses três regimes de interação mediados pela imagem não aparecem isoladamente⁴. Ou seja, não há uma classificação capaz de encerrar a discussão acerca do sentido de uma dada imagem, mas o reconhecimento de diferentes formas de mostrar e de interpretar e, ainda, da indeterminância e da necessidade de contextualização como constantes.

⁴ “Imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica: três formas da *imagéité*, três maneiras de vincular e desvincular *o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença* [...]. Ora, é significativo que nenhuma das três formas assim definida possa funcionar encerrada em sua própria lógica. Cada uma delas encontra em seu funcionamento um ponto de *indecibilidade* que a obriga a tomar alguma coisa emprestada das outras”. (ibid., p. 36, grifos meus).

Didi-Huberman também assinala o não-saber que nos é imposto pelas imagens, ao fazer crítica à História da Arte a partir da ideia de crise do visível:

A História da Arte fracassa em compreender a imensa constelação de objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível como tantos *rastros ou estilhaços* – [...] *um trabalho, uma memória em processo*. (DH, 2013, p.40, grifos meus).

Com a sutil diferença entre os termos ‘visualidade’ e ‘visibilidade’, Didi-Huberman abre um vasto campo de exploração e o faz a partir do reconhecimento, na imagem, de um trabalho criativo que envolve a memória.

Os três teóricos aqui citados, Belting, Didi-Huberman e Rancière, também optam por abordar o psiquismo humano em diálogo com a teoria psicanalítica. Todos eles recorrem à psicanálise em algum momento de suas formulações sobre arte, seu poder de universo fantástico e, portanto, admitem um vínculo fundamental entre a produção de imagens e o inconsciente – o que, por sua vez, aponta para a descentralização do sujeito e introduz uma ideia de autoria que se distancia do domínio completo de intenções, problematizando as noções de razão, de genialidade e de produção isolada, pois [...] a abordagem freudiana da arte em nada é motivada pela vontade de desmistificar sublimidades da poesia e da arte, direcionando-as à economia sexual das pulsões. Não responde ao desejo de exibir o segredinho – bobo ou sujo – por trás do grande mito da criação”. (RANCIÈRE, 2012, p.47). A psicanálise é recrutada por esses teóricos em um contexto epistemológico, como forma de conhecer a imagem e tomá-la como objeto de uma exploração metapsicológica, conforme veremos adiante. Esta tese segue esse mesmo caminho: não se trata, portanto, de desvelar o suposto “significado” da imagem a partir de leitura psicanalítica, mas de uma investigação que reconhece na visibilidade os indícios de processos psíquicos e criativos de seres de linguagem, esses também em processo.

Essa abordagem tão cara à psicanálise também ocorre na teoria crítica dos processos de criação, proposta por Cecilia Salles a partir da semiótica de Charles S. Peirce: nenhum material produzido durante o processo, obras, documentos e arquivos de criação, é visto de maneira compartimentalizada ou individualizada, mas na perspectiva da continuidade e das relações, na observação do movimento transformador que torna-se evidente em recorrências, repetições, e também nas rupturas⁵ que encontramos nesses registros, entre eles as próprias obras. Logo,

⁵ É importante pensarmos nas recorrências e rupturas a partir da lógica coordenativa – a ruptura depende das recorrências que a precedem.

seguindo a trilha das proposições teóricas de Salles (2006), as respostas para a imagem e para a criação encontram-se nos nexos revelados por aquilo que fora colocado em linguagem, reconhecendo-se a não-totalidade desse material – tal qual é, para a psicanálise, o próprio processo analítico de associação entre as exposições narrativas do conteúdo ao qual a consciência não tem acesso imediato. Sobre isso, Freud nos diz em *Compêndio de psicanálise* (1938):

Todas as ciências se baseiam em observações e experiências que são intermediadas por nosso aparelho psíquico. Mas, como nossa ciência tem esse mesmo aparelho por objeto, a analogia acaba aqui. Fazemos nossas observações mediante o mesmo aparelho perceptivo, precisamente *com o auxílio de lacunas no psíquico, completando o que falta por meio de inferências plausíveis e traduzindo-o em material consciente. Assim produzimos como que uma série complementar consciente para o psíquico inconsciente.* A relativa certeza de nossa ciência psíquica repousa no caráter forçoso dessas inferências. (FREUD, 1938, p. 208, grifos meus).

Ou seja, enquanto há o reconhecimento dos atos de um sujeito, aparece também a admissão de que este não é senhor absoluto de si ou das imagens que cria e que eventualmente aceita como partes de sua história – o que configura um ponto crucial de compatibilidade entre as teorias psicanalítica, da imagem e da criação. Isso nos diz que, embora estejam em campos de conhecimento e produção distintos, elas possuem elo de fundamental importância, o que explica as recentes leituras sobre arte que trazem consigo termos como fantasia, sobredeterminação, retorno do reprimido, fantasmas⁶ e sintomas.

A partir dessa constatação, é posta a pergunta: o que há na ideia de inconsciente que serve a uma formulação teórica sobre a imagem? A resposta está na busca para além do que manifesta; no admitir que a imagem – onírica, alucinatória ou de arte – se dá naquilo que ultrapassa a flagrante visibilidade. Há que se considerar o sujeito descentralizado, porém presente, bem como os indícios de uma atividade criadora que extrapola os limites da consciência: esses são focos dos saberes postos aqui em diálogo, justamente por convergirem à ideia de uma subjetividade impura, corporificada, produtora de signos.

Agentes de carne e osso compõem e cantam canções, coreografam e dançam, escrevem e leem poemas, tiram e observam fotografias, fazem amor e lutam em guerras. A presença palpável de agentes somáticos e também os traços dessa presença são centrais em meu entendimento sobre subjetividade. Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique,

⁶ “Ao decompor a história presente, surgem do atlas espectros, fantasmas, seres ou coisas anacrônicas: é o impensado da repetição, o ignoto das repressões e dos “retornos do reprimido”. Talvez não exista reflexão – nem contestação política – acerca da história contemporânea sem uma atitude genealógica e arqueológica que revele seus sintomas, seus movimentos inconscientes.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 396).

para mim não acarreta o apagamento da ação somática. (COLAPIETRO, 2016, p. 44).

Nesse sentido, a psicanálise e a crítica dos processos de criação se baseiam na observação e reflexão acerca do sujeito e de seu contexto, em um exercício contínuo de transformação de suas próprias práticas e saberes. Ou seja, as teorias e os fenômenos sobre os quais ambas se debruçam – psiquismo e imagens – novamente coincidem em suas próprias composições transformativas⁷. Ambas colocam um outro sujeito em pauta, um que não é absolutamente conhecedor e dominante, tampouco a mera consequência das circunstâncias nas quais está imerso.

Trato aqui de um sujeito complexo, de interações múltiplas e relações que não observam as lógicas de uma causalidade positivista. Esse sujeito reage e age, nem sempre conscientemente, aos fenômenos que o cercam e que ele próprio provoca; é moldado pelos hábitos que o precedem, expressão de gestos imemoriais, resultado da cultura e, simultaneamente, intervenção na cultura, pois “Os indivíduos não são todos, e nem sempre, mesmo nas condições culturais mais fechadas, máquinas triviais obedecendo impecavelmente à ordem social e às injunções culturais” (MORIN, 2011, p.26). Estamos em pleno território do ser social, no que ele capta e também do que a ele escapa. Esse indivíduo não-uno e de natureza ambivalente é resultado de contágios sucessivos, agente comunicativo constituído nas relações, corpo e psiquismo que se expressam em manifestações polifônicas, expostos nas interfaces, mediados pelas tecnologias de produção e inseridos no contexto social – como Roudinesco assinala ao definir o que seria o sujeito para Freud:

O sujeito freudiano é um sujeito livre, dotado de razão, mas cuja razão vacila no interior de si mesma. [...] Esse sujeito não é nem o autômato dos psicólogos nem o indivíduo cérebro-espinhal dos fisiologistas, nem tampouco o sonâmbulo dos hipnotizadores, nem o animal étnico dos teóricos da raça e da hereditariedade. É um ser falante, capaz de analisar a significação de seus sonhos, em vez de encará-los como o vestígio de uma memória genética. (ROUDINESCO, 2000, p. 69).

Ao longo de toda sua obra, Freud também se interessa por imagens que, enquanto efeitos, comunicam algo sobre o analisando, especialmente sobre as partes de sua história que permanecem ocultas sob a porção manifesta – são os sonhos, delírios, sintomas, atos falhos e chistes, todos eles imagens indiciais reiteradas no corpo, paradigmas do inconsciente. Esse

⁷ Ver *Pragmatism and Psychoanalysis – C.S. Peirce as a Mediating Figure* (COLAPIETRO, Vincent). 2006. São Paulo, Revista Cognitio v. 7, n. 2, p. 189-205.

vínculo entre imagem e psiquismo abre espaço para a abordagem que aposte no diálogo entre teorias, ou, ainda, da satisfação de uma necessidade por transdisciplinaridade: a imagem, em toda a sua complexidade, pede leituras que, de partida, transitem por saberes até então dispostos em campos diversos da produção acadêmica; um tipo de conhecimento que desafia os próprios moldes da epistemologia.

As formas de conhecer e de compartilhamento dos saberes são modificadas quando teorias demandam a existência de aspectos universais enquanto também requerem, e em mesmo peso, a aderência à porção manifesta do fenômeno em uma postura investigativa que reconhece a complexidade imposta pelo próprio objeto. Esse movimento epistemológico é resumido por Salles nas seguintes palavras:

À medida que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva: os estudos sobre as histórias de obras específicas passaram a estar a serviço de algo mais amplo, que é a teorização sobre o processo criador. A teorização tornou-se mais geral que a metodologia [...]. A teorização possibilitou, também, discutirmos outros objetos e questões processuais, que extravasam os limites das histórias das obras. (SALLES, 2017, p.114).

A via de mão dupla estabelecida entre o arcabouço universal e o fenômeno contextualizado e manifesto pressupõe a relação horizontal entre as teorias e os estudos de caso e, assim, também acata a não-totalidade como aspecto fundamental das próprias formulações acadêmicas. Outra forma de conhecer significa outra episteme, aquela sobre a qual não pesem as exigências de domínio ou apreensão total; que considere o desconhecido e o não-saber como aspectos inescapáveis. Renuncia-se, assim, à falsa ideia de controle absoluto em favor do que não se pode medir.

A psicanálise é uma disciplina singular, em que se combinam um novo tipo de pesquisa das neuroses e um método de tratamento com base nos resultados daquele. Desde já enfatizo que ela não é fruto da especulação, mas da experiência, portanto, é inacabada enquanto teoria. Mediante suas próprias inquirições, cada qual pode se persuadir da correção ou incorreção das teses nela presentes, e contribuir para o seu desenvolvimento. (FREUD, 1913, p. 269).

Em diversos momentos, Freud reitera a necessidade teórica de encontrar aspectos gerais sobre o psiquismo que sejam compatíveis a peculiaridades encontradas em cada caso:

É algo revelador da dificuldade da pesquisa em psicanálise o fato de ser possível, mesmo em décadas de observação contínua, não enxergar traços gerais e relações características, até que finalmente eles nos vêm ao encontro de maneira inconfundível. (FREUD, 1923b, p. 169).

Em outro excerto, escrito posteriormente, ele nos diz que: “Na realidade, uma exposição universalmente válida é quase impossível. Em indivíduos diferentes encontram-se as mais diferentes reações, e no mesmo indivíduo coexistem atitudes opostas. (FREUD, 1931, p. 211). Ou seja, nas bordas – bem trabalhadas – dos estudos de caso e formulações de conceitos primordiais para o entendimento do psiquismo, Freud fez reflexões não menos importantes sobre a produção do saber psicanalítico como um exercício de alternância entre aspectos gerais e específicos. E de que outra maneira dever-se-ia produzir conhecimento sobre o sujeito descentralizado que não essa?

Estamos diante da afinidade entre episteme e o objeto de estudo do presente trabalho. Enquanto a pesquisa empreendida por um artista serve à construção de narrativas situadas no campo da investigação subjetiva, o estudo do psiquismo pelas vias psicanalíticas e a abordagem da imagem empreendida pela crítica de processos são também exercícios de criação que se desenvolvem no uso da linguagem. As três resultam em compromissos imagéticos, explorações de metalinguagem relativas a esses códigos variados, em um processo de associação cujos traços visíveis denunciam nexos com o material oculto. O sonho *A injeção de Irma* (1900, p. 139) nos serve como exemplo dessa afinidade: Freud, em meio ao esforço criativo de um saber psicanalítico, escolhe narrar um sonho que contém, em si, as teses fundantes desse conhecimento. Eis, portanto, uma sequência de imagens complexas, simbólicas e advindas do inconsciente, da qual derivam desdobramentos teóricos e práticos. *A injeção de Irma* é, portanto, um ato criativo, a psicanálise sonhada e fantasiada, a imagem emblemática à qual Freud retorna em momentos cruciais de seu processo – os índices dessas reiteradas visitas aos momentos iniciais de *A Interpretação dos Sonhos* estão nos arquivos sinalizados pelo próprio autor: comentários em notas de rodapé que datam de 1911, concomitantemente à redação de *O uso da interpretação dos sonhos na Psicanálise* e de *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*; 1914, junto à *Introdução ao narcisismo* e os ensaios metapsicológicos; até 1930, quando um Freud maduro elaborava as *Novas conferências introdutórias à psicanálise*, dentre elas a *Revisão da teoria dos sonhos*, cujo trecho inicial é o seguinte relato de processo:

Ela [a teoria dos sonhos] tem um lugar especial na história da psicanálise, designa um ponto de virada; com ela a psicanálise fez a passagem de procedimento psicoterapêutico a psicologia da profundidade. Desde então a teoria do sonho é o que há de mais característico e próprio na jovem ciência, algo para o qual não existe contrapartida no restante de nosso saber [...]. Para mim mesmo ela foi um amparo seguro, naqueles tempos difíceis em que os fatos desconhecidos da neurose costumavam nublar meu inexperiente juízo. Sempre que eu costumava ter dúvidas sobre a validade de meus hesitantes conhecimentos, quando tinha sucesso em transformar um sonho confuso e sem

nexo num claro e inteligível processo psíquico daquele que sonhou, renovava-se minha confiança de estar na trilha certa. (FREUD, 1932, p. 126, 127).

Entendemos, portanto, que o inconsciente⁸ se impõe e reivindica a função do corpo que produz imagens – este, por sua vez, devolve com a necessidade da tessitura de pontes, com a urgência de ser instrumento de atos comunicantes que mobilizem linguagens portadoras de sentidos. Assim, a escolha dos autores pela teoria psicanalítica em formulações sobre a imagem coincide com a renúncia a tipologias, a categorias fixas e ao determinismo; tudo isso em favor do sujeito, esse ente historicizado, sobredeterminado, e também agente naquilo que o conhecimento transdisciplinar considera como foco de estudo.

As certezas construídas a partir de elementos plásticos das imagens e de sua relação com a historiografia dão lugar a teorias que preveem movimento e interações como partes fundamentais de fenômenos não-lineares. Assim, torna-se imperativo admitir as presenças de múltiplos atos de criação em uma mesma imagem e a existência de variáveis que derivam de inconscientes (no plural: o de quem produz e o de quem se depara com a obra).

A ciência da imagem pautada no sujeito, aquele que cria, fantasia e delira, precisa dar conta dessa complexidade, colocando a subjetividade como fenômeno cuja apreensão total é impossível. Eis aí a coincidência epistemológica fundamental: o reconhecimento do sujeito e de suas relações complexas com o mundo – estas caracterizadas por movimento e não-linearidade. A partir desse ponto surgem alternativas teóricas que são de uma não-totalidade assumida, em vez da afirmação de um controle ilusório sobre constitutivas variáveis, transitórias e indiciais que remetem a processos inconscientes.

IMAGEM ALÉM DO VISÍVEL

Os processos de criação

Em 1912, no posfácio à segunda edição de *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907), Freud deixou-nos explícita a possibilidade de utilização da psicanálise como metodologia de pesquisa sobre a criação e, portanto, sobre a imagem, quando escreveu as seguintes palavras:

Nos cinco anos transcorridos desde a redação deste estudo, a pesquisa psicanalítica ousou abordar as criações literárias também com outra intenção. Já não busca nelas apenas confirmações dos achados que fez em indivíduos não-poéticos, neuróticos, mas quer saber igualmente a partir de que material

⁸ “Sim, grandes porções do Eu e do Supereu podem permanecer inconscientes, são normalmente inconscientes. Ou seja, a pessoa nada sabe de seus conteúdos, e é preciso despendar algum esforço para torná-la consciente deles”. (FREUD, 1933, p. 209).

de impressões e lembranças o escritor deu forma a sua obra, e por quais caminhos, mediante quais processos esse material foi transportado para a obra literária. (FREUD, 1912, p. 119 e 120).

Em seguida, Freud teceu vínculos entre as imagens descritas em diferentes obras de Jensen, assinalando a

[...] recorrência de numerosos elementos como a flor branca dos mortos, o objeto esquecido (o caderno de esboços *Gradiva*), o pequeno animal significativo (a borboleta e o lagarto na *Gradiva*), mas sobretudo na repetição da situação principal: o aparecimento, no sol do meio-dia, da garota falecida ou considerada morta. Em *O guarda-chuva vermelho*, o cenário da aparição é um castelo em ruínas, tal como, na *Gradiva*, os restos de Pompeia desenterrada. (ibid.).

Temos nesses excertos a sugestão textual da possibilidade de uma leitura psicanalítica dos arquivos da criação – formulando-se, então, o que seria um estudo arqueológico da atividade criativa a partir de imagens que nos servem como índices do processo; bem como a identificação de repetições desses elementos imagéticos. Trata-se de um esforço de busca por recorrências que é baseado na visita aos arquivos de criação e que, por isso, se assemelha à arqueologia do psiquismo – mais uma razão pela qual as teorias da criação, da imagem e a psicanálise são postas em diálogo neste trabalho.

Ou seja, a análise da produção das imagens literárias de Jensen – que, a propósito, foi procurado por Freud para dar detalhes sobre seus processos, mas recusou-se a fazê-lo – coloca os signos exógenos como resíduos das dinâmicas psíquicas de seu autor, componentes que caracterizam um trabalho de simbolização dotado de potencial para aguçar a curiosidade interpretativa e criadora de quem se depara com esses signos na condição de leitor, como ocorreu com o próprio Freud.

Com este breve retorno a 1912, fica-nos evidente que as recentes contribuições teóricas sobre a imagem incluem uma ideia de sujeito, de autoria e de produção complexa que já havia sido, de certa maneira, identificada por Freud. Por isso, os autores da atualidade citam a psicanálise em formulações que comportam a percepção, a memória e as interações entre pessoas, sociedades e culturas. Somemos as reflexões freudianas sobre a filogênese e ontogênese descritas em *Totem e tabu* (1912-1913), cujos desdobramentos inserem o indivíduo na sociedade em uma situação de troca que, por sua vez, também responde pelo psiquismo, por todos os conflitos nele inscritos e, assim, justifica a hipótese imagética e emblemática do incesto:

[...] a experiência da psicanálise mostra ser insustentável a suposição de uma inata aversão ao incesto. Ensina, pelo contrário, que os primeiros impulsos

sexuais dos jovens seres humanos são de caráter incestuoso. [...] a concepção do horror ao incesto como um instinto inato deve ser abandonada. (FREUD, 1912-1913, p. 191).

Pelas imagens ritualísticas que o inserem na comunidade, desde os tempos imemoriais da horda primitiva, o homem – ou melhor, o sujeito – se faz no conflito entre pulsões e regras da comunidade em uma dinâmica paradoxal de contrapeso e retroalimentação, pois ambos, pulsões e códigos de conduta, são capazes de intensificar e também de aplacar a natureza conflituosa de suas interações. Essa dinâmica de choque entre as instâncias pulsionais e morais remonta a nossas origens ancestrais enquanto seres sociais, de linguagem e comunicativos.

O sujeito criador na comunidade e o sujeito criador como comunidade: este é o argumento de Cecilia Salles ao propor as “redes de criação”: conceito defendido em livro homônimo, publicado em 2006, que não apenas posiciona a criação como ato contínuo, reconhecendo produção e contemplação como geradoras de sentido, como discorre sobre todas as implicações comunicativas – éticas, estéticas e políticas – desse sujeito sobredeterminado, ele próprio signo, em produção.

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro [...]. (SALLES, 2006, p. 40).

Ainda segundo Salles, as redes de criação sustentam a teoria crítica dos processos de criação, arcabouço acadêmico que busca, por meio dos chamados arquivos ou documentos de processo – anotações, cadernos, estudos, esboços e também obras publicadas – encontrar recorrências que nos digam algo sobre a atividade criadora em geral e, ao mesmo tempo, revelem como ela é conduzida por um artista ou grupo deles.

Desde a década de 1990 em curso, o esforço de teorização sobre os processos de criação baseia-se na abordagem semiótica de Charles S. Peirce, conforme leitura contemporânea e particular efetuada pelo filósofo Vincent Colapietro, e parte dela para definir os seguintes aspectos gerais: a combinação entre as esferas sensível e intelectual, a continuidade da busca – nem sempre consciente – por caminhos para a expressão, a tensão que se desenvolve entre o sujeito, esse agente comunicativo constituído nas interações, e a linguagem, contextos e materiais; bem como a pesquisa e a experimentação como mecanismos de alívio na relação

entre autor e a própria produção. Com o auxílio dos documentos da criação⁹, esses aspectos gerais ganham materialidade em um processo investigativo que se assemelha a uma arqueologia da imagem¹⁰. Em *Gesto Inacabado* (1998), Salles resgata pontos centrais da semiótica e fenomenologia peirceanas para tratar os signos na perspectiva do movimento, da continuidade, do sinequismo¹¹: eles estão encadeados em relação inferencial. A própria ‘liga’ dessas redes é o movimento abdutivo¹² e o que lança esses signos hipotéticos em direção à materialização são os *procedimentos* artísticos levados a cabo por sujeitos, ou agentes da criação. Encontramos certa compatibilidade nos termos lacanianos: “A significação é o discurso humano na medida em que ele remete sempre a uma outra significação”. (LACAN, 1956, p. 142).

Vincent Colapietro, por sua vez, retoma os pragmatistas Peirce, John Dewey e William James para tratar o sujeito como comunidade e designar o *self como signo em processo*¹³ (2014). Isso tudo nos traz mais uma importante base teórica em favor da abordagem não-linear proposta – a que considera o sujeito como ente impuro, ambivalente, híbrido, resultado e produtor das interações, resultado e produtor de seu contexto, resultado e produtor de relações; complexo e em rede. O agente que altera e é alterado, um produtor de imagens, as quais, assim como ele, são resultados e intervenções na rede: eis aqui o que une o sujeito à imagem em suas próprias composições enquanto instâncias dinâmicas. O sujeito-autor, ele mesmo signo e em rede, encontra-se em um processo que o altera e o ultrapassa.

Ou seja, as evidências dos processos de criação, entre as quais estão descobertas que surgem pela negativa, quando não há outra coisa senão a própria falta de materialidade, dão conta de um ato comunicativo empreendido e nos ajudam a admitir o caráter complexo da imagem, de maneira que teoria crítica neles baseada pode ser um caminho prolífico neste momento em que existe a busca por uma ciência da imagem que chegue àquilo que está além do suporte.

⁹ “A pesquisa genética incrusta esses fragmentos nessa história amplamente invisível, fazendo desses textos ou artefatos algo menos fragmentário e estático do que eles, tão frequentemente, nos parecem ser”. (COLAPIETRO, 2016, p. 49).

¹⁰ “O trabalho da arqueologia, de acordo com o artista plástico e arqueólogo João Carlos Goldberg (1994), é resgatar fragmentos do raciocínio do homem, no acompanhamento da sequência de gestos ou procedimentos. Fazendo uma analogia com o crítico de processos criativos, o estudo do encadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, recuperando assim fragmentos de seu raciocínio”. (SALLES, 1998, p. 67).

¹¹ “A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro”. (SALLES, 2006, p. 35).

¹² “A natureza inferencial do processo nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses explicativas, a única operação lógica que introduz uma nova ideia. Em termos peirceanos estou falando da abdução. (...) ‘abdução ou a sugestão para uma teoria explicativa é inferência’ (Harvard Lectures on Pragmatism, a Deleted Passage, PPM 276-277, 1903)”. (SALLES, 1998, p. 169).

¹³ “o self é, antes de tudo, um signo em processo de desenvolvimento”. (COLAPIETRO, 2014, p. 111).

Diante do exposto até este ponto, fica nítida a afinidade teórico-epistemológica entre o estudo dos processos de criação e a psicanálise. Ambas partem do reconhecimento de carga subjetiva nas imagens para sugerirem, além do visível¹⁴, um nexos que só se realiza pelo trabalho de *interpretação crítica*, de “*construção analítica*” (FREUD, 1937). A universalidade do psiquismo como filtro perceptivo é também a universalidade das imagens e da criação; cabe ao esforço crítico e analítico buscar as peculiaridades dos processos aos quais esses fragmentos imagéticos se referem.

*

É importante discorrer sobre quais informações o termo “crítica” aqui utilizado implica.



Fig. 3: *La Chimère* (1867), Gustave Moreau.
Fonte: site Harvard Art Museums.

Para isso, é preciso que revisitemos a genealogia teórica da qual Freud é um dos elementos centrais.

Na Europa do fim do século XIX surge uma interpretação diferente acerca da função humana e de seu local no mundo: se, por um lado, há o retorno às tradições clássicas, sendo a retomada das alegorias míticas um dos grandes indícios desse movimento presente nas mais diversas áreas da produção; do outro, existe o questionamento do poder interventivo do indivíduo.

Ou seja, não há um simples retorno mimético à Antiguidade, mas um trabalho de rearranjo desses elementos seculares em um antropocentrismo às avessas, que admite a presença

humana na elaboração de todas as coisas enquanto questiona seu próprio poder deliberativo, pois “[...] há muito menos liberdade e arbítrio na vida psíquica do que somos inclinados a supor; talvez não haja nenhuma” (FREUD, 1907, p. 17). Assim surgem os conceitos, muito embora embrionários, de subjetividade e fenômeno – o primeiro deles designa o humano complexo e, o segundo, as grandezas e acontecimentos tais como percebidas por ele. Logo, a psicanálise realiza um trabalho de reunião dos dados objetivos e subjetivos na proposição de um saber híbrido que encontra ecos na expressão artística do fim do século XIX e começo do século XX.

¹⁴ “Há diversos exemplos de artistas cegos que produzem interfaces fotográficas – destaco aqui Gerardo Nigenda e Evgen Bavčar. [...] É interessante repararmos que as mãos, o toque e o tato são recorrentes nas imagens de ambos”. (MARTINELLI, 2018, p. 87).

Ao operar a tentativa de reconciliação entre saberes que haviam sido separados, a teoria psicanalítica se mostra, como só poderia ser, fruto de uma efervescência produtiva característica de seu tempo.

A partir do momento em que, de um lado, aconteceu a disjunção da subjetividade humana reservada à filosofia ou à poesia e, do outro, a disjunção da objetividade do saber que é próprio da ciência, o conhecimento científico desenvolveu maneiras mais refinadas para conhecer todos os objetivos possíveis, mas se tornou completamente cego na subjetividade humana. (MORIN, 2005, p. 128).

Quando publica *O inconsciente* (1915), Freud formula o conceito no qual vinha trabalhando desde os escritos pré-psicanalíticos e ergue um dos pilares de uma revolução teórica tão difusa quanto robusta, da qual fizeram parte nomes como Albert Einstein, Peirce, Warburg, Bachelard, Benjamin, Dewey e Bergson, entre tantos outros que ousaram afirmar a não-linearidade da natureza e/ou do psiquismo.

O direito de supor uma psique inconsciente e de trabalhar cientificamente com essa hipótese nos é contestado de muitos lados. A isso podemos replicar que a suposição do inconsciente é necessária e legítima, e que possuímos várias provas da existência do inconsciente. (FREUD, 1915, p. 225).

Há uma ruptura causada pelo exercício audacioso de resgate, de retorno à fonte que estabeleceu o homem como medida do mundo, na formulação de uma ideia de subjetividade que emerge impura, ambivalente e paradoxal nos mais diversos campos do conhecimento. O retorno à fonte do antropocentrismo é também o abandono dela e o surgimento de uma nova nascente teórica.

[...] um riacho não se define, justamente, por deixar suas fontes? E não é isso que se pode notar em Nietzsche e em Freud, essas fontes transversais, esses grandes modelos de complexidade, esses “pensamentos contra seu tempo” com os quais Warburg compartilhou tantas posições. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 203).

Em favor das dinâmicas relacionais, esses autores refutam as grandezas independentes e os limites demarcados, adentrando o campo das interconexões e, sobretudo, da *natureza humana e subjetiva dos fenômenos* – estes podem ser independentes dos sujeitos, ou mesmo inconscientes, mas dele fazem parte, sendo por vezes percebidos e elaborados. A percepção, com todas as falhas, lacunas e distorções a ela inerentes, nos faz criar o mundo que nos cerca: “[...] todas as representações vêm de percepções, são repetições das mesmas” (FREUD, 1925, p. 252).

Sinal do contexto como construção intersubjetiva e coletiva é a própria afinidade entre os escritos dos autores aqui citados. Por exemplo, é impossível não reconhecermos a

similaridade das considerações de Breuer e Peirce sobre a consciência. “Há nos seres humanos o fato admirável da consciência de si; podemos considerar e observar, como objetos, ideias que em nós emergem e sucedem umas às outras” (BREUER, 1893-95, p. 314), deixou-nos Breuer em obra conjunta com Freud, os *Estudos sobre a histeria*. Americano e contemporâneo dos austríacos, Peirce afirmou que “[...] todo estado de consciência é uma inferência: de modo que a vida não é senão uma sequência de inferências ou um fluxo de pensamentos” (CP 8.583). Observemos como o próprio processo de teorização é uma prática comunicativa não-linear: Breuer e Peirce são autores que provavelmente não tiveram contato profundo com as obras um do outro, mas que estiveram inseridos em um mesmo contexto de produção, partes de uma mesma rede de criação que resultou nas correntes psicanalítica e pragmatista.

Não por acaso, essa efervescência teórica acontece na esteira da Revolução Industrial, na tensão dos momentos que antecedem a Primeira Guerra Mundial e, no campo da produção de imagens, do advento da fotografia e de experimentações artísticas radicadas no desafio aos contornos reconhecidos como reais. Houve nas mais distintas áreas de expressão uma mudança significativa na leitura do mundo – inclusive pelo reconhecimento dos fenômenos – na qual a própria psicanálise se insere como agente e resultado. A dúvida invade o local teórico hegemônico até então ocupado pela certeza cartesiana:

“Men many times fancy,” Peirce wryly observes, “[...] that they act from reason when, in point of fact, the reasons they attribute to themselves are nothing but excuses which unconscious instinct [or innate disposition of a virtually overpowering force] invents to satisfy the teasing ‘whys’ of the ego” (CP 1.631). Please note: this is frequently but not always or necessarily the case. In any event, Peirce quickly adds: “The extent of this self-delusion is such as to render philosophical rationalism a farce” (ibid.)¹⁵. (COLAPIETRO, 2017, p. 22).

Os teóricos supracitados trazem o mesmo dado recorrente da criação científico-teórica que destaquei anteriormente: o da presença de um sujeito paradoxalmente descentralizado e imerso nas circunstâncias afetivo-sociais como medida comum a todas as coisas. Peirce chega, inclusive, a tratar do inconsciente e de uma “força virtualmente opressora” (ibid.) que poderia ser interpretada como similar ao Superego freudiano.

Diante da complexidade inapreensível das dinâmicas naturais e culturais, esse sujeito elabora as grandezas e todas as coisas inscritas no universo percebido. Dessa constatação

¹⁵ Tradução livre do inglês: “‘Os homens muitas vezes imaginam’, Peirce observa ironicamente, ‘[...] que agem a partir da razão quando, na verdade, as razões que eles atribuem a si mesmos nada mais são do que desculpas cujo instinto inconsciente [ou disposição inata de uma força virtualmente opressora] inventa para satisfazer os provocadores ‘porquês’ do ego’ (CP 1.631). Observe-se: isso é frequente, mas nem sempre ou necessariamente o caso. De qualquer forma, Peirce rapidamente acrescenta: ‘A extensão dessa auto-ilusão é tal que torna o racionalismo filosófico uma farsa’ (ibid.)”. (COLAPIETRO, 2017, p. 22).

derivam estudos na linguística, comunicação, antropologia, etnologia, sociologia, psicologia e, recentemente, na neurociência¹⁶; cada uma com suas especificidades, mas todas elas inscritas na universalidade da ideia do sujeito paradoxal, a alternativa emergente ao positivismo.

Ainda em 1937, Max Horkheimer se referiria a esse sujeito para formular a teoria crítica:

Em meu ensaio "Teoria Tradicional e Teoria Crítica" aponte a diferença entre dois métodos gnosiológicos. Um foi fundamentado no *Discours de la Méthode* [Discurso sobre o Método], cujo jubileu de publicação se comemorou neste ano, e o outro, na crítica da economia política. A teoria em sentido tradicional, cartesiano, como a que se encontra em vigor em todas as ciências especializadas, organiza a experiência à base da formulação de questões que surgem em conexão com a reprodução da vida dentro da sociedade atual. Os sistemas das disciplinas contêm os conhecimentos de tal forma que, sob circunstâncias dadas, são aplicáveis ao maior número possível de ocasiões. A gênese social dos problemas, as situações reais nas quais a ciência é empregada e os fins perseguidos em sua aplicação, são por ela mesma consideradas exteriores. – A teoria crítica da sociedade, ao contrário, tem como objeto os homens como produtores de todas as suas formas históricas de vida. As situações efetivas, nas quais a ciência se baseia, não são para ela uma coisa dada, cujo único problema estaria na mera constatação e previsão segundo as leis da probabilidade. O que é dado não depende apenas da natureza, mas também do poder do homem sobre ele. Os objetos e a espécie de percepção, a formulação de questões e o sentido da resposta dão provas da atividade humana e do grau de seu poder. (HORKHEIMER, 1937, p. 163).

As contribuições desses precursores ecoam nas discussões atuais: Salles e Colapietro seguem o legado dos pragmatistas, enquanto Didi-Huberman, Rancière e Belting aproveitam conceitos psicanalíticos. Na leitura desses teóricos, persistem os diversos pontos em comum, o que confirma a ideia de genealogia que reúne psicanálise, teoria crítica, semiótica, pragmatismo e estudo dos processos de criação, campos teóricos uníssonos no reconhecimento do sujeito que age, transforma, codifica e recodifica a natureza, embora não tenha o controle total – quiçá algum controle – sobre suas ações e pensamentos.

Tratam-se de teorias críticas porque apostam no momento em que vacila a razão; na afirmação do papel interventor da subjetividade pela negativa: ela é onde não delibera. São críticas, pois posicionam suas hipóteses no território da falha e do oculto – uma aposta que se aplica ao tratamento de seus objetos e, além disso, permeia as respectivas construções teóricas. Conjugar as demandas da ciência ao reconhecimento da subjetividade está entre as principais tarefas dessa abordagem sobre o sujeito, suas produções e interações – e Freud traz uma reflexão pertinente sobre esse impasse e a busca por resolvê-lo em *Futuro de uma Ilusão* (1927):

[...] fez-se a tentativa de desvalorizar radicalmente o esforço científico, observando que, ligado às condições de nossa própria organização, ele não

¹⁶ Vide *O verdadeiro criador de tudo* (NICOLELIS, 2020).

pode fornecer senão resultados subjetivos, enquanto lhe permanece inalcançável a verdadeira natureza das coisas fora de nós. Mas isso não leva em conta vários fatores decisivos para a concepção do trabalho científico: que nossa organização, nosso aparelho psíquico foi desenvolvido justamente no esforço de indagar o mundo exterior, e, portanto, deve ter incorporado certa adequação funcional em sua estrutura; que ele próprio é parte desse mundo que investigamos, e admite muito bem tal investigação; que a tarefa da ciência fica plenamente circunscrita quando ela se limita a mostrar como deve se apresentar para nós o mundo, em consequência da particularidade de nossa organização; que os resultados finais da ciência, justamente devido à maneira como foram obtidos, não são condicionados apenas por nossa organização, mas também pelo que agiu sobre essa organização; e, enfim, que sem considerar nosso aparelho psíquico perceptivo o problema da constituição é uma abstração vazia, sem interesse prático. (FREUD, 1927, p. 240 e 241).

Freud não abandona a ciência em favor do subjetivo, nem cede ao movimento inverso. Em outras palavras, o saber psicanalítico afirma a subjetividade e, ao fazê-lo, apoia seu argumento no ponto específico onde a razão falta. A fenomenologia peirceana e a semiótica, preveem interação, movimento e transformação como bases para uma epistemologia investigativa que contempla conceitos como o falibilismo:

For years in the course of this ripening process, I used for myself to collect my ideas under the designation fallibilism; and indeed the first step toward finding out is to acknowledge you do not satisfactorily know already; so that no blight can so surely arrest all intellectual growth as the blight of cocksureness; and ninety-nine out of every hundred good heads are reduced to impotence by that malady -- of whose inroads they are most strangely unaware!¹⁷ (CP 1.13).

Diante do fenômeno é preciso duvidar, pois a obtenção de certeza e exatidão é impossível. O presente trabalho, então, utiliza essa afinidade fundamental para unir as respectivas proposições em um campo epistemológico que investigue a imagem a partir de uma abordagem complexa que as una. Falar de psiquismo é falar de imagem e vice-versa, enquanto que ambos evocam os processos de criação. Esse diálogo se dá pela via crítica. Com as coincidências entre teorias e seus respectivos objetos, fecho os parênteses sobre as escolhas das referências aqui apresentadas.

¹⁷ Tradução livre do inglês: “Durante anos, no decorrer desse processo de amadurecimento, decidi reunir minhas ideias sob a designação de falibilismo; e, de fato, o primeiro passo para descobrir é reconhecer que você ainda não sabe o bastante; pois não há praga que possa deter o crescimento intelectual como a praga da arrogância; e noventa e nove de cada cem cabeças boas são reduzidas à impotência por essa doença – de cujos sintomas elas estão estranhamente desavisadas!”.

ÍNDICES DO SER

Dos arquivos às obras

A produção de imagens está no centro de toda a atividade criadora; ela é força motriz, meio e produto das práticas comunicativas que nos inserem no mundo enquanto sujeitos. Entendemo-nos enquanto percebemos e rememoramos o mundo, em interação inferencial – sensível e cognitiva; consciente e inconsciente – com o outro, com a linguagem, com os materiais e com as demandas psíquicas. O visível é de natureza posterior, incide exclusivamente sobre a materialidade; dá conta da ‘imagem-produto’ do processo de criação, mas pouco nos sobre o ‘sujeito-imagem’ que é de interesse deste trabalho.

Como vimos anteriormente, a crise da razão é também a crise do flagrante. Retomo esses pontos para afirmar que uma teoria crítica da imagem deve abordar a problemática subjetiva, entendê-la como um excerto, fragmento visível ou evidência arqueológica de um processo simbolizante e subjetivante que a ultrapassa – e podemos depreender isso de falas como a de Picasso: “*C’est personnel. Au fond ce sont des mémoires que l’on s’écrit soi-même. C’est avec des intentions tellement du moment, de l’époque et de l’état dans lequel tout le monde et moi-même nous nous trouvons...Au moment de Guernica j’ai fait Guernica*”¹⁸. (PICASSO, 1973, s.p.). Do sonho à obra, estamos em atividade criadora constante; somos *porque* produzimos imagens; somos *na* produção de imagens, entre elas as palavras¹⁹ e todas a demais que se encontram inscritas em um projeto subjetivo, na memória e na história do sujeito, enquanto também o posicionam como parte da cultura e da sociedade.

Imagens são aspectos gerais de nossa condição humana, de forma que a *criação* de sentidos, embora esses apresentem modulações simbólicas muito particulares, nos une. Destarte, o que as separa – sejam elas as de arte, ou dos delírios, as fantasias e os sintomas neuróticos, ou as do sonho e dos fetiches – são nuances relativas às respectivas circunstâncias sob as quais foram produzidas, o contexto de troca entre sujeito e cultura com todas as variáveis que o permeiam. Dito de outra forma, as imagens são reminiscências de um processo durante o qual o próprio sujeito se constrói como/em comunidade.

Para confirmar essa função, basta ouvirmos aqueles que produziram imagens historicamente emblemáticas: são inúmeros os registros nos quais os artistas igualam o fazer

¹⁸ Tradução livre do francês: “É pessoal. No fim, é a partir das memórias que a gente escreve a si mesmo. Com as intenções próprias do momento, da época e do estado em que nós nos encontramos, todo mundo e eu mesmo. No momento de Guernica eu fiz Guernica”.

¹⁹ Cujas origens remontam a ideogramas e pictogramas.

artístico a um processo subjetivante. “Eu sou o caderno” (apud GLIMCHER; GLIMCHER, 1986, s.p.) escreveu Pablo Picasso na capa que protegia seus esboços. Kandinsky defende o valor subjetivo da arte ao dizer que “Cada artista, na condição de criador, deve expressar aquilo que lhe pertence (elemento da personalidade)”. (1912, p. 128). Mário de Andrade também dá testemunho parecido ao falar sobre o livro *Amar, verbo intransitivo* (1927), em correspondência a Manuel Bandeira, datada de 1924, quando diz a seu interlocutor:

O livro é uma mistura incrível. Tem de tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, ‘mandei ela’ e coisas assim, não na boca dos personagens, mas na minha direta pena. Fugi do sistema português. Que me importa que o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpro meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas noites antes de dormir. Daí: Fräulein, confesso-te que sou feliz. (ANDRADE, 1924, p. 45).

Alberto Giacometti, por sua vez, trata do anacronismo de seus processos e da constituição de uma rede na qual encontram-se amalgamadas imagens de sua vida, de sua memória e da tradição pictórica:

*Depuis que j’ai vu des reproductions d’œuvres d’art, et cela remonte à ma plus lointaine enfance, cela se mêle à mes plus anciens souvenirs [...]. Tout l’art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultanée, comme si l’espace prenait la place du temps. Désespéré je m’arrête, trop de choses à dire et comment les dire ? Les souvenirs de œuvres d’art se mêlent à des souvenirs affectifs, à mon propre travail, à toute ma vie*²⁰. (GIACOMETTI, 2016, p.5).

“Eu faço e penso para mim; são reflexões minhas que se tornam públicas. Faço o que sinto”, disse o artista brasileiro Eustáquio Neves, cujos processos de criação acompanho desde 2016. Rivane Neuenschwander narra os atravessamentos da rotina em seus processos artísticos durante entrevista a Hans Ulrich Obrist, afirmando que “Quando arte e vida são uma coisa só, esse tipo de contaminação se dá de uma maneira fluida e quase imperceptível” (2016, p. 165). Proust, por sua vez, em obra literária que serviu de plataforma para as explorações teóricas de Walter Benjamin sobre a memória, menciona o criar como a grande busca por uma verdade que podemos inferir subjetiva.

²⁰ Tradução livre do francês: “Desde que vi as primeiras reproduções de obras de arte, e isso remonta à minha infância mais distante, elas se misturam às minhas memórias mais antigas [...]. Toda a arte do passado, de todos os tempos, de todas as civilizações, surge diante de mim, tudo é simultâneo, como se o espaço ocupasse o lugar do tempo. Perturbado eu paro, tenho muito a dizer, mas como dizê-lo? As memórias de obras de arte se misturam a memórias afetivas, a meu próprio trabalho, a minha vida inteira”.

*Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? Pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière*²¹. (PROUST, 1913, p. 96).

Destaco esses excertos de arquivos de criação para iniciar uma reflexão sobre a escolha do fazer artístico para a negociação entre o sujeito que cria e as possibilidades de expressão. É elementar que, para aqueles que se dedicam ao exercício da arte, o estado de ser esteja inscrito nos próprios processos, visto que as linguagens, quaisquer que sejam, implicam sujeitos. Ou seja, o caráter discursivo, comunicativo e expressivo das imagens se estende aos demais excertos do percurso, os arquivos ou documentos de processo, nos quais fica evidente a autoria como trajeto simbolizante e simbolizador, empreendido por seres desejantes e de linguagem em interação.

Nesses arquivos encontramos vestígios que nos levam às imagens publicadas e vice-versa, de forma que a visibilidade fatalmente evoca uma matriz de acontecimentos inumeráveis (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.30) à qual podemos atribuir “processo”. Por isso a análise crítica desse material nos mostra os modos de criar e de ser desenvolvidos por um artista ou grupo.

Em outras palavras, os arquivos guardam descobertas cruciais – não pelo biografismo que eventualmente se possa extrair deles, mas pelo mapeamento de um esquema associativo, de padrões, recorrências e tendências perceptivas que estão muito além de presunções elaboradas a partir da análise descontextualizada de elementos plásticos, ou ainda da tentativa pouco eficiente de correspondência direta entre elas e os fatos biográficos. São materiais que fornecem nexos entre diversas linguagens, manifestações e tempos; não cabem, portanto, em categorias e escolas dispostas linearmente, tampouco em fluxo evolutivo.

Além de índices do percurso criativo, esses documentos da criação – cabe reiterar que a obra, como gesto inacabado (SALLES, 1998), é arquivo que fora publicado – funcionam como chamamentos ativos e perenes às memórias e imaginações de autores e observadores: por isso, também, processos arquivados são processos imaginados. Sobre essa amálgama de conteúdos percebidos, lembrados e imaginados nos diz Buñuel:

²¹ Tradução livre do francês: “Repouso a xícara e volto-me a meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo o próprio país obscuro que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem de nada lhe servirá. Pesquisar? Não apenas: criar. Ele está diante de alguma coisa que ainda não existe e que somente ele pode fazer real, para depois fazer entrar na sua luz”.

A memória é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio, e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em uma verdade. O que, por sinal, tem apenas importância relativa, já que uma e outro são vividos, ambos igualmente pessoais. (BUÑUEL, 2009, p. 15).

Diante da obra (em processo ou publicada), de um diário de autor ou do rastro processual expresso – a pincelada marcante, por exemplo – somos impelidos a imaginar, a fantasiar e a rememorar; a criar. Os documentos de processo são ativadores de associações transversais para o autor e para leitores/observadores. Na materialidade desses documentos aparecem condensados tempos, memórias, percepções, fantasias e as transformações de cada um desses, constituindo uma ordem ética e estética que conduz autores por suas redes.

“Cada imagem é bem mais rica que tudo aquilo que lhes posso dizer com minhas palavras e com minhas ideias” (2016, p. 34), afirma Didi-Huberman, e continua: “imagens são como cristais que concentram muitas coisas, [...] emoções que atravessam a história” (ibid.). Ou seja, a substância imagética permanece, insiste, se presentifica. Isso posto, o *arquivo inerte* não existe enquanto houver um projeto de produção ou de interpretação em marcha.

Está colocado, portanto, que a função geradora da memória – que Freud admite já em 1914, quando da publicação de *O Homem dos Lobos* – se estende aos arquivos; estes são mais do que dispositivos de lembrança utilitária, de um retorno tal e qual ao passado cronológico, mas, como nos diz Derrida, são uma plataforma complexa que pode abrigar “*l’inconscient même, à s’approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation*”²² (2008, s.p.).

Arquivos agem, no presente, como ativadores de inúmeras redes de criação; obras e documentos desempenham uma modulação crono-autoral; são imbuídos de potências de ligação e de destruição, de repetição e de ruptura, de vida e de morte. O encontro com esses documentos de criação nos permite identificar a função íntima da arte e seu vínculo indissociável com inscrições psíquicas e dinâmicas libidinais, bem como o anacronismo de certos elementos que se repetem durante todo o eixo durativo do projeto poético. Não se trata, contudo, de um artifício em busca de psicobiografias, mas de apontar que o processo, com todas as suas tentativas, erros, acasos, sucessos e fracassos, foi empreendido por um ente de memória, desejante, imaginante, que navega por seu próprio acervo de imagens em busca de algo.

[...] não é buscar doenças, ou motivações mais ou menos conscientes, ou desejos recalçados por trás do quadro, supostas “chaves de imagens”, como se

²² Tradução livre do francês: “[...] o próprio inconsciente, ao reivindicar poder sobre o documento, sobre seu pertencimento, retenção e interpretação”.

falava outrora de chaves dos sonhos; é, simplesmente, buscar avaliar um trabalho da figurabilidade, estando entendido que toda figura pictórica supõe “figuração”, assim como todo enunciado poético supõe “enunciação”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335).

Esse trabalho de figurabilidade, ou melhor, esse processo de criação, possui tendências vagas (SALLES, 2006) e não está acessível a análises lineares. Assim como o inconsciente, o próprio processo e as imagens nele inscritas são anacrônicos.

[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.207).

O anacronismo é outro dos pontos nodais da abordagem teórica sobre a imagem proposta por Didi-Huberman. Vejamos como ele se relaciona com a psicanálise e o pragmatismo, começando por Peirce:

[...] the series of instants of time is continuous. [...] This enables us to suppose that the consciousness is not limited to a single instant but that it immediately and objectively extends over a lapse of time, without thereby extending over any sensible lapse of time. We are thus able to suppose that consciousness is carried along from one time to another, and is able to compare what is present to it at different times. Such we may suppose to be the process of memory [...]]²³ (CP 7.466, grifo do autor).

A memória como processo transversal e a consciência no lapso de tempo já aparecem em Peirce. Freud, por sua vez, coloca que “A apresentação linear não se presta muito para a descrição de processos psíquicos intrincados e que transcorrem em diferentes camadas da psique”. (FREUD, 1920. p. 133). Ou seja, o anacronismo que Didi-Huberman identifica na imagem é resultado da autoria: imagens são criadas por seres cujos trânsitos psíquicos são anacrônicos, de maneira que só poderiam trazer em si, elas também, um tipo de lapso temporal. As falas de Peirce e de Freud nos mostram que a não-linearidade atribuída ao inconsciente também se faz presente nas criações, a partir do manejo das materialidades e referências que se transformam em imagens – estas são rastros dos processos psíquicos entrelaçados e, por isso, alheios a qualquer tentativa de disposição linear. Esse é um aspecto geral que um olhar atento aos arquivos nos permite concluir.

²³ Tradução livre do inglês: “A série de instantes de tempo é contínua. [...] Isso nos permite supor que a consciência não se limita a um único instante, mas que ela se estende imediata e objetivamente por um lapso de tempo, sem com isso se estender por nenhum lapso de tempo perceptível. Podemos, portanto, supor que a consciência é transportada de um tempo a outro e é capaz de comparar o que lhe é contemporâneo em tempos diferentes. Esse parece ser o processo da memória [...]”

É na tensão com os códigos idiossincráticos da linguagem transposta às manifestações artísticas, de seu uso indissociável da subjetividade e da busca do ato comunicativo, que aspectos gerais como esse servem de pano de fundo para manifestações singulares que podem também ser encontradas nos arquivos, revelando um ato de pesquisa de si sobre o qual discorre Marc Chagall:

*C'est cette idée de trouver cette chose qui peut me donner une justification à ma vie. Mais il me semble que je n'ai pas encore approché ce que je devais dire, ce n'est pas parfait, et il faut encore chercher, il faut travailler, toujours travailler et penser que peut-être je pourrais encore réaliser des rêves qui ne sont pas clairs tout à fait pour moi-même encore*²⁴. (CHAGALL, 1961, s.p.).

Em outros termos, os documentos de processo nos mostram que o trabalho de criação artística é o tratamento languageiro do conteúdo psíquico, tal qual a própria prática psicanalítica, segundo Freud. A leitura crítica e processual desse material nos permite reconhecer ideias entremeadas e tornadas imagem; por isso, os arquivos são fundamentais em uma arqueologia da criação, pois revelam os elos e marcos visuais do desenvolvimento do pensamento, cumprindo a necessidade de encadeamento de que nos fala Freud:

[...] aqui nos apercebemos de algo que encontramos em muitos outros exemplos de esclarecimento psicanalítico de um processo mental. [...] partindo de pressupostos achados mediante a análise e procurando segui-los até o resultado, falta-nos completamente a impressão de um encadeamento necessário, que não poderia ser determinado de outra forma. [...] em outras palavras, não seríamos capazes de prever a natureza do resultado a partir do conhecimento de premissas. (FREUD, 1920, p. 143 e 144).

Embora as práticas artística e psicanalítica sejam caminhos distintos e com resultados naturalmente diferentes, é preciso admitir que coincidem na condição de dinâmicas criativas de linguagem cujo resultados não são passíveis de aprisionamento em premissas, categorias ou organizações arbitrárias baseadas em elementos manifestos. As teorias contemporâneas da imagem e da criação ressoam o interesse psicanalítico pelo oculto, por aquilo que não está na superfície de seus objetos de estudo. São atividades que propõem uma espécie de arqueologia dinâmica, que constrói versões a partir da visita aos arquivos e às memórias.

Dessa maneira, criação e psiquismo são inseparáveis e as teorias que sobre ambos se debruçam possuem importantes afinidades, principalmente se considerarmos as práticas analítica e artística como a construção de vínculos e de narrativas que dependem de criação e interpretação, das relações inter/intrasubjetivas. Afinal, a criação se dá em rede, conforme nos

²⁴ Tradução livre do francês: “É a ideia de encontrar essa coisa que pode dar uma justificativa para minha vida. Mas parece que eu ainda não consegui abordar o que deveria dizer, não é perfeito, é preciso buscar, trabalhar, sempre trabalhar, e pensar que eu poderia realizar meus sonhos que não estão claros nem para mim”.

aponta SALLES (2011) e “O indivíduo tem de fato uma dupla existência, como fim em si mesmo e como elo de uma corrente, à qual serve contra — ou, de todo modo, sem — a sua vontade”. (FREUD, 1914, p. 20). Pouco importa se o processo de fato transcorreu como os arquivos nos levam a inferir (quando digo ‘nós’ refiro-me a todos os que têm acesso a esses documentos, incluindo o próprio autor); relevante, contudo, é o fantasiá-lo, dizê-lo e fazê-lo, de diversas formas, no presente, tecendo vínculos entre esses documentos, referências e interlocuções, o que reforça a interação e a criação como forças motrizes no trabalho de construção subjetiva²⁵.

Tratar as imagens a partir da teoria da criação e da psicanálise é um exercício epistemológico que se apoia na constatação do sujeito como ente historicizado e sobredeterminado, que cria e é criado por seus arquivos, esses resíduos visuais de interações mediadas por linguagens²⁶. Ambos, portanto, resultam de trabalhos internos desenvolvidos sob as provações das dinâmicas socioculturais, de forma que os sentidos de uma determinada imagem são constituídos apenas quando inscritos na ideia de autoria plural, diversa e fundada nas interações. Assim, inexistente o autor isolado — ele é nas imagens que cria e naqueles que as interpretam²⁷. Chamamos a esse conteúdo, que serve de substrato analítico tanto à psicanálise quanto à crítica de processos, de arquivos da criação.

²⁵ “A análise teria de transcorrer exatamente como aquela que, ingenuamente confiante, toma tais fantasias por verdadeiras” (FREUD, 1918 [1914], p. 69)

²⁶ Da mesma forma que não se pode separar a linguagem da ação, não se pode separar as imagens da linguagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, s.p.).

²⁷ “Só sei do que se trata um livro meu quando os leitores me explicam. Um romance só existe quando é lido”. (AGUALUSA, 2019, s.p.).

CAPÍTULO II

*J'ai toujours aimé le mixte entre l'imagination et la réalité: voir surgir
une vision [...]*

Agnès Varda

O sonho jamais se ocupa de miudezas

Sigmund Freud



Fig. 4: *The Book of Dreams* (2008), Federico Fellini.
Fonte: Site Domestika.

CRIAR E SONHAR

Função simbólica e geradora

Início este item de discussão afirmando que aquilo que Breton e Ernst enfatizaram como imanente ao surrealismo – o fazer alinhado às práticas psicanalíticas de livre associação na tentativa de expressão do conteúdo inconsciente – se estende, em certa medida, a todas as atividades artísticas e também às cotidianas, pois a “[...] consciência é um estado muito fugidio. O que é consciente o é apenas por um instante” (FREUD, 1938, p. 209). O inconsciente não cessa a se manifestar.

Isso posto, compreendemos que a relação entre o substrato artístico e o inconsciente é característica da própria produção de imagens. Toda a interface, uma vez criada e/ou acessada por sujeitos, passa a ser dotada dos mesmos vínculos indissociáveis que se apresentam na psique humana, guardando assim os vestígios do mesmo repositório inconsciente que se transforma (condensa, desloca, deforma e figurabiliza) nas imagens oníricas, na pictografia do sonho. A matéria-prima das imagens, quaisquer que sejam, são os próprios trânsitos e desejos que constituem nossa reserva psíquica.

Freud deixa clara essa dinâmica que agora associo aos processos de criação quando escreve *Nota sobre o “Bloco Mágico”* (1925b), escrito no qual utiliza a alegoria baseada em um objeto que também serve a construir imagens para explicar o funcionamento do aparelho psíquico/mnêmico, bem como a dinâmica entre o conteúdo consciente e inconsciente. Uma meta-imagem, portanto, que nos comunica a substância comum e geradora das construções simbólicas:

Os dispositivos que auxiliam nossa memória parecem deficientes, pois nosso aparelho psíquico realiza justamente o que não podem fazer: tem ilimitada capacidade de receber novas percepções e *cria duradouros — mas não imutáveis — traços mnemônicos delas*. Já na *Interpretação dos sonhos*, de 1900, fiz a suposição de que essa incomum capacidade seria obra de dois diferentes sistemas (órgãos do aparelho psíquico). (FREUD, 1925, p. 243, grifos meus).

A obra artística é “bloco mágico” ao transpor para uma interface esse funcionamento paralelo e dialógico entre consciente e inconsciente; percepção e memória; processos primários e secundários, pulsões e linguagem (WILLEMART, 2005, p. 93)²⁸. É provocação materialmente exposta e, portanto, traz em si os processos simultâneos de imaginação e

²⁸ Philippe Willemart, sobre o *Bloco mágico* freudiano: “O lápis que pressiona as camadas poderia ser comparado facilmente à libido que provoca a conexão entre os dois campos, o das pulsões e o da linguagem”.

racionalização; abstração e materialização, além de traços do conteúdo alheio à consciência. O inconsciente não apenas reivindica os conteúdos produzidos em vigília para o ‘uso’ onírico, como atravessa-lhes e neles se manifesta, mostrando-se um aspecto geral da produção. Há rastros do inconsciente em quaisquer de nossas imagens.

A tentativa de emular a gramática e sintaxe oníricas foi o procedimento adotado pelos surrealistas, conforme os artistas colocam no *Manifesto of Surrealism* (1924). Breton define o grupo com a seguinte frase: “[...] *future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality*”²⁹ (BRETON, 1924, p. s.p.). Ele lança, ainda, uma proposta de inversão de sinais ante as importâncias atribuídas à realidade e aos sonhos, respectivamente. Para os surrealistas, o sonho teria um certo valor de verdade, enquanto que a realidade serviria a esconder as “questões fundamentais da vida” (ibid.).

*[...] why should I not grant to dreams what I occasionally refuse reality, that is, this value of certainty in itself which, in its own time, is not open to my repudiation? Why should I not expect from the sign of the dream more than I expect from a degree of consciousness which is daily more acute? Can't the dream also be used in solving the fundamental questions of life?*³⁰ (ibid.).

Convém lançarmos a provocação: se Breton nos diz que sonhos e realidade *parecem* ser contraditórios, mas, de fato, não o são, podemos afirmar que qualquer arte, em sua proposta de comunicação e representação simbólica, traz consigo algo de onírico, da ordem do desejo – em parte inconsciente – que nos leva à produção de signos e à busca do que há sob a normalidade, a razão e o uso utilitário da linguagem.

A arte seria, então, interstício entre o inapreensível do desejo, o impossível do real e as viabilidades da linguagem; a imagem que funciona como mediatrix simbólica entre esse desejo ainda não nomeado e o irrepresentável: “Não é possível representar a realidade com precisão porque ninguém chegou a uma definição final do que é a realidade, nem os filósofos, nem os artistas. O que acontece no espaço entre realidade e representação é precisamente o incógnito que me atrai”, declara a artista Liliana Porter (apud GERMANO, 2019, p. 276). Por isso a vagueza das tendências que Salles identifica nos processos de criação (2006); pois sua fonte é inconsciente e, como tal, responde ao desejo e ao não-saber. Podemos entender que as imagens

²⁹ Tradução livre do inglês: “Resolução futura desses dois estados, sonho e realidade, que são aparentemente tão contraditórios, em uma espécie de realidade absoluta, uma surrealidade”.

³⁰ Tradução livre do inglês: “[...] por que não posso conceder aos sonhos o que eventualmente recuso à realidade, isto é, esse valor da certeza em si que, em seu próprio tempo, que não está aberto à minha recusa? Por que não deveria esperar do signo do sonho mais do que espero de um grau de consciência que se eleva constantemente? O sonho não pode ser usado também para resolver as questões fundamentais da vida?”.

que criamos são justamente o limiar entre a representação – reapresentação – e o oculto; vasta zona limítrofe entre consciente e inconsciente entendida por Freud como território das imagens oníricas; “morada do sonho” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2014, p. 34). Logo, a imagem artística é tão visível quanto volátil, está em constante modificação, é passível de inúmeras – talvez infinitas – interpretações, é/está na/em transformação durante todo o processo, dos esboços à contemplação. No entanto, essa transitoriedade não inviabiliza o método, a pesquisa e a racionalização. Pelo contrário: ela é o método. O artista é aquele que escolhe fazer o que lhe é possível, enquanto imagina e aspira ao que seria impossível, irrepresentável.

Em linhas gerais, o simbólico da semiótica é similar ao da psicanálise: o signo que representa enquanto comporta uma deformação tolerável em relação ao referente, conforme nos diz Peirce: “Ele [o símbolo] deve ter uma vida rudimentar, para que possa ter uma história, possa ser afetado por associações com outros signos e gradualmente passar por uma grande transformação de significado, enquanto preserva uma identidade própria”. (1867, apud COLAPIETRO, 2014, p. 135). Talvez a arte, precisamente por estar afastada dos códigos repisados da comunicação utilitária, seja o exemplo mais evidente dessa função significante que se dá pelas vias da dessemelhança inteligível; ou melhor, da arquissemelhança (RANCIÈRE, 2021): a semelhança que não incorre em mimese e, simultaneamente, introduz a dessemelhança.

Fala-nos Rancière que “O regime representativo das artes não é o regime da semelhança [...] É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. (ibid., p. 20). No entanto, qualquer interação humana compartilha dessa mesma natureza. Lembremo-nos que a linguagem é ela própria um mecanismo de deformação – logo, tudo o que se nos apresenta e é percebido, é também nomeado como representação. Com isso quero dizer que o conteúdo deformado e condensado, simbólico, é, além de ubíquo, paradoxalmente eficaz: muito embora não dê conta de expressar a totalidade, é e está sempre pleno de sentido, mesmo que este seja o da ausência de reconhecimento da realidade ou da ordem social.

O símbolo é coisa falada (para si e/ou para o outro) e, enquanto depende do sujeito para ser gestado e materializado, também traz consigo a capacidade de seguir sua trajetória como signo inserido nas cadeias de imagens de todos aqueles que o interpretam e transformam – seja o observador de um quadro que tece sua própria rede de relações inferenciais no momento da contemplação ou o psicanalista em escuta. A própria corporeidade é reconhecida por outrem como representação, de maneira que o existir implica o inescapável do representar simbólico. Assim, entendemos que o símbolo constitui-se também na leitura – “O texto é o resultado da

estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor” (BORGES, 1987 apud SALLES 1998, p. 53) – sendo ele território da cultura e da coletividade, mesmo que também pela negativa como, por exemplo, no rechaço ao laço social.

O mesmo ocorre com as imagens oníricas: são simbolicamente ubíquas, plenas de sentido, pois “O sonho é uma imagem simbolizada” (LACAN, 1953, s.p.). Retomemos a diferença entre sonho sonhado, recordado e narrado: produção imagética que acontece à revelia da consciência de seu autor, o sonho passa por transformações simbólicas se submetido à memória e à linguagem. No entanto, mesmo quando não é lembrada ou modulada aos códigos comunicativos, a imagem onírica existe e persiste como rastro do inconsciente que, eventualmente, irrompe em formulações aparentemente alheias a ela.

“Ao longo desses estudos psicanalíticos, deparei-me com a interpretação dos sonhos. [Os pacientes] contaram-me seus sonhos e assim me ensinaram que um sonho pode estar inserido na concatenação psíquica que podemos rastrear na memória [...]”. (FREUD, 1900, p. 132). Nesse trecho, Freud se refere a pacientes, pessoas que chegaram a seu consultório na busca por sentidos para suas “representações involuntárias” (ibid., p. 133), imagens emblemáticas que se impunham sobre seus corpos e mentes. Essa formulação, quando levada a um contexto mais amplo, nos fala sobre a própria inferência que caracteriza a sequência de imagens endógenas que podemos justamente designar “memória”. Também, quando escolhe tratar sobre o “trabalho do sonho” (ibid., p. 318), Freud reitera que as imagens oníricas estariam encadeadas em um processo de pensamento inconsciente de reunião de símbolos e sentidos que eventualmente transborda e invade a vigília: “Reconhecemos o sonho como algo pleno de sentido, que se pode inscrever na trama no funcionamento psíquico” (ibid., p. 559); “Uma ideia, contemplada isoladamente, pode ser muito insignificante e aventureira, mas talvez se torne importante pela ideia que lhe segue; talvez possa, em determinada conexão com outras [...] ser um elo muito útil” (ibid., p. 134). Ou seja, nos primeiros escritos psicanalíticos já estava presente a ideia, embora preliminar, de cadeia de sentidos atravessada pelo inconsciente.

Em *Complemento metapsicológico à teoria dos sonhos* (1917[1915]), Freud reitera o processo de figurabilidade onírica como resultado de condensação e deslocamento ao dizer-nos que “[...] os pensamentos são transpostos em imagens – predominantemente visuais [...]” (p. 159). O trabalho do sonho é, então, o de modulação simbólica que involuntariamente cria imagens, verdadeiros cristais de tempo, memória e desejo que, devido a suas próprias natureza e composição, tornam-se objeto de análise, mas que, sobretudo, nos mostram que a subjetividade desejante é paradigma do inconsciente.

Freud também define o sonho como o “delírio da pessoa normal” (1907, p. 83), o que mais tarde serviria a Lacan para seus estudos sobre a psicose. Sonho e delírio são derivados de um mesmo arranjo simbólico próprio ao inconsciente, construções imagéticas de uma mesma linguagem. Lacan identifica no delírio “[...] uma verdade explicitada, e quase teorizada”. (1955, p. 29), o que nos mostra que esse arranjo não é qualquer; ele serve a uma lógica interna à articulação simbólica provinda do inconsciente – que Freud também identificou no caso Schreber (FREUD, 1937) e à qual atribuiu as mesmas “[...] forças produtoras de mitos” (idem., 1911, p. 107) sob prisma filogenético, e o encontro com a criança e suas fantasias (ibid.) sob a face ontogênica. Uma linguagem primeva que não cessa a dizer esse arcabouço de imagens simbolizadas que nos fazem sujeitos em relação.

Adicionemos às fontes teóricas a fala de Niki de Saint Phalle que, assim como inúmeros artistas (não me refiro apenas aos surrealistas), localizou no delírio/sonho a fonte de suas criações. Durante o processo de *La mariée à cheval* (1963-1967), Saint Phalle afirmou que sua arte continha a busca por apresentar “*un espèce de délire spirituel, de moi-même*³¹” (1965, s.p.), contando ainda que a figura feminina da escultura, vestida de noiva sobre o cavalo, tinha-lhe aparecido em sonho e aspirava à feminilidade que não era apenas a sua, mas a de todas as mulheres.

Chegamos a dois aspectos importantes na relação entre imagem e inconsciente: 1. O delírio como produção imagética universal, pois todos deliramos, ao menos durante o sono; 2. O trânsito transformador – criador – dessas imagens quando comunicadas. O fluxo é primeiramente orientado para a verdade delirante própria da narrativa onírica: situações que passaram pela consciência, resíduos da vigília, se fundem ao conteúdo inconsciente, dando origem a essas representações alucinatórias e remodeladas pela fantasia (FREUD, 1917[1915] p. 161) que eventualmente retornam à consciência na forma de sonho percebido, lembrado, quicá narrado – e por ‘narrado’ entendamos como trabalhado pela linguagem, criado imagem, incluídas as muitas possibilidades de expressão artística.

Façamos mais uma passagem, agora com a ajuda de Salles. Ela nos diz que, tratando-se de processos de criação, há uma “[...] teoria implícita na prática” (2017, p. 198), o que interpreto como a mesma lógica interna ao fazer, a mesma verdade primeva que Lacan e Freud identificam na produção imagética vinda do inconsciente. Logo, podemos pensar que a criação artística trabalha justamente no re-simbolizar, no transformar a gramática e a sintaxe oníricas em corpo, materialidade e visualidade apreensíveis para além de si mesmo. Então, a

³¹ Tradução livre do francês: “Um tipo de delírio espiritual, de mim mesma”.

imagem é lugar simbólico de subjetividade e de alteridade radicais, desdobramento da tentativa de autenticar, por meio do manejo das técnicas e materiais disponíveis e escolhidos, o desejo e suas formas simbólicas. É a produção desejante enfim teorizada, inserida no projeto poético, imbuída do sentido pleno e da verdade conferidos pelo próprio transcorrer das práticas que nesse projeto se inscrevem.

Logo, a imagem pressupõe a relação dialética entre consciente e inconsciente, entre o sujeito e a materialidade, sujeito e linguagem, sujeito e cultura, posto que estas instâncias se definem no curso das interações entre si, em semioses sucessivas que fazem da obra e do autor o sentido.

A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque *a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago.* Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e delícias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que *ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento*, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, *atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível*, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, — nada menos que a quimera da felicidade, — ou lhe fugia perpetuamente, ou *deixava-se apanhar pela fralda*, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, — de um riso descompassado e idiota. (ASSIS, 1881, p. 523, grifos meus).

Com a descrição literária do delírio do personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, na qual aparecem a acertada menção aos afetos, signos, corporeidade e seus valores subjetivos num instante prenhe de todos tempos – como no torvelinho e no lampejo benjaminianos (BENJAMIN, 1984) – concluo que não nos resta outra opção além de associar a atividade artística às mesmas dinâmicas psíquicas que regem as formações do inconsciente, com diferenças localizadas na incidência dos filtros perceptivos e desdobramentos psíquicos quantitativos e simbólicos.

Com isso quero dizer que a afinidade entre arte e a as dinâmicas psíquicas atravessadas pelo inconsciente é dado geral, pois “[poetas e romancistas dispõem de] coragem para fazer seu próprio inconsciente falar” (FREUD, 1910, p. 335). O elemento textualmente declarado pelos surrealistas está de alguma maneira presente em quaisquer imagens criadas/interpretadas por sujeitos – talvez por isso Freud tenha afirmado que a própria interpretação dos sonhos é uma arte (1911, p. 123). Assim, de certa forma, a imagem de arte traz algo que seja “[...] *free from all control of reason, independent from all aesthetic or moral prejudice*³²” (BRETON, 1924, s.p.). Sobre o que une e separa as imagens oníricas e artísticas, Didi-Huberman nos diz:

Os quadros evidentemente não são sonhos. É de olhos bem abertos que os vemos, mas talvez seja isso que nos obstrui e nos faz perder alguma coisa. [...] As mais belas estéticas [...] seriam então as estéticas que, para se abrir inteiramente à dimensão do visual, gostariam que fechássemos os olhos diante da imagem. (2013, p. 205 e 206).

Admitir que há vestígios do inconsciente no visível nos leva à dimensão visual de Didi-Huberman e exige que renunciemos à fixidez de categorias baseadas em atributos plásticos e históricos estabelecidos *a posteriori* – por críticos e historiadores. Com isso, emergem a leitura e a epistemologia crítica, da não-linearidade, do movimento e da transformação compatíveis à existência de um potencial fantasmático, mnemônico e gerador que não pode ser enquadrado em versões alheias aos inúmeros contextos de criação dos quais uma mesma imagem pode fazer parte, pois “A poética da criatividade nos aponta para uma investigação da *poiesis* como um processo de geração, em cada fase é simultaneamente gerada e geradora” (COLAPIETRO, 2016, p. 57). Afinal, quando Freud iguala sonhos a sintomas (1900, p. 132), ele já nos oferece abertura para afirmarmos que toda imagem produzida por/no corpo traz em si algo do inconsciente e, portanto, é passível de investigação acerca de seu conteúdo latente.

DA SUBLIMAÇÃO E DO SINTOMA

O corpo como signo

Pela rápida leitura de excertos de arquivos transcritos anteriormente, percebemos que *o criar* e *o ser* aparecem entrelaçados às práticas. Para o artista, o próprio saber-se engendra a urgência em materializar seus dizeres pelas vias artísticas, em constituir-se sujeito do fazer imagético. Por isso, sugiro um retorno às origens perceptivas do ser em busca do marco

³² Tradução livre do inglês: “livre de todo controle da razão, independente de todo preconceito estético ou moral”.

originário da necessidade de criar: a infância. Freud nos fala sobre isso em uma nota breve, ao relembrar uma carta escrita por uma garotinha de quatro anos:

A menina quer dizer: ‘Eu sei que as crianças crescem dentro da mãe’, e não exprime este saber diretamente, mas de forma simbólica, substituindo a mãe pela Mãe Terra. Já notamos, por muitas observações seguras, que bem cedo as crianças começam a usar símbolos. (FREUD, 1920-1922, p. 315).

Ou seja, desde a mais tenra idade, o dizer-nos pelas vias imagéticas se impõe. Iniciados na linguagem, e também antes disso, produzimos símbolos que comunicam – pensemos no choro do bebê que sente algo desagradável e ainda sem nome: embora ele não seja um exercício deliberado de produção simbólica, é lido como imagem, como símbolo imperativo que demanda providências e significa que, tão logo sejamos corpo, este passa a portar-se como signo em processo, como gerador e receptáculo de imagens que sempre remontarão a esse tempo arcaico do ser: “[...] no sonho e na neurose encontramos de novo a criança, com as peculiaridades de seu modo de pensar e de sua vida afetiva”. (FREUD, 1911b, p. 107).

Após a aquisição da linguagem e desenvolvimento motor que possibilitam o manejo dos códigos verbais e materiais, nossa relação com as imagens se complexifica. A comunicação assume sua potência de jogo entre percebido e pretendido, consciente e inconsciente, verbalidade e gestos – e não são quaisquer desses que escolhemos. Na busca por expressar desejos, muitos deles a essa altura já tolhidos pelo pacto social, trilhamos vias deformadas que se esquivem das interdições. Estabelecemos uma comunicação tão lúdica quanto truncada que utiliza a complexidade do símbolo como escape à letra utilitária e denunciadora; um mecanismo de modulação simbólica que Didi-Huberman atribui como característica do sintoma:

Ao simbolizar ele [o sintoma] representa, mas representa de modo a deformar[...]. A questão consiste, repito, em levar em conta o momento em que o saber do símbolo entra em crise e se interrompe frente ao não-saber do sintoma, que em contrapartida abre e projeta sua simbolicidade num jorro exponencial de todas as condições de sentido em ação numa imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 234-235).

Os sintomas seriam o desdobramento da atividade produtora de símbolos iniciada na infância, figuras de linguagem, metáforas produzidas por corpos e psiquismos em comunicação. Destarte, a imagem como atividade sintomática se estende para além dos parâmetros clínicos e patológicos e passa a designar a natureza simbólica de signos que percebemos, produzimos e esquecemos:

[...] na vigília lúcida que nossa relação habitual com o visível supõe, na completude ideal que os dispositivos de representação propõem, alguma coisa – um resto, portanto, uma marca de esquecimento – vem ou volta a trazer mesmo assim sua perturbação noturna, sua potência virtual. Alguma coisa que

altera o mundo das formas representadas [...]. Alguma coisa que devemos chamar um sintoma, tanto é verdade que não há sintoma – no sentido freudiano – sem um trabalho de esquecimento. (ibid., pp. 207-208).

Então, seria o sintoma um elemento comum à criação e comunicação de imagens? Na tentativa de resposta, é necessário problematizar o lugar psicanalítico da produção simbólica: se sintomático e/ou sublimatório.

Começo a reflexão com a retomada do texto freudiano. Em *A moral sexual 'cultural' e o nervosismo moderno* (1908), Freud nos diz que sublimação é “a capacidade de trocar a meta originalmente sexual por outra, não mais sexual, mas àquela aparentada psiquicamente” (ibid., p. 369). Sobre os sintomas, ele os define em *Princípios básicos da psicanálise* (1913), como “[...] disfarçadas formações substitutivas para as satisfações sexuais”. (idem, 1913, p. 271 e 272).

Se sublimar é o trocar de metas e sintomas são as formações substitutivas, podemos entender que os processos de criação estariam para uma atividade sublimatória, o que não impede que seu produto, as imagens, tragam algo de sintomático; sobretudo se considerarmos o mal-estar constitutivo que faz de nós seres sociais e em busca de alívio na linguagem. O sublimar corresponderia à ação de redirecionamento enquanto que o sintoma seria um dos resultados visivelmente expostos. Embora a moralidade institua uma certa ordem hierárquica para os processos durante os quais as imagens são criadas, sendo a sublimação o mais “nobre” por estar fora do espectro patológico, já vimos que o inconsciente não se presta a disposições lineares. Logo, as imagens de arte, do sonho, do sintoma e do delírio surgem da mesma reserva simbólica, compartilham da mesma substância primária e remetem ao conteúdo inconsciente atuante. Imagens resultam de equações pulsionais, deformações signícas sofisticadas, artifícios do psiquismo que, eventualmente, fazem com que o inconsciente se aproprie do poder de comunicação do representado que nos afeta, conforme nos diz Derrida em excerto anteriormente citado neste trabalho (p. 24). Por isso, tende a graves imprecisões a tarefa de estabelecer fronteiras que separem, no signo, aquilo o que seria conteúdo inconsciente do consciente, ou o sublimado do sintomático.

“[Sintoma] É uma complexidade de segundo grau. É outra coisa além do conceito semiológico ou clínico. [...] um duplo paradoxo, visual e temporal, que nos permite compreender seu interesse para nosso campo de interrogações sobre as imagens e o tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 43 e 44). Adicionaria à reflexão de Didi-Huberman a dimensão econômica que se estende ao conteúdo e à leitura desses corpos, sujeitos e imagens: o quanto se investe, de onde advém o investimento e como o produto deste é percebido por outrem —

pensemos em comportamentos obsessivos lidos como dedicação, rigor e obstinação, por exemplo. Eles não deixam de ser sintomas, embora socialmente aceitos e passíveis de ser lidos como sublimatórios. Eis que o próprio elã sublimatório pode ser lido como sintomático, uma vez que é levada ao corpo a necessidade de produzir e de performar nesse lugar de produção, cujas origens se localizam no inconsciente.

O não-saber imposto pelas imagens sintomáticas que produzimos é força motriz de um processo de pesquisa constante que coincide com o projeto poético de finalidade autoexploratória e, simultaneamente, comunicativa. A artista Maria Helena Vieira da Silva define esse movimento de busca inserido nas dinâmicas transversais das relações intersubjetivas quando diz que *“C’est l’aventure, parce que on ne sait pas ce que l’on va trouver au bout du chemin. Il y a le jeu avec le temps, il faut un jeu pour les spectateurs”*³³ (SILVA, 1968, s.p.). O não-saber da imagem é o não-saber do sintoma. Isso explica por que autores como Didi-Huberman atribuem valor de sintoma ao trabalho imagético; pois esse resulta do tratamento linguageiro de conteúdos inevitavelmente invadidos por transbordamentos inconscientes – tal como ocorre no sonho: na figurabilidade, as situações e paisagens oníricas lembradas e narradas, mesmo com todo tratamento consciente que lhes é dispensado, sobrevivem rastros que fazem essas imagens transicionais – de endógenas a exógenas – seguirem por vias longínquas à comunicação utilitária, uma sucessão de signos encadeados que escapa mesmo a nossa capacidade de estabelecer o coeficiente de sofrimento que definiria o que é sintoma e o que é sublimatório.

Mesmo em contexto entendido como exterior à patologia, quando os sintomas estão socialmente enquadrados como manifestações de normalidade, encontramos essas mesmas formações substitutivas – corpos sempre criam símbolos que transformam, nomeiam, condensam e comunicam o conteúdo que permanecia até então inominável; uma função tão cifrada quanto convocadora da leitura, pois “e o que ele [sintoma] diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212 e 213).

Contudo, há uma diferença entre um produto da sublimação e outro sintomático. Entendo que ela esteja precisamente nos crivos morais e sociais, no que se espera de um corpo-mente em termos de sua produção comunicativa. Nasio, quando enumera aquilo que chama de “traços que caracterizam as obras criadas por uma pulsão sublimada” (NASIO, 2017, p. 95), coloca que “a obra produzida por sublimação corresponde a *ideais sociais elevados* [...]” (ibid., grifos do autor), ou seja, a diferença entre imagem sintomática e sublimatória depende, não somente,

³³ Tradução livre do francês: “É uma aventura, porque não sabemos aquilo que vamos encontrar no fim do caminho. Há o jogo com o tempo, é preciso haver um jogo para o espectador”.

mas também, da sua colocação no contexto social, seja como agradável ou dotada de um coeficiente tolerável de ‘desagradabilidade’. Há processos artísticos atravessados por sofrimento, mas que são revestidos por normalidade, mesmo que de qualidade desviante, porque seus produtos são socialmente aceitos. Como exemplos, há os numerosos casos de artistas que produziram obras célebres enquanto entregues à angústia. A penúria daquele que produz é entendida como um efeito colateral de sua ‘genialidade’. Uma imagem produzida sob tais condições é de caráter sublimatório ou sintomático? Tendo a evitar distinções radicais e diria que ambas condições não apenas coexistem, como são constantes da produção.

Find a beautiful piece of art. If you fall in love with Van Gogh or Matisse or John Oliver Killens, or if you fall love with the music of Coltrane, the music of Aretha Franklin, or the music of Chopin - find some beautiful art and admire it, and realize that that was created by human beings just like you, no more human, no less³⁴. (ANGELOU, 2022, s.p.).

Em última análise, a arte seria sintoma da condição humana – faltante – e, também, a atividade empreendida por um sujeito que busca na arquissemelhança simbólica algum alívio para essa falta. Em 1933, Freud também nos deu pistas sobre a função comunicativa do sintoma quando se refere à “linguagem sintomática dos seres humanos” (1933b, p. 249) como característica geral, depreendida da associação entre determinados significantes: pênis, fezes, bebê e dinheiro. Ou seja, Freud aborda a linguagem em uma conferência cujo título é *Angústia e instintos* e tece um exercício de transversalidade imagética, atribuindo aos nomes um valor de equivalência simbólica (tal qual fez Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* – vide p. 58), o que acaba por caracterizar o humano como, esse também, esforço de manejo sintomático da linguagem e das imagens que dela resultam. Se somos na linguagem, estamos no registro do sintoma, o que independe da associação estrita a determinadas configurações clínicas.

Retornando ao assunto da infância, a leitura dos casos dos primórdios da psicanálise com crianças aponta que inexistem fenômenos psíquicos restritos a ela, especialmente quando admitimos que subjetividade e sexualidade são ali, nos primeiros anos de vida, estabelecidas.

O “lugar” corpóreo-psíquico, cujas dimensões são percebidas e constituídas na infância, será palco de cenas e manifestações ao longo de toda a trajetória do sujeito, algumas delas reiteradas em inúmeras ocasiões, de forma que tipificar qualquer de seus aspectos como próprio e exclusivo a recortes temporais seria ignorar o próprio anacronismo do inconsciente. Não por

³⁴ Tradução livre do inglês: “Encontre uma bela obra de arte. Se você se apaixona por Van Gogh ou Matisse ou John Oliver Killens, ou se apaixona pela música de Coltrane, pela música de Aretha Franklin, ou a música de Chopin – encontre uma bela arte e admire-a, e note que ela foi criada por seres humanos como você, nem mais humanos, nem menos”.

acaso, quando Didi-Huberman defende o anacronismo no escopo da história, ele o faz a partir das proposições freudianas:

[...] a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução e decantação do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. [...] o anacronismo seria menos um erro científico do que *uma falta cometida em face da convivência dos tempos*. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 41, grifos do autor).

Isso significa que qualquer esforço mnêmico e simbólico é tarefa psíquica que convoca também um infantil que se desprende do período cronal entendido como infância. Em nosso aparato psíquico as experiências se sobrepõem à revelia do eixo cronológico, se organizam de forma temática, afetiva, por afinidade de conteúdo, de imagem. Esse conjunto com vínculos entre construções conscientes e inconscientes define as cláusulas da lei subjetiva, os códigos pessoais de leitura e interpretação dos fenômenos, além de uma ampla rede de eventos conectados direta e indiretamente a esse sujeito-comunidade – a história, seja a do indivíduo ou a das sociedades, seria apenas a montagem aceita entre as muitas possíveis.

No entanto, o momento constitutivo é um marco no processo de construção de história e de memória; remonta à ancestralidade do indivíduo dotando-o de um sentido genealógico, de continuidade em relação ao que o precede. Embora o infantil se presentifique, ele um dia foi a condição única e primeira desse sujeito em ascensão – que, uma vez inscrito na linguagem e nas injunções sociais, já passa a replicar a ordem que o precede; mas é na iminência desse momento constitutivo, na passagem da criança perversa e polimorfa ao sujeito articulado(r) na linguagem que se localiza o lapso da origem.

São inumeráveis as falas de artistas que nos informam da importância dessas inscrições originárias e, ao mesmo tempo, ancestrais. Destaco aqui a de Rosana Paulino: “Eu uso a agulha e a linha desde criança. Eu aprendi a bordar com minha mãe, que foi bordadeira. [...] É uma mídia muito simbólica que eu conheço bem porque eu lido com ela desde pequeninha, ela fala da minha história [...]” (2020, p. 178).

A partir das relações com os objetos primordiais, do recalque originário, da constituição do Eu, do confronto com a linguagem, da castração e dos caminhos simbólicos trilhados pela criança na busca por soluções aos enigmas da sexualidade, cria-se o sujeito, pois o “[...] Eu não existe desde o começo do indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido.” (FREUD, 1914, p. 18 e 19). Ao longo da vida, as experiências são depositadas sobre o substrato dessas inscrições primordiais, base perceptiva na qual se apoiam e são transformadas as experiências vindouras, conforme assinala Freud:

Tratando psicanaliticamente um neurótico adulto, o médico chega enfim, mediante o trabalho de revelar as camadas sucessivas de formações psíquicas, a determinadas hipóteses sobre a sexualidade infantil, em cujos componentes ele acredita achar as forças instintuais de todos os sintomas neuróticos da vida posterior. (idem, 1909, p. 124).

Reforçando a afinidade entre teorias, o pragmatista Dewey formula algo muito parecido quando nos diz que:

Cada um de nós assimila dentro de si algo dos valores e significados contidos em experiências anteriores. [...] Algumas coisas se gravam a fundo, outras permanecem na superfície e são facilmente deslocadas. Tradicionalmente, os antigos poetas invocavam a musa da Memória como algo totalmente externo a eles – fora de seu eu consciente atual. Essa invocação é um tributo à força daquilo que está mais profundamente arraigado e, portanto, mais abaixo da consciência, na determinação do eu atual e do que ele tem a dizer. [...] O que se expressa não são os eventos passados que exerceram sua influência moldadora nem a ocasião existente literal. Expressa-se, no grau de sua espontaneidade, a união íntima dos aspectos da existência atual com os valores que a experiência anterior incorporou à personalidade. (DEWEY, 1934, p. 162).

A idiossincrasia do momento originário, desse lapso constitutivo, dá-se, portanto, na infância, de forma que a origem *do ser* é também marco originário *de ser* – ato contínuo e reflexivo, *ser-se*. O humano no mundo, por sua vez, é necessariamente mediado pelo corpo físico e pelo aparato psíquico; ambos estão às voltas com a trabalhosa tarefa de descobrir-se, de criar-se. Assim, o lugar corpóreo-psíquico é também *locus* de criação e condição que submete o percebido às leis subjetivas, à linguagem e aos códigos cifrados do inconsciente, bem como às impressões arcaicas que, mesmo quando ocultas, permanecem ativas. Embora o material, conteúdo e arranjo desses elementos constitutivos apresentem-se em variações particulares em cada indivíduo, as suas estruturas fundantes são as mesmas para todos nós, mamíferos de linguagem cuja sofisticação intelectual nos permite criar versões labirínticas de mundo nas quais mesmo seus autores podem se perder.

São diversos os momentos da obra freudiana em que o momento constitutivo da infância aparece relacionado à criação. Na conferência *O escritor e a fantasia* (1908b) Freud é enfático ao tratar o criar como efeito de economia libidinal em três tempos, cujo lastro é o prazer infantil expresso no brincar:

Talvez possamos dizer que toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, de seu agrado. (FREUD, 1908b, p. 327).

Ainda nesse texto, Freud insiste na transversalidade das fantasias dos adultos, alegorias que condensam a tríade formada pela brincadeira prazerosa da infância, o desejo do presente e a ideia de realização futura – de maneira que os tempos estejam “perfilados na linha do desejo que os atravessa”. (ibid, p. 332).

A onipresença do infantil no psiquismo é observação reiterada nos escritos freudianos:

[...] suas neuroses não têm conteúdo psíquico especial, próprio apenas deles, mas que, na expressão de C. G. Jung, eles adoecem dos mesmos complexos com que nós, indivíduos sadios, lutamos. Os neuróticos [nervosos no original, n.t.], obtêm a supressão desses complexos apenas ao preço de custosas formações substitutivas, ou seja, malogram na prática. Naturalmente, neuróticos e normais se acham ainda mais próximos na infância do que depois, de forma que não vejo erro metodológico no fato de usar as comunicações de neuróticos sobre a sua infância para tirar conclusões, por analogia, sobre a vida infantil normal. (FREUD, 1908c, p. 392 e 393).

Assim, somos constituídos subjetivamente no conflito, frutos de forças antagônicas e ambivalentes; condição que percebemos ainda na mais tenra idade e, com esforço considerável, procuramos acomodar em construções lúdicas e fantasiosas face à realidade desafiadora de nossos corpos e à surpresa oferecida por nossos afetos – e aqui não discuto patologias, basta admitirmos o vasto gradiente cujos extremos situam-se na ausência do reconhecimento da própria atividade simbólica.

Mais uma razão pela qual inclino-me a admitir a generalização do caráter sintomático da imagem: a proximidade e a sutil diferença nas equações que distinguem os espectros da sanidade e o patológico – ideia trazida reiteradamente por Freud e, talvez por isso, escolhida por Gay para introduzir sua biografia: “Não existe ninguém tão grande para quem seja uma desonra estar sujeito às leis que regem com igual rigor a atividade normal e a atividade patológica” (FREUD apud GAY, 1988, epígrafe). Cada qual pelos seus caminhos, à sua maneira, todos demonstramos o comum de nosso caráter faltante em criações languageiras que conferem ordem subjetiva ao cotidiano, aos corpos e às coisas do mundo, em matizes que nos posicionam na normalidade, na arte, na neurose ou na loucura.

Tudo fala, isso quer dizer que também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. [...] Não existem temas nobres ou vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência de obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência de linguagem. (RANCIÈRE, 2001, pp. 36-37, grifos do autor).

Se, por um lado, *tudo fala* e certas dinâmicas podem ser dispostas em fases que remetem aos grandes acontecimentos estruturantes do psiquismo – constituição do Eu, Eu Ideal e narcisismo primário; conflitiva edípica, narcisismo secundário, Ideal do Eu e consolidação da

função superegoica – do outro, a terminologia pouco nos serve sem que observação e escuta nos mostrem os artifícios e caminhos simbólicos, as dificuldades e impasses que cada pessoa desenvolve e resolve enquanto se embrenha em sua própria “floresta de símbolos”, nascida do solo das experiências sensoriais.

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*³⁵
(BAUDELAIRE, 1857).

O caso freudiano que expõe todos esses aspectos, talvez pela descrição detalhada de um autor não apenas preocupado com a rigorosidade clínico-teórica, mas também ele próprio afeito à produção literária, é o de pequeno Hans (FREUD, 1909). Transposto para o projeto poético do autor Freud, o caso do menino serve de alegoria compilatória das principais constatações feitas antes e após as observações ali narradas, tais como as que Freud explana em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e o *O Eu e o Id* (1923b), *Além do princípio do prazer* (1920b) e *Totem e tabu* (1912-1913) e que se confirmam na leitura de outros casos com crianças documentados por Sándor Ferenczi e Carl Jung. Ou seja, o caso Hans serve de esteio clínico, imagem emblemática na qual estão contidos alguns dos pilares psicanalíticos que apareceriam mais tarde nas formulações teóricas – o caso não apenas aponta aspectos basais da psicanálise, como demonstra a própria dinâmica de produção do saber psicanalítico a partir da observação, da escuta e do alternar entre aspectos gerais e específicos: conjunto investigativo que, reitero, leva à prática baseada no anacronismo do inconsciente e na transferência como método terapêutico-epistemológico. Vejamos um exemplo da extrusão do conteúdo clínico relacionado a Hans ao campo teórico e generalista:

Hans também ama profundamente o pai, por quem nutre esses desejos de morte [...]. É desses pares de opostos que se compõe a vida emocional do ser humano; e talvez não chegasse a haver repressão e neurose, se assim não o fosse. (FREUD, 1909, pp. 246-247).

Em excertos como este temos clara a transposição da particularidade de um caso – ou de um conjunto desses – à generalização sobre a composição do psiquismo: a permanência dos “pares de opostos” característicos da conflitiva edípica como elementos constitutivos da vida psíquica.

³⁵ Tradução livre do francês:

A Natureza é um templo onde os pilares vivos
Às vezes proferem palavras confusas;
Nele, o homem atravessa uma floresta de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

O caso Hans é emblemático também por explicitar a sexualidade como a relação entre corpo e psiquismo, salientando outro dos sustentáculos psicanalíticos: a atividade sexual é intensamente vivida na infância em manifestações peculiares que, embora distintas daquelas da idade adulta, lhes servem de substrato. Isso ocorre pois a criança, durante a interação com o mundo, insere as sensações e enigmas oferecidos pelo corpo em um esquema tão lógico quanto fantástico e imagético, igualmente dotado de ambição generalista: são as teorias infantis sobre a sexualidade que impelem o pequeno sujeito a investigar e a criar versões que expliquem aquilo que ele sente e deseja. Dessas interações corpóreas e conflitos afetivos surgem hipóteses como “mulheres têm pênis, mesmo que ele pareça não existir” ou “bebês ‘saem’ pelo mesmo orifício por onde são expelidas as fezes” ou a conotação sádica do coito. Por isso, passam a ser igualmente conflituosas nossas primeiras criações: as teorias infantis sobre a sexualidade, fobias, identificações e escolhas de objeto.

Reconhecer o arcabouço perceptivo formado por corpo e psiquismo e, também, a incontável variação de experiências proporcionadas e acumuladas desde a infância nesse aparato de carne e mente é um exercício que nos remete à alternância entre aspectos gerais e específicos, bem como à ideia do infantil onipresente.

É curioso pensarmos que, de certo modo, o autor Freud não está muito distante de pequeno Hans se considerados os métodos investigativos que ambos utilizam. A própria literatura freudiana, da seleção dos casos à escolha da narrativa mitológica como alegoria clínica, explicita a abordagem teórico-terapêutica extrusiva, característica encontrada nas teorias infantis sobre a sexualidade. Há a expansão do signo edípico, criando todo um outro universo de sentidos a ele associados. Trata-se de um método meta-explicativo baseado na criação de um autor que, imbuído de uma proposta de universalidade, dá forma a suas hipóteses clínicas a partir do modelo imagético mitológico.

Uma universalidade do esquema dramático edipiano é portanto postulada por Freud sob um duplo aspecto: como explicitação dos desejos infantis universais e universalmente reprimidos, e também como forma exemplar de revelação de um segredo oculto. A revelação progressiva e conduzida com arte em *Édipo Rei* é comparável, nos diz ele, ao trabalho de uma cura psicanalítica. Assim, na mesma afirmação de universalidade, são englobadas três coisas: uma tendência geral do psiquismo humano, um material ficcional determinado e um esquema dramático considerado exemplar. (RANCIÈRE, 2001, p. 15).

Do Édipo de Sófocles ao freudiano, do mito à imagem psicanalítica por excelência, há um processo de criação empreendido por um sujeito disposto a vasculhar o acervo imagético que atravessou os séculos e a dar-lhe um sentido moderno, uma interpretação que adicionaria camadas de conteúdo ao drama de seu protagonista. Podemos afirmar que Freud fez a leitura e

transformação do signo edípico, aproveitando-o para criar hipóteses baseadas na própria transversalidade imanente à imagem do mito, que reconhece e reafirma dentro do escopo psicanalítico: o anacronismo da imagem se entrelaça ao anacronismo do inconsciente e da própria produção simbólica. Como tal, ela nos serve perfeitamente para exemplificar o poder que as criações imagéticas possuem na modulação e adaptação a contextos particulares enquanto guardam certas instruções pathéticas (de *pathos*) sob o comando temático, imagético e semântico do incesto: “[...] a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*”. (RANCIÈRE, 2001, p. 22 e 23). Freud, de forma talvez inconsciente, sabia dessa capacidade *suis generis* da imagem, dessa potência que vence o tempo cronal para fazer sentido no presente graças ao constante processo de atualização; tanto que confia suas intenções de universalidade teórica nessas imagens mitológicas particulares – o mesmo ocorre com Narciso, Medusa, Moisés e suas respectivas construções psicanalíticas.

Aby Warburg, contemporâneo de Freud previamente citado neste trabalho, esteve especialmente atento à observação das imagens como cristais: sedimentos de tempos longínquos, sínteses, compactos que, a depender da lapidação que recebem, alteram as cores e luzes que as cercam, modificando a visibilidade. O teórico, ao sugerir a *fórmula de pathos* como elemento de sentido e intensidade, se debruça sobre as imagens mitológicas e a retomada da Antiguidade nos séculos XIX e XX:

[...] quando, em 1488, uma pequena imitação do grupo do Laocoonte foi encontrada numa escavação feita em Roma na calada da noite, aqueles que o descobriram, sem tomar nota do conteúdo mitológico da obra, ficaram então deslumbrados, em puro entusiasmo artístico, com a expressão arrebatadora das figuras agonizantes e com “certos gestos maravilhosos” (*certi gesti mirabili*); eis o *latim vulgar da linguagem patética dos gestos, compreendida internacionalmente e que falava ao coração por toda parte* onde se tratava de arrebentar as amarras expressivas medievais. (WARBURG, 1905, p. 61 e 62, grifos meus).

A imagem esculpida de Laocoonte com seus filhos sobreviveu ao que Warburg chama de “amarras medievais”, atravessou os séculos soterrada e emergiu com toda sua potência simbólica atualizada, sua linguagem pathética, latim vulgar que fala ao coração.

A situação da escavação do grupo de esculturas serve como alegoria para o conceito warburgiano de “sobrevivência” (*Nachleben*) das imagens, também desenvolvido no *Atlas Mnemosyne*, obra warburgiana colossal e baseada na livre associação de imagens portadoras da mesma *fórmula de pathos*, formando uma organização constelar que traz “figuras e gestos,

conteúdos e expressões, carregando emoções e afetos primitivos que pudessem irromper na continuidade histórica ao manifestar simultaneamente algo original, novo, e a retomada e repetição do passado” (SCHÖLLHAMMER, 2012, s.p.). De obras de arte a cartas de tarô; de fotografias a recortes de jornais; de criações tribais a clássicas, antigas e renascentistas, Warburg aboliu as hierarquias tecnocronais e instituiu uma organização transversal dessas imagens – montagem que encontra no gesto as “formas corporais do tempo sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167) para refutar o historicismo e servir a uma visão não-linear da História da Arte³⁶. Quantas semelhanças com a postura freudiana!

Assim como Freud, Warburg reconheceu os trânsitos psíquicos que as imagens acionam e a inserção desse mecanismo detonador no aparato cultural – o que nos transporta para muito além de estilos, escolas e características plásticas. No encadeamento movente e aparentemente aleatório de quadros, fotografias e páginas de livros, Warburg sugere com seu *Atlas Mnemosyne* um exercício similar à psicanálise e à pesquisa dos processos de criação: o de encontrar recorrências nas formas de expressão e pensamento, refutando a associação restrita à visibilidade. Warburg nos mostra que existe algo na produção de imagens que transcende as reiterações plásticas encontradas em um determinado momento, que ultrapassa a narrativa historiográfica como sucessão cronológica e respectivas manifestações características. A atenção está nas conexões, na coincidência entre gestos, símbolos e signos que se revelam sob a concretude. Freud e Warburg exercitam a arqueologia da imagem.

*

Voltemos a Hans. O menino, já conhecendo o prazer ocasionado pela masturbação, catalisa desejo e angústia no cavalo, imagem poderosa que é de fascínio e medo. Animal viril, mas passível de dominação, o cavalo oscila nas fantasias do garoto entre as posições fóbica e de identificação. Assim também, ocupando posição ambivalente, são os objetos primordiais.

O menino [pequeno Hans] se acha numa atitude emocional dúplice – *ambivalente* – perante o pai, e procura alívio, nesse conflito de ambivalência, deslocando seus sentimentos hostis e angustiados para um sucedâneo do pai [o cavalo]. Mas o deslocamento não pode solucionar o conflito de modo a criar uma pura separação entre os sentimentos ternos e hostis. O conflito prossegue no objeto do deslocamento, a ambivalência passa para este. É inegável que o pequeno Hans tem não apenas medo dos cavalos, mas demonstra respeito e interesse por eles. (FREUD, 1912-1913, p. 199).

³⁶ “A essência do ensinamento e do método de Warburg [...] identifica-se na recusa do método estilístico-formal que domina a história de arte no final do século XIX e no deslocamento do ponto central da investigação: da história dos estilos e da avaliação estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural”. (AGAMBEN, 2006, p. 107).

O pai, amado e temido por ter o poder de “derrubar” e de “morder”; a mãe desejada e traiçoeira, “carroça” fálica da qual desembarca a irmã tal como fezes. No discurso infantil, proferido por esse sujeito ainda criança, a imagem e os significantes já estão articulados em um arranjo simbólico, complexo e que justifica a construção fóbica: o cavalo como catalisador do *pathos* da virilidade, da agressividade e da força animal domada, subjugada. Freud, lê nessas imagens a generalidade do complexo de Édipo e as especificidades do contexto e do tempo em que foram criadas por Hans. O garoto lê-se potro, sabe-se pouco potente enquanto também reconhece o próprio potencial fálico, associado por ele ao pênis e ao prazer masturbatório, que o levará a ser cavalo um dia.

Eu [pai de Hans]: Você foi cavalo com frequência?

Hans: Ah, fui.

Eu: E então você ficou com a bobagem [masturbação].

Hans: Porque eles sempre disseram ‘por causa do cavalo’, ‘por causa do cavalo’ (ele enfatiza o *por causa*), e então eu posso ter ficado com a bobagem porque eles falavam ‘por causa do cavalo’”. (FREUD, 1909, p. 185, grifos do autor).

Hans trabalha em uma construção imagética que compila as três teorias infantis sobre a sexualidade: todos têm pênis ou, ao menos, o falo imaginário; bebês e fezes saem do mesmo orifício cloacal e a concepção sádica do coito (FREUD, 1908c). É preciso assinalar que o nascimento da irmãzinha, a imagem da “girafa amassada”, intensifica a investigação e a produção do menino.

O mais importante, no desenvolvimento psicosssexual de Hans, foi o nascimento de uma irmã quando ele tinha três anos e meio. Esse evento intensificou suas relações com os pais e colocou problemas insolúveis para seu pensamento; e a observação dos cuidados dispensados ao bebê iria reanimar nele os traços da lembrança das primeiras experiências prazerosas que ele mesmo tivera. (FREUD, 1905, p. 247).

O mesmo acontece com Aninha, que apresentou aumento da “atividade imaginativa” (JUNG, 1910, p. 12) após a chegada de um irmão, criando imagens fantásticas na associação do corpo com formações como vulcões, casa e árvore. Já para Arpád, o pequeno homem galo (FERENCZI, 1913), o desejo de virilidade povoa a imaginação daquele que quer ver-se o rei do galinheiro, como que na tentativa de apropriação ativa da castração após a reprimenda à masturbação – que reativa a conflitiva edípica em segundo tempo, fazendo-o fantasiar com situações de degola e levando-o a brincar (significante também utilizado para a masturbação) com aves de *papier maché*. Sobre o caso narrado por Ferenczi, Freud observa: “Sua atitude para com seu animal totêmico era bastante ambivalente, ódio e amor desmedidos. [...] De vez

em quando ele traduzia seus desejos, da linguagem totêmica para a vida cotidiana. ‘Meu pai é galo’, disse numa ocasião”. (FREUD, 1912-1913, p. 201).

Em todos os casos aqui citados, o confronto com a castração faz com que sejam criadas imagens mentais e materiais que sugerem crenças de compensação fállica – para meninos e meninas, ou seja, em ambos os contextos de medo ou de constatação de ser castrado(a). A ênfase freudiana está na conflitiva edípica e no complexo de castração como decisórios e constitutivos, justamente porque ultrapassam a suficiência da identificação narcísica, introduzindo a busca por soluções simbólicas sofisticadas face ao desconforto de saber-se incompleto. E dos compromissos muito particulares firmados por esses sujeitinhos, surgem imagens, criações que mediam o conflito entre desejo e interdição.

A genitália, por sua vez, é caractere anatômico, significante com dimensão orgânica e erógena que, precisamente por ser corpo, pode se desdobrar, deslocar e deslizar para outras imagens capazes de condensar afeto e angústia. A problemática corpóreo-psíquica se instala, exigindo da criança um esforço criativo intenso que a acompanhará por toda a vida, servindo como tentativa de explicar a condição contraditória, conflituosa e potencialmente bela de ser. Logo, a passagem do autoerotismo ao amor de objeto se dá por um ato psíquico e criativo, o narcisismo, o que nos mostra que reconhecer a si e ao outro – ou o contrário, a ausência de reconhecimento – é problema da ordem da criação.

Conclui-se, portanto, que análise dos arquivos de criação é importante ferramenta que nos possibilita conhecer em partes as rotas criativas que o sujeito desenvolve desde a infância. Só assim, na leitura crítica desses vestígios imagéticos carregados de carga pathética, é possível criar deslocamentos e mediar relações com outras rotas criativas quando isso se faz necessário no contexto de intervenções clínicas. Esse tipo de análise é o foco do capítulo a seguir.

CAPÍTULO III

Ce qui vous arrive dessus dans l'écrit, c'est tout simplement la masse du vécu. Si on peut dire « tout simplement ». Mais cette masse du vécu non inventoriée, non rationalisée, est dans une sorte de désordre, qui est tous les jours un désordre originel. On est hanté par son vécu. Mais il faut le laisser faire. Il y a des fois ça me parle partout et j'essaie de quand même de rendre compte un petit peu de ce débordement. Longtemps j'ai cru que c'était des voix externes. Je ne crois pas. Je crois que c'est moi si j'écrivais pas, moi si je comprenais mieux. Moi si... Si j'aimais les femmes, si j'aimais une femme. Moi si... Si j'étais morte. [...] Moi, je me fais confiance comme à un autre³⁷.

Marguerite Duras

³⁷ Tradução livre do francês: “Aquilo que nos recai durante a escrita é simplesmente o peso do que foi vivido. Se é que podemos dizer ‘simplesmente’. Mas essa massa do vivido, não inventariada, não racionalizada, está em um tipo de desordem, todos os dias a desordem original. Somos assombrados pelo vivido. Mas é preciso deixar isso acontecer. Há momentos em que ele fala comigo por todos os lados e eu tento dar conta desse transbordamento. Por muito tempo pensei que fossem vozes externas. Já não acredito nisso. Acho que seria eu, se não escrevesse; eu, se me entendesse melhor. Eu se... Se eu gostasse de mulheres, se eu amasse uma mulher. Eu... Se eu estivesse morta. [...] Confio em mim como confio em um outro”.



Fig. 5: *A casa* (1979), Helena Almeida.
Fonte: Google Arts & Culture.

LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA

Interpretações da complexidade

Para iniciar este tópico, gostaria que o leitor direcionasse sua atenção aos termos que Rancière utiliza para falar sobre o artista, seu trabalho e a relação de ambos com a linguagem:

O artista é aquele que viaja os labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieroglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a reconhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. (RANCIÈRE, 2001, p. 36).

Agora, sugiro que o leitor realize um exercício de troca de palavras – ‘artista’ por ‘psicanalista’ – para entendermos a afinidade entre as posturas e, além disso, a desmistificação que a psicanálise nos ajuda a propor: as imagens artísticas são produtos da mesma reserva fantasmática, dos arquivos e rastros de que todos dispomos. Vascularizar as possibilidades da linguagem em busca de outros vínculos de sentido é tarefa para ambos.

A obra estaria, portanto, sempre imbricada à natureza subjetiva e simultaneamente não-biográfica, posto que de nada valem os fatos que submetem autores às circunstâncias admitidas como reais. Importante, contudo, é o tratamento linguageiro dedicado às fantasias do sujeito que, pelas vias corpóreas – do gesto e da fala – se convertem em imagens.

É importante que nos detenhamos, mais uma vez, na ubiquidade do simbólico, esse rastro da atividade psíquica. As imagens endógenas, quando exteriorizadas, exogeneizadas, guardam em si os vestígios da relação do indivíduo com as coisas do mundo, com a cultura, a linguagem e as demandas endopsíquicas. Simbolizar é traduzir o conteúdo interno de forma que ele faça algum sentido no contexto da comunicação – e é precisamente por essa razão que a psicanálise atribui ao símbolo o valor de evidência clínica: a partir da transposição desse conteúdo ao contexto analítico depreendem-se as linhas mestras do processo de construção analítica. Refiro-me aqui da criação a partir do material infantil como uma constante, seja nos delírios psicóticos, nos sonhos ou nos sintomas neuróticos. Para tecer tal generalização, me apego ao texto freudiano *Construções em análise* (1937) que compara o sonho ao delírio, dizendo que a loucura traz...

[...] um quê de verdade histórica, e é natural supormos que a crença compulsiva, que se apega ao delírio, tira sua força justamente dessa fonte

infantil. [...] Transpor material da pré-história esquecida para o presente ou para uma expectativa de futuro é algo que acontece regularmente também no neurótico. (FREUD, 1937, p. 342).

Cabe lembrar que a linguagem, o meio pelo qual efetua-se essa transposição, está circunscrita em um regime paradoxal: *tudo fala* (RANCIÈRE, 2001, p. 36), é verdade, mas nem tudo é dizível, ou mesmo dito de forma inteligível; a linguagem funciona senão como o traço que almeja o que lhe escapa representar, alcançando-lhe apenas em parte.

[...] tudo se encontra contido na linguagem, mas ela própria é uma parte contida no todo que contém. A linguagem está em nós e estamos na linguagem. Fazemos a linguagem que nos faz. Somos, na e através da linguagem, abertos pelas palavras, fechados nas palavras, abertos para o outro (comunicação), fechados para o outro (mentira, erro), abertos para as ideias, fechados nas ideias, abertos para o mundo, fechados ao mundo. Reencontramos o paradoxo cognitivo maior: *somos prisioneiros daquilo que nos liberta e libertos por aquilo que nos cerca*. (MORIN, 2011, pp. 212-213, grifos do autor).

Dito isso, podemos entender que o amplo espectro da produção simbólica é a própria experiência humana, nela contidos o inventário de imagens e também suas lacunas. O símbolo é força motriz, meio e produto das práticas comunicativas que nos inserem no mundo enquanto sujeitos e, por isso, objeto da psicanálise. Freud sabia disso, pois fundou a arqueologia do psiquismo com uma proposta de cura pela fala, disciplina na qual os símbolos se articulam como em um terreno de escavações; pedaços deixados ao tempo, recolhidos e interpretados a partir de duas premissas: 1) da contiguidade e 2) do valor simbólico. Da contiguidade porque o sentido se faz no conjunto daquilo que fora dito, com sua ordem, lacunas e intervalos; uma montagem pictográfica particular que ocorre no sonho, no delírio e na ambiência analítico-transferencial e que, portanto, não responde a parâmetros discursivos utilitários. Do valor simbólico pois está reconhecido, de antemão, que esse conjunto denuncia o não-sabido, o não-dito pela visibilidade das imagens produzidas ou pelo encadeamento discursivo *per se*.

Pois bem, quando Barthes apresenta a obra de Giuseppe Arcimboldo, ele diferencia a imagem da linguagem verbal quando afirma:

Qu'on veuille bien se rappeler, une fois de plus, la structure du langage humain : il est articulé deux fois : la suite du discours peut être découpée en mots, et les mots peuvent être découpés, à leur tour, en sons (ou en lettres). Il y a cependant une grande différence entre ceux deux articulations : la première produit des unités dont chacune a déjà un sens (ce sont les mots) ; la seconde produit des unités insignifiantes (ce sont les phonèmes : un phonème, en soi, ne signifie rien). Cette structure, on le sait, ne vaut pas pour les arts visuels ; il est bien possible de décomposer le « discours » du tableau en formes (lignes e points), mais ces formes ne signifient rien avant d'être

*assemblées ; la peinture ne connaît qu'une articulation.*³⁸ (BARTHES, 1978, p. 24).

Embora traço e cor já sejam imbuídos de qualidades comunicantes (pensemos na pincelada marcante ou em obras monocromáticas), tanto quanto certos fonemas plenos de sentido (pensemos na vaia, nos gritos de dor e de prazer), essa construção do sentido depende de uma articulação imagética que se dá no contexto da semiose – a vaia, o grito e a cor pressupõem imagens e/ou palavras que as sucedem instantaneamente.

Transportando essas observações às artes visuais às imagens em geral e, sobretudo, à

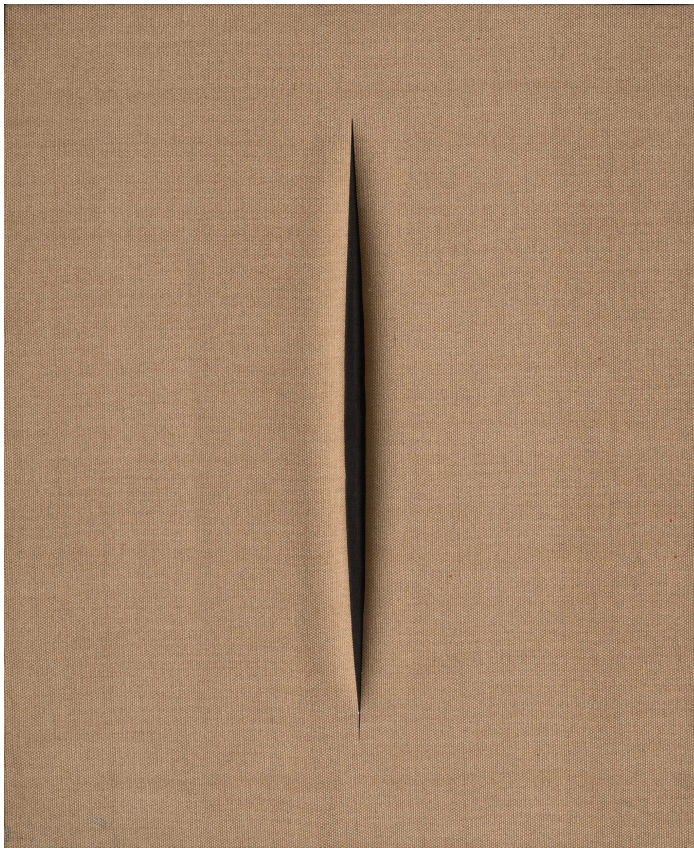


Fig. 6: *Concetto Spaziale, Attesa*, Lucio Fontana, 1968.
Fonte: Fondazione Lucio Fontana, Bilbao.

sua leitura no contexto analítico, podemos inferir que o modelo de interpretação psicanalítico é imagético, pois demanda justamente a articulação entre os elementos que constituem determinada narrativa e refuta tanto a suficiência utilitária do verbo quanto o isolamento das partes discursivas. Nesse sentido, a linguagem extra-utilitária utilizada nos ambientes analítico e das artes é estrutura mediadora, atuando na expressão e comunicação de imagens; destarte, um processo de construção, de criação.

Mesmo diante de uma obra literária, aquela cuja linguagem é a

dos códigos verbais, a leitura aqui proposta pede que a aceitemos como um conjunto de imagens criadas por um sujeito-autor, o que acontece sem prejuízo às apropriações e interpretações dinâmicas que se possa fazer dessas criações; pensemos nos valores simbólicos distintos que o

³⁸ Tradução livre do francês: Lembremo-nos, mais uma vez, da estrutura da linguagem humana: ela é articulada duas vezes: a continuidade do discurso pode ser cortada/decupada em palavras, e as palavras podem ser cortadas/decupadas, por sua vez, em sons (ou em letras). No entanto, existe uma grande diferença entre essas duas articulações: a primeira produz unidades das quais cada uma já possui um sentido (são as palavras); a segunda produz unidades insignificantes (são os fonemas: um fonema, por si só, não significa nada). Essa estrutura, como sabemos, não se aplica às artes visuais; é bem possível decompor o "discurso" da pintura em formas (linhas e pontos), mas essas formas não significam nada até que sejam montadas; a pintura conhece apenas uma articulação. (BARTHES, 1978, p. 24)



Fig. 7: um dos estudos de Leonardo Da Vinci sobre a anatomia genital masculina e suas funções durante o coito, c.1492-1494.

Fonte: Royal Collection Trust.

“não” assume quando proferido em situação analítica – “O ‘não’ do analisando também possui mais de um sentido [...]” (FREUD, 1937, p. 335). Freud deixa isso claro ao admitir como ‘analisandos’ os personagens Norbert Hanold, de Jensen, Nathanael, de Hoffmann, e Rebecca West, de Ibsen, ao considerar o relato autobiográfico de Schreber, bem como as produções de Dostoiévski, Michelangelo e Da Vinci; Lacan, por sua vez, elege James Joyce – resguardadas as particularidades estilísticas e os respectivos desenvolvimentos no caso de tramas

fictícias, as criações eleitas como objeto por Freud e Lacan nos *falam* sobre a universalidade das dinâmicas psíquicas e seus vínculos com as inscrições arcaicas às quais seus autores e leitores estão sujeitos. Freud e Lacan nos informam que criadores e criaturas compartilham da mesma matéria-prima fantasiosa e imagética, como não poderia deixar de ser.

Para demonstrar o que seria a leitura crítica de que venho falando ao longo deste trabalho, apresento dois breves exercícios de interpretação/construção a partir das produções dos artistas Mário de Andrade e Graciela Iturbide. Elejo ambos por serem autores com produções no campo das linguagens literária e fotográfica – com a ajuda deles, entenderemos o discurso verbal como imagem, bem como o desafio à realidade e ao instante proposto por aquela que vem sendo apresentada, desde seu advento, como a mais real e instantânea das manifestações artísticas, a fotografia.

Começemos por Mário de Andrade e o conto *No tempo da camisolinha* (1947):

De um ano depois do corte dos cabelos ou pouco mais, guardo outro retrato tirado junto com Totó, meu mano. Ele, quatro anos mais velho que eu, vem garboso e completamente infantil numa bonita roupa marinheira; eu, bem menor, ainda conservo uma camisolinha de veludo, muito besta, que minha mãe por economia teimava utilizar até o fim. Guardo esta fotografia porque se ela não me perdoa do que tenho sido, aos menos me explica [...]. Não sei por que não destruí em tempo também essa fotografia, agora é tarde. *Muitas vezes passei minutos compridos me contemplando, me buscando dentro dela. E me achando. Comparava-a com meus atos e tudo eram confirmações.* Tenho certeza que essa fotografia me fez imenso mal, porque me deu muita preguiça de reagir. Me proclamava demasiadamente em mim e afogou meus possíveis anseios de perfeição. Voltemos ao caso que é melhor.

Toda a gente apreciava os meus cabelos cacheados, tão lentos! E eu me enviaidia deles, mais que isso, os adorava por causa dos elogios. Foi por uma tarde, me lembro bem, que meu pai suavemente murmurou uma daquelas suas decisões irrevogáveis: “É preciso cortar os cabelos desse menino”. Olhei de um lado, de outro, procurando um apoio, um jeito de fugir daquela ordem,

muito aflito. Preferi o instinto e baixei os olhos já lacrimosos em mamãe. Ela quis me olhar compassiva, mas me lembro como se fosse hoje, não aguentou meus últimos olhos de inocência perfeita, baixou os dela, oscilando entre a piedade por mim e a razão possível que estivesse no mando do chefe. (ANDRADE, 1947, s.p., grifos meus).

Seria inútil, ou no mínimo pouco prolífico, averiguar a suposta “veracidade” da história na tentativa de atribuir-lhe valor biográfico, psicobiográfico. A universalidade expressa no conto é o encontrar-se nas imagens que produzimos: de alguma maneira, Mário de Andrade também está na fotografia que criou para seu narrador-personagem e na história que a faz existir. Uma interpretação psicanalítica possivelmente encontraria em *No tempo da camisolinha* a apropriação literária dos desejos, conflitos e teorias infantis a partir da descrição poética de uma cena de castração: os cachos admirados por toda *a gente*, mas cortados por ordem *do pai*, bem como a passividade *da mãe* diante *do chefe*. E mais: o adulto que encontra a si mesmo reiteradamente nessa cena tão complexa, tão presente e, ao mesmo tempo, condensada em uma só imagem fotográfica imbuída de uma ambivalência que o narrador-personagem reconhece.

Podemos visualizar, pelas palavras e memórias de um adulto virtual (que pode ou não ser o próprio escritor), o regresso à forma singela e infantil do enlutamento pela perda dos cabelos e todo o resto que eles representavam. Ainda no conto, encontramos a síntese da sexualidade infantil e da relação entre o sujeito desejante e as imagens que o circundam:

Muitas vezes agora até me faltavam, por baixo da camisola, as calcinhas de encobrir as coisas feias, e eu sentia um esporte de inverno em levantar a camisola na frente para o friozinho entrar. Mamãe se incomodava muito com isso, mas não havia calcinhas que chegassem, todas no varal enxugando ao sol fraco. E foi por causa disso que entrei a detestar minha madrinha, Nossa Senhora do Carmo. Não vê que minha mãe levava pra Santos aquele quadro antigo de que falei e de que ela não se separava nunca quando me via erguendo a camisola no gesto indiscreto, me ameaçava com a minha encantadora madrinha: – “Meu filho, não mostra isso, que feio! Repare: sua madrinha está te olhando na parede!”. Eu espiava para minha madrinha do Carmo na parede, e descia a camisolinha, mal convencido, com raiva da santa linda, tão apreciada noutros tempos, sorrindo sempre e com aquelas mãos gordas e quentes. E desgostoso ia brincar no barro do canal, botando a culpa de tudo no quadro secular. Odiei minha madrinha santa. (ibid.).

O dilema do garoto diante do prazer e da reprimenda ocasionados pelos signos genitais, “as coisas feias”, faz com que ele transfira à imagem da santa sua atitude ambivalente. A *camisolinha besta* e as calcinhas, esses significantes no diminutivo feminino que designam trajes íntimos utilizados apenas por mulheres e meninos ainda pequenos, são imagens que *encobrem e revelam o pênis*; palavras colocadas em um jogo simbólico particular, o de mostrar-se ativo no atributo físico que tanto a santa quanto a mãe não possuem e que talvez por isso

insistam em chamar de “coisas feias” (*a coisa*) e em cobrir-lhes. Mas o garotinho sabe que o signo recriminável é fonte de prazer e por isso pode ser ostentado em revanche, no ato rebelde do levantar a camisolinha. O narrador-personagem lembra o que sentia quando passava de bebê a menino: era obrigado, muito a contragosto, a livrar-se dos cabelos admirados e ainda trajava a camisolinha; a condição de ser garoto se apresenta ao sujeito que já se sabe (e deseja-se) ativo, mas é obrigado a submeter-se.

Eis uma cena literária que nos mostra a complexidade da proposta de interpretação imagética e crítica: a camisola, no conto, não traz consigo apenas o sentido da palavra ‘camisola’ enquanto referente verbal que implica a visibilidade de um traje para dormir; o mesmo para ‘quadro’, ‘santa’, ‘coisas feias’, ‘cachos lentos’ e etc.; todas essas imagens juntas e em interação sugerem uma narrativa pictórica de castração e a conflitiva dela decorrente, as duradouras inscrições imagéticas infantis, algo que os objetos com seus valores de uso, bem como as respectivas palavras que os designam não alcançam.

Publicados postumamente em 1947, os *Contos Novos*, compêndio do qual *No tempo da camisolinha* faz parte, resultam de uma extensa e madura fase de pesquisas literárias de seu autor: “eu também me gabo de levar de 1927 até 42 para achar o conto e completá-lo em seus elementos.” (ANDRADE apud PAULILLO, 1983, p. 9), disse o escritor em correspondência a Alphonsus de Guimarães Filho, datada de 1943. Por esse documento de processo, sabemos que foram quinze anos de explorações que terminaram por oferecer “um profundo mergulho na realidade social e psíquica do homem brasileiro” (ibid.).

Inferimos, ainda, a continuidade do projeto poético (vide p. 21): logo após a publicação de *Amar, verbo intransitivo* (1927), Andrade segue a sua proposta de reunir “crítica, teoria, psicologia e até romance: *sou eu*. E eu pesquisador” (1924, grifo meu). No compêndio de contos, há um trabalho de linguagem sofisticado que dá vida a cenas cotidianas narradas de maneira simples; é como se Andrade expandisse suas ambições e apostasse na identificação de seu leitor com situações deliberadamente construídas como universais, o mesmo latim vulgar que fala ao coração que Warburg identifica nos mitos. O utilitário é deformado e convertido em fantástico, arquissemelhante, subjetivo, ganha estatuto de uma generalidade contextualizada – assim como os preceitos epistemológicos que os interpretam no âmbito da análise crítica.

Não posso deixar de mencionar, ainda, a semelhança entre as posturas do protagonista de *No tempo da camisolinha* e o caso da jovem de 21 anos descrito brevemente por Freud em *Paralelo mitológico de uma imagem obsessiva* (1915-1916). A interpretação de Freud para a ocorrência de “palavras e *imagens* obsessivas” (p. 288, grifo meu) está, mais uma vez, no signo do mito e traz uma situação muito parecida com a cena andradina: “Então Baubo a fez rir

[Deméter], ao levantar subitamente a roupa e lhe mostrar o ventre. [...] a saia levantada emoldura o rosto como uma coroa de cabelos” (ibid., p. 289). O levantar da vestimenta no jogo de revelar e esconder as partes erógenas do corpo e a presença dos cabelos criam uma imagem pathética, carregada de erotismo infantil, e que percorreu os séculos, povoando fantasias e dizendo algo íntimo sobre muitos de nós – exatamente como Andrade propôs com o refinamento de sua prosa.

*

Passemos ao exemplo que, ao menos na visibilidade, não traz o signo verbal: a série *Angelitos* (1970-1978), de autoria da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide. Composta por fotografias de crianças mortas, *Angelitos* confronta duas imagens que parecem ser as mais distantes entre si: infância e a morte, marcos do início e do fim da vida.



Fig. 8: Imagem da série *Angelitos* (1970-1978), Tuxtepec, 1977, Graciela Iturbide.
Fonte: GracielaIturbide.org.

Ao dado geral da proximidade entre esses verbos impregnados de imagens, nascer e morrer, acrescenta-se a dimensão subjetiva: as fotografias são representações criadas por uma

mãe em luto pela perda da filha ainda menina; uma artista que gostava de fotografar a morte representada no que chamam de caixõeszinhos bonitos, até que ocorre o encontro fatídico com um personagem que viria chamar de “o homem da face bicada” (ITURBIDE apud GERMANO, 2019, p. 156).

Começo e fim justificam-se pela ideia de que a existência estaria disposta em um eixo cronologicamente organizado. Em perspectiva transversal, porém, infância e morte estão juntas e o nascer é o que há de mais próximo ao morrer dentre as experiências humanas. Afinal, a vida é prenhe de morte (BAKHTIN, 1963, p. 107) e a morte é o objetivo da vida (FREUD, 1920b, p. 204).

Ao dado geral da proximidade entre esses verbos impregnados de imagens, nascer e morrer, acrescente-se a dimensão subjetiva: as fotografias são representações criadas em meio ao processo do luto.

Gosto de fotografar a morte porque me encanta tudo o que está ligado a rituais. Amo as festas. Além disso, perdi uma filha de 6 anos, e, no início, minha terapia era registrar os “anjinhos”, que são as crianças mortas em seus caixõeszinhos. São muito bonitos. Até que, um dia, estava indo para o cemitério de um povoado e, no meio da rua, vi um homem que era a própria morte. Seu rosto estava todo bicado pelos pássaros, mas o tênis e a calça ainda estavam intactos. Nesse momento, senti que a morte estava me dizendo “Graciela, para! Encara o seu sofrimento, mas pare com essas coisas”. *Fotografei o homem, pois seria falta de respeito deixá-lo*. Mas depois desse dia não fotografei mais os “anjinhos”. (ITURBIDE apud GERMANO, 2019, p. 156, grifos meus).

Ao confrontarmos as falas da fotógrafa que rememoram os processos de criação e seu entrelaçamento ao trabalho do luto, percebemos que os arquivos de criação revelam indícios de uma função subjetivante que opera na produção das imagens e que se faz presente tanto na obra, o excerto do processo que fora publicado, quanto nos documentos do percurso. O dado biográfico (a morte da filha quando esta tinha apenas seis anos de idade) é levado em conta junto a todos os demais que nos dizem quais os modos particulares do criar – e do ser – Iturbide encontrou diante de tal perda.

A visita aos arquivos de Iturbide nos lembra da importância social dos rituais fúnebres para o povo mexicano; por meio deles também descobrimos que a artista aborda a morte como se esta fosse encarnada, alguém ou um personagem; sabemos da beleza atribuída aos caixões pequeninos, conhecemos o homem da face bicada (Fig. 9) e o tratamento cerimonioso da fotografia em sinal de respeito dispensado a seu corpo inerte. Na fala da artista, todas essas imagens aparecem associadas, reforçando o dado geral do confronto entre morte e infância e oferecendo detalhes sobre a inserção do tema no esquema associativo da fotógrafa.



Fig. 9: *La muerte en el cementerio* (1978), Graciela Iturbide.
Fonte: site Solromo.com

O corpo bicado – ao qual Iturbide se refere como “um homem no meio da rua” (ibid.), dando a entender que poderia tratar-se de uma pessoa qualquer, viva – significou uma mudança drástica no trajeto de criação. Até esse encontro fatídico, retratar a morte era conferir ordem estética ao irrepresentável; ato simbólico de recusa da perda da filha traduzido no rechaço à morbidez e na admissão de uma certa beleza repetidamente buscada, pois “[...] o conteúdo reprimido de *uma ideia ou imagem* pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*.” (FREUD, 1925, p. 250, grifos meu e do autor, respectivamente).

Ao tomar fotografias de caixõezinhos bonitos, Iturbide trabalha em uma síntese imagética que transita entre realidade e desejo, demonstrando que “a atitude conforme ao desejo e a atitude conforme à realidade existem lado a lado” (FREUD, 1927b, p. 249): ela admite a morte, mas a transforma em algo belo, alternando demandas do real e do inconsciente.

Até que a morte se lhe mostra no homem da face bicada, imagem desprovida da aura ritualística do caixão, das flores e do enterro, da festa. O corpo em decomposição, sobrevivido pelas roupas inertes e intactas. “[...] senti que a morte estava me dizendo ‘Graciela, para! Encara o seu sofrimento, mas pare com essas coisas’. Fotografei o homem, pois seria falta de respeito deixá-lo. Mas depois desse dia não fotografei mais os ‘anjinhos’” (ibid.). É como se a imagem da morte adulta, madura, não ritualizada, pudesse de fato dirigir-se a ela para dizer-lhe com crueza que a beleza atribuída aos caixõezinhos reside somente nos olhos de uma mãe-fotógrafa que se recusa a deixar – recusa essa que é equivalente ao fotografar na fala da artista (ibid.) – a filha. O homem da face bicada faz saber que aqueles caixõezinhos bonitos e seus conteúdos serão também atingidos pela decomposição natural dos corpos, pela ação da morte que é uma só, a destruição. Por meio dele, dessa aparição, a realidade da morte se impôs e exigiu da fotógrafa outras criações que derivassem desse confronto com a castração e da sua aceitação.

Foram oito anos de busca pelos caixõezinhos: “*Era como uma terapia, pero como una terapia dolorosa*”³⁹ (ITURBIDE, 2018, s.p.); um processo demorado, sublimatório e

³⁹ Tradução livre do espanhol: “Era como uma terapia, mas uma terapia dolorosa”.

sintomático, que Freud descreve em *Luto e Melancolia* [1917 (1915)] quando diz que “[a solicitação da realidade] é cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique” (p. 173).

Quando Iturbide consegue deixar os anjinhos, parar de fotografá-los, segue-se em seu trabalho o interesse por pássaros, os mesmos que fizeram do corpo do homem a imagem crítica. Há um deslocamento para a morte representada que lhe parece tolerável, uma adaptação criativa que coincide com a reorganização de si. Agora, o corpo da própria fotógrafa encontra os pássaros no autorretrato *Ojos para volar* (1991) – dessa vez, ela está viva; as aves, mortas. Os pássaros são *da morte* porque estão mortos, foram pela morte tomados, porque bicam o morto no *rostro* e porque estão sobre o *rostro* da artista que declara gostar de fotografar as formas que, em sua fantasia, o irrepresentável assume.



Fig. 10: *Ojos para volar* (1991), Graciela Iturbide.
Fonte: GracielaIturbide.org.

No autorretrato (Fig. 10), a artista coloca aves sobre os próprios olhos, como se elas lhes devorassem ou, ainda, os fossem e definissem o modo de olhar: adereços de seu corpo, lentes

de morte. “Fiz a dos pássaros num dia em que estava triste, em crise. Peguei-os, coloquei sobre meus olhos e pensei: são olhos para voar!” (ITURBIDE apud GERMANO, 2019, p. 156).

Depois, as aves se transformam em outra imagem do não-dizível, a liberdade: “*De los pájaros de la muerte pasé a los pájaros de la libertad. Fue como una liberación*”⁴⁰ (ITURBIDE, 2018, s.p.). Iturbide está liberta das crianças e dos pássaros mortos: as imagens utilizadas pela artista e a dialética peculiar que ela estabelece entre as aves e o corpo humano possibilitam a passagem da repetição ao movimento; da morte à vida. Um esforço de elaboração que se dá pelas vias da performatividade fotográfica.

Com estes breves exemplos, ambos relacionados à perda de objetos, percebemos o quanto as imagens vistas, imaginadas e produzidas adquirem valor simbólico e subjetivo/subjetivante, pois ajudam a moldar e a expressar o sujeito com deformações que muito nos lembram o trabalho do sonho, mas que acontecem no estado de vigília e são materializadas ao longo de processos poéticos de grande investimento. Em Andrade, o luto é colateral à visibilidade da cena literária; em Iturbide, ele só é acessado por meio dos arquivos. Ambos, no entanto, trabalham a perda de algo que não se pode nomear e uma busca de circunscrição simbólica que constitui o cerne das práticas artísticas. Espero ter deixado claro o exercício de interpretação que pode ser feito a partir da análise crítica, processual e psicanalítica de arquivos e obras.

SER DENTRO E FORA DE SI

Do Eu à imagem; do corpo ao copo

Ao acessarmos outros depoimentos e escritos de artistas que refletem sobre o próprio fazer, percebemos o trabalho de construção de si que a arte possibilita por meio do manejo da linguagem e dos materiais. Em *Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier* (1912), Kandinsky diz que “[...] *l’artiste veut s’expérimenter lui-même et il ne choisit que les formes qui lui sont proches. Progressivement et finalement, se forme le style de l’époque, c’est-à-dire une certaine forme extérieure et subjective*”.⁴¹ (p. 131). Ou seja, estética seria o resultado de um esforço de exteriorização, de projeção subjetiva no mundo material pela via da linguagem que prioriza as materialidades próximas a quem as molda e, simultaneamente, inscreve-se no contexto de produção. Quando escreve *Sculpting in time* (1986), Tarkovsky também pensa o

⁴⁰ Tradução livre do espanhol: “Dos pássaros da morte passei aos pássaros da liberdade. Foi como uma liberação”.

⁴¹ Tradução livre do francês: “O artista quer experimentar a si próprio e escolhe apenas as formas que lhe são próximas. Progressivamente e finalmente, forma-se o estilo da época, ou seja, uma forma exterior e subjetiva”.

sentido da prática cinematográfica e chega a uma descrição muito próxima ao que chamo de função subjetivante da criação e da imagem:

*[...] man correlates himself with the world, racked with longing to acquire, and become one with the ideal which lies outside him, which he apprehends as some kind of intuitively sensed first principle. The unattainability of that becoming one, the inadequacy of his own "I", is the perpetual source of man's dissatisfaction and pain. And so art, like science, is a means of assimilating the world, an instrument for knowing it in the course of man's journey towards what is called 'absolute truth'. [...] by means of art man takes over reality through a subjective experience*⁴². (TARKOVSKY, 1986, p. 33).

Note-se que Tarkovsky parte de constatações gerais sobre a natureza humana, nela reconhecidos a falta e o mal-estar, para depois abordar a arte em geral, igualando-a ao interesse científico na condição de formas de arrefecer as tensões intrínsecas à humanidade. O cineasta coloca, ainda, a ideia de intercâmbio entre sujeito e mundo como busca de uma “verdade absoluta” (assim, entre aspas); esta, um conhecimento cujo fundo é a experiência subjetiva. Não sabemos se o autor era afeito à psicanálise, mas essas linhas nos dizem muito sobre a maioria dos assuntos já levantados neste trabalho e que podem ser encontrados nas reflexões freudianas em dois momentos: 1. *Formulação sobre os dois princípios do funcionamento psíquico* (1911b) e 2. *A Negação* (1925), cujos trechos transcrevo abaixo, respectivamente:

1.

O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade [...] e concede a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade na fantasia. Mas encontra o caminho de volta desse mundo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo, valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real. (FREUD, 1911d, p. 117 e 118, grifos meus).

2.

A questão já não é se algo percebido (uma coisa) deve ou não ser acolhido no Eu, mas se algo que se acha no Eu como representação pode ser reencontrado também na percepção (realidade). É novamente, como se vê, uma questão de exterior e interior. O não real, apenas representado, subjetivo, está apenas dentro; o outro, o real, também se acha fora. [...] A experiência ensinou que é importante não apenas que uma coisa (objeto de satisfação) possua a característica “boa”, isto é, mereça o acolhimento no Eu, mas que também se ache no mundo exterior, de modo que seja possível apossar-se dela em caso de necessidade. (idem, 1925, p. 251 e 252).

⁴² Tradução livre do inglês: “[...] o homem se correlaciona com o mundo, atormentado pelo desejo de adquirir e de se tornar uma unidade com o ideal que está fora dele, que ele apreende como uma espécie de princípio fundamental intuitivamente sentido. A inatingibilidade de se tornar um, a inadequação de seu próprio ‘Eu’, é a fonte perpétua da insatisfação e da dor do homem. E assim a arte, como a ciência, é um meio de assimilar o mundo, um instrumento para conhecê-lo no curso da jornada do homem em direção ao que é chamado de ‘verdade absoluta’. [...] por meio da arte o homem assume a realidade a partir de uma experiência subjetiva”.

Então a arte, denominação generalista para objetos imbuídos de grande investimento e aceitação no ideário social, é trânsito entre o que há dentro e fora do psiquismo, compromisso entre corpo pulsional e corpo orgânico, expressão dos conflitos entre ambos e de suas eventuais soluções; é dar certa ordem subjetiva à realidade dos materiais e vice-versa, conferir materialidade à realidade psíquica. Um esforço de encontro, busca por correspondência, tessitura de vínculos entre os universos interno e externo em uma modulação que só poderia se dar por vias da linguagem; busca por inserir-se no simbólico, processo de criação e de representação iniciado ainda na infância.

Freud nos diz que “originalmente a existência da representação já é uma garantia da realidade do representado” (ibid.), o que me serve para reafirmar a eficácia do símbolo e para concluir que representar é tarefa conciliatória que responde a conflitos surgidos no embate entre os signos endo e exopsíquicos: desse confronto entre imagens que definem sujeito e objeto resulta a necessidade de produzir outras delas que sirvam a um certo objetivo de apaziguamento.

A oposição entre subjetivo e objetivo não existe desde o começo. Ela se instaura apenas pelo fato de o pensamento possuir a capacidade de mais uma vez tornar presente algo percebido, reproduzindo-o na imaginação, sem que o objeto necessite mais existir no exterior. A meta inicial e imediata do exame de realidade não é, portanto, encontrar na percepção real um objeto correspondente ao imaginado, mas sim reencontrá-lo, convencer-se de que ainda existe. (ibid.).

A arte articula a transformação desses signos ao deformá-los; no limiar, no distender ao máximo o vínculo com o referente, no levar a materialidade às fronteiras entre simbólico e não-representável, no “imaginarizar” (WILLEMART, 2005, p. 93) que relativiza “[...] as estruturas de todo o tipo nas quais está inserida” (ibid.); um trabalho sofisticado de *re-apresentação* do que um dia fora percebido. *Re-apresentação* não apenas porque há uma síntese perceptiva e afetiva transversal, mas porque o apresentado assume outra forma, como se os afetos em conflito fossem encarnados em outro corpo imagético feito linguagem. Nesse sentido, a produção de imagens é radicalmente regressiva – regressão aqui entendida como modo de produção simbólica que se estabelece justamente na onipresença do infantil e na dissolução do eixo cronológico – uma busca transformadora em meio a nosso acervo de representações, nossos arquivos de imagens arcaicas que serão evocadas juntamente à carga inconsciente que lhes cabe.

Desenhos, cores espalhadas, formas são, desde logo, meios de expressão para a maioria das crianças. Elas gostam de “contar” aquilo que suas mãos traduziram de seus fantasmas, verbalizando, assim, o que desenharam e modelaram a quem escuta. Isto, às vezes, não tem relação lógica (para o adulto) com aquilo que o adulto acreditaria estar vendo ali. Porém, o mais surpreendente foi o que se impôs, pouco a pouco, a mim. É que as instâncias

da teoria freudiana do aparelho psíquico (“Isso”, “Eu”, “Super Eu”), são assinaláveis em qualquer composição livre, quer ela seja gráfica (desenho), plástica (modelagem), etc. Estas produções das crianças são, assim, verdadeiros fantasmas representados, de onde são decodificáveis as estruturas do inconsciente. (DOLTO, 1984, pp. 1-2).

Em outras palavras, a arte, enquanto herdeira dessa produção fantasmática infantil, é atividade psíquica impregnada de corporeidade e vice-versa: o sujeito é signo encarnado e lugar de signos psíquicos, conscientes e inconscientes. Buñuel nos dá outro exemplo de como o infantil é transposto para os processos de criação e de/recodificado, no caso dele, em imagens cinematográficas:

[...] esse interdito implacável gera uma sensação de pecado que pode vir a ser deliciosa. [...] Da mesma forma, por razões que me escapam, sempre vi no ato sexual certa similitude com a morte, uma relação secreta, mas constante. Cheguei a traduzir esse sentimento inexplicável em imagens, em *Um cão andaluz* [*Um chien andalou*, 1929], quando o homem acaricia os seios nus da mulher e, de repente, seu rosto se transforma no de um cadáver. Será que fiz isso porque, na infância e na adolescência, fui vítima da mais feroz opressão sexual que a história já conheceu? (BUÑUEL, 2009, p. 27).

Complexos e sensações motoras atuam em igual medida na aquisição e seleção dentre as várias opções de uso linguagem, no prazer e alívio proporcionados por certos códigos – cinema, literatura, artes plásticas, escultura, etc. – e na predileção por determinados materiais: que resistências oferecem e quais tensões aliviam. O mesmo vale para todos os conteúdos imagéticos que criamos tão logo existimos. Ou seja, as escolhas exercidas ao longo do projeto poético respondem aos fantasmas representados aos quais Dolto faz referência.

Em *Introdução ao narcisismo* (1914), Freud faz uma contribuição indireta, mas não menos importante, para a reflexão sobre imagens e criação quando, ao abordar a teoria da libido e investimento no Eu, recorre a duas citações fora do contexto clínico. A primeira delas é do poeta e pintor Wilhelm Busch, que viria a integrar uma das grandes imagens da obra freudiana ao ilustrar a introversão da libido: “No buraco de seu molar [...] se concentra sua alma”. (apud FREUD, 1914, p. 26). A segunda encontra-se na epígrafe deste trabalho e é introduzida por um Freud com oportuno comentário, conforme segue:

[...] é preciso começar a amar para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar. Algo semelhante à psicogênese da criação do mundo, tal como foi imaginada por Heine:

A doença foi bem a razão

De todo o impulso de criar;

Criando eu pude me curar

Criando eu me tornei são

(FREUD, 1914, p. 29, grifos do autor).

O que Freud chama “psicogênese da criação do mundo” é o empréstimo do relato heiniano e poético do ser em criação. Assim, Freud nos informa que associa a sexualidade a um processo simbolizante, corpóreo, criativo, do qual resulta a própria subjetividade como combinação conflituosa de pulsões e injunções morais e civilizatórias, pois

O humano partilha com os animais superiores tudo que é essencial em sua organização. [...] Um sacerdote jamais admite a igualdade de natureza entre o homem e o animal, porque não pode abnegar a alma imortal, de que necessita para fundamentar as exigências morais. (FREUD, 1907b, pp. 323-324).

A imagem, essa simbolização das fantasias infantis, é signo que visa à mediação desses conflitos endopsíquicos ao colocá-los no mundo pelo manejo dos materiais e das possibilidades da linguagem. Assim se faz a arte, como maneira de “[...] sair de si mesmo, situar-se fora de si, ex-istir como diz Lacan.” (WILLEMART, 2005, p. 137). Tomemos como exemplo o caso do menino Árpád (FERENCZI, 1913): o significante ‘galo’, quando reapresentado na forma de escultura de *papier maché*, possibilitava a postura ativa de domínio do objeto fóbico em toda a sua ambivalência; o medo e o fascínio passaram a caber nas mãos pequeninas que moldavam, destruíam e reconstruíam o galo estilizado cujo vínculo com o galo animal é distendido ao extremo e atravessado pelas imagens fantasmáticas do pai e da castração. Que semelhança espantosa existe nas produções de Árpád, do menino do conto andradino e de Iturbide!

O corpo é fisicalidade que articula e transforma a linguagem: da letra morta ao representado; dos códigos vazios à profusão de sentidos. Esse avivamento da língua que faz dela linguagem é uma operação de criação que está associada a forças inconscientes.

A imagem do corpo é o traço estrutural da história emocional de um ser humano. Ela é o lugar inconsciente (e presente onde?) *de onde se elabora qualquer expressão do sujeito*; o lugar de emissão e recepção das emoções inter-humanas languageiras. (DOLTO, 1984, p. 36; grifos meus).

Admitidas as contribuições de Dolto (ibid.), segundo as quais a imagem inconsciente do corpo remonta à infância para projetar-se e reger todas as interações vindouras, podemos concluir que o sujeito é fruto de um ato de criação contínuo, fundante do inconsciente e do Eu, presentificado e atualizado a cada tentativa de síntese simbólica, a cada produção imagética. Nesse sentido, a subjetividade é o próprio transcorrer de um projeto poético – do qual, a propósito, podem resultar imagens de nome arte – em uma busca de um saber inalcançável que deixa obras como resíduos, vestígios.

Seguindo nos processos psíquicos arcaicos, é preciso pensarmos também no lugar da identificação primária neste percurso. Assim, as próprias relações intersubjetivas se iniciam nas dinâmicas criativas e nelas prosseguem, como que na reapresentação desses percursos primevos

surgidos no espelhamento desses imagens fundamentais. Chamo o leitor a refletir sobre esse sujeito recém-composto a partir de um texto que não é psicanalítico, escrito pelo artista Alberto Giacometti:

*On peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier...un verre tel qu'il est sur la table. En fait, on ne copie jamais que la vision qu'en reste à chaque instant, l'image qui devient conscience... Vous ne copiez jamais le verre sur la table ; vous copiez le résidu d'une vision*⁴³. (GIACOMETTI, 2016, p. 37).

O que acontece quando somos o pintor e o desenho do copo, simultaneamente? Como criadores, trabalhamos naquilo que somos a partir de resíduos perceptivos que nos ascendem à consciência sob o signo da realidade – com todos os vestígios e deformações que essas visões carregam consigo enquanto adentram o copo, o corpo, pois “[...] o Eu deriva, em última instância, das sensações corporais [...]” (FREUD, 1923, p. 32). Com nosso olhar transformador, copiamos as reminiscências daqueles que nos servem de referência visual (mais que visível), tentando conciliar o que se apresenta dentro e fora de nós:

[...] o ser humano, mesmo quando personifica as forças naturais, segue um modelo infantil. Ele aprendeu, com base nas pessoas de seu primeiro ambiente, que estabelecer uma relação com elas é o caminho para influenciá-las, e, por isso, com a mesma intenção tratará depois tudo o que encontra, tal como tratava aquelas pessoas. (FREUD, 1927, p. 206).

Dessa maneira, o sujeito se funda na apreciação da imagem e no processo de criação que dela deriva: no curso dessas práticas, a linguagem passa a estar inscrita/escrita no corpo que cria é transportado para os arquivos, onde assume a forma de instância autora fantasmática e incorporada:

*[...] the psychologists undertake to locate various mental powers in the brain; and above all consider it as quite certain that the faculty of language resides in a certain lobe; but I believe it comes decidedly nearer the truth (though not really true) that language resides in the tongue. In my opinion it is much more true that the thoughts of a living writer are in any printed copy of his book than that they are in his brain*⁴⁴. (CP 7.364).

O indivíduo enquanto unidade fisiológica tem limites bem estabelecidos pelo real do corpo. No entanto, no campo simbólico, o sujeito se revela como comunidade, se materializa

⁴³ Tradução livre do francês: “Podemos imaginar que o realismo consiste em copiar... um copo tal como ele está sobre a mesa. Na verdade, podemos copiar apenas a visão que resta do copo a cada instante, a imagem que se torna consciência... Você nunca copia o copo sobre a mesa; você copia o vestígio de uma visão”.

⁴⁴ Tradução livre do inglês: “[...] os psicólogos se dedicam a localizar vários poderes mentais no cérebro; e acima de tudo consideram como certo que a faculdade da linguagem reside em um determinado lobo [cerebral]; mas acredito que o se aproxima decididamente da verdade (embora não seja realmente verdade) é que a linguagem reside na língua. Na minha opinião, é muito mais verdadeiro que os pensamentos de um escritor vivo estejam em qualquer cópia impressa de seu livro do que em seu cérebro”.

nos arquivos, se presentifica na imagem, se aliena ao Outro, identifica, projeta e constitui em uma rede de outros – ou, por vezes, sofre diante dessa coletividade que se impõe e afeta os órgãos do sentido e o psiquismo. As modalidades diversas dessa produção simbólica e subjetiva são assunto do capítulo final desta tese.

CAPÍTULO IV

Ah, comigo o mundo vai modificar-se. Não gosto do mundo como ele é.

Carolina Maria de Jesus

[Le cinéma] est une autre façon de parler

Jean-Luc Godard



Fig. 11: Reconstrução do painel 32 de *Atlas Mnemosyne* a partir dos originais disponíveis na Photographic Collection do Warburg Institute, Londres. Aby Warburg, 1929.
 Fonte: Site ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe.

LOUCURA E CRIAÇÃO

A semiose no enquadre psicanalítico

A constatação da ubiquidade da produção simbólica e da eficácia do símbolo enquanto agente de representações mediador de relações entre sujeitos/signos – sejam a essas atribuídas características patológicas ou normativas –, nos leva a uma questão teórica que, por sua vez, remete à criação como um todo. Refiro-me especificamente ao registro simbólico em modalidades desviantes de produção e interpretação sónica; ou simplesmente, à criação na loucura.

Começamos este tópico com uma fala de Lacan que, além de autor de inquestionáveis contribuições que afirmam a psicanálise como alternativa clínica às psicoses e autismos, cita Peirce nominalmente em seu seminário transcrito no livro 23, de título *O sinthoma*. Depois, iniciaremos uma discussão sobre o símbolo em Peirce e o simbólico em Lacan – nela, apresento algumas das similaridades entre os pensamentos de ambos e aponto diferenças, sugerindo que conceitos estabelecidos por Peirce o aproximam de Freud e podem ser de grande valia para a psicanálise. Vamos à fala de Lacan sobre Peirce, fonte de inúmeros escritos que unem psicanálise e semiótica:

Um tal de Charles Sanders Peirce construiu sua lógica sobre isso, o que, devido à ênfase que ele atribui à relação, o leva a fazer uma lógica trinitária. É exatamente a mesma via que percorro, com a diferença de que eu chamo as coisas em questão pelo nome que têm – simbólico, imaginário, real, nessa ordem exata. (LACAN, 1976, p. 117).

Embora não haja aprofundamento, entende-se que Lacan relaciona as tríades peirceanas – entre elas as que comportam objeto, signo e interpretante; ícone, índice e símbolo; primeiridade, secundidade e terceiridade – a seus três registros: real, imaginário e simbólico. A afinidade foi descrita por Santaella (1999):

A análise fenomenológica dos registros psicanalíticos exemplifica uma característica importante das categorias universais de Peirce. Embora essas categorias sejam onipresentes, não podendo ser claramente separadas em qualquer fenômeno dado, há sempre uma predominância de uma sobre as outras. Assim, primeiridade, secundidade e terceiridade podem ser proeminentemente percebidas no imaginário, real e simbólico respectivamente. (SANTAELLA, 1999, s.p.).

A tríade de elementos encontrada nas respectivas propostas de Peirce e Lacan é mais um ponto comum entre semiótica e psicanálise – assim como Freud e seus elementos tópicos triádicos (Consciente, Pré-consciente e Inconsciente; Id, Ego e Superego), elas escapam ao binarismo cartesiano e reiteram uma lógica ternária, o que aponta para o caráter dinâmico de

seus modelos e das proposições neles contidas. Afinal, se há três elementos, subsiste a falta de pares, o que sugere o trânsito.

O simbólico em Lacan introduz uma noção de significação sustentada por uma cadeia de significantes. Para Peirce, esse encadeamento é a própria semiose enquanto sequência sem começo e sem fim de interações entre signos: contínuas, gerais e infinitas, mas não quaisquer, uma vez que vinculadas por um elo de sentido: “Continuidade significa também a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um começo e um de um fim. Estamos sempre no meio da cadeia semiótica” (SALLES, 1998, p. 171). No entanto, a apropriação lacaniana dos conceitos de Peirce os transporta para universo da linguística estruturalista, conforme discorre Santaella:

Não há dúvida de que o simbólico é, nos seus escritos [de Lacan], uma noção bastante complexa e multidimensional. A mais evidente dentre essas dimensões é aquela formulada a partir da noção de significante. Ao fazer uso de conceitos de Jakobson, seu mestre e amigo, o pensamento de Lacan foi dominado por oposições binárias. Do estruturalismo, ele adotou dicotomias tais como significante e significado, língua e fala, metáfora e metonímia como instrumentos para a sua releitura de Freud. (SANTAELLA, 2005, s.p.).

Assim, a introdução dos elementos ternários peirceanos no seminário de Lacan, em meio a um contexto teórico de fundo estruturalista, também chama atenção para certas incompatibilidades. Embora o conceito de símbolo para a psicanálise seja muito similar ao símbolo da semiótica – o signo que representa o objeto/referente por meio de “[...] uma síntese dos três níveis sýgnicos: o icônico, o indicial e o próprio simbólico.” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 65), introduzindo assim uma dessemelhança radical, que eu interpreto como análoga à arquissemelhança de Rancière (2021) – há obstáculos à aproximação entre as tríades peirceanas e a abordagem lacaniana, uma vez que a perspectiva estruturalista não contempla a ênfase elementar que a semiótica confere à continuidade e à generalidade, o que modifica inclusive o entendimento sobre aquilo que é chamado de produção simbólica. Para Peirce, símbolos são signos e, como tais, engendram o interpretante, este também signo gerado por outro quando em contato com a mente.

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen⁴⁵. (CP 2.228, grifo meu).

⁴⁵ Tradução livre do inglês: “Um signo, ou representâmen, é aquilo que se impõe a alguém sobre algo, sob certo aspecto ou modo. Dirige-se a alguém, isto é *cria* na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo

Ainda de acordo com Peirce, o símbolo traz consigo vida e identidade que lhe dão a capacidade de associação e transformação; caso contrário, é símbolo morto (apud COLAPIETRO, 2014, p. 135). Logo, ele é produto e produtor de semioses e se transforma enquanto detém em si uma certa lei geral e identitária, a de representar e ser interpretado, sem que para isso dependa da vontade de um determinado sujeito. Isso nos leva a um conceito peirceano fundamental, o de sinequismo (CP 6.202), segundo o qual a relação sónica se caracteriza pela continuidade e pela fluidez entre categorias:

Permit me further to say that I object to having my metaphysical system as a whole called Tychism. For although tychism does enter into it, it only enters as subsidiary to that which is really, as I regard it, the characteristic of my doctrine, namely, that I chiefly insist upon continuity, or Thirdness, and, in order to secure to thirdness its really commanding function, I find it indispensable fully [to] recognize that it is a third, and that Firstness, or chance, and Secondness, or Brute reaction, are other elements [...]. Accordingly, I like to call my theory Synechism, because it rests on the study of continuity.⁴⁶ (ibid.)

Embora Lacan admita o encadeamento de significantes, coloca as relações de significação no sujeito, como se o interpretante (reitere-se: uma ideia, um signo, que *pode* ser um sujeito, mas não o é obrigatoriamente⁴⁷) estivesse circunscrito ao humano e a sua capacidade de dominar a linguagem por meio do discurso, simbolizando a castração e o real para não ser por ele invadido. Ou seja, para Lacan, quem simboliza é esse sujeito definido e descrito em seus seminários. Já para Peirce, o símbolo é o que simboliza – é produtor e produto – e o sinequismo recebe uma importância tão ontológica quanto metafísica:

[...] synechism amounts to the principle that inexplicabilities are not to be considered as possible explanations; that whatever is supposed to be ultimate is supposed to be inexplicable; that continuity is the absence of ultimate parts in that which is divisible; and that the form under which alone anything can be understood is the form of generality, which is the same thing as continuity⁴⁸. (CP 6.173).

mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes denominei substrato do representâmen”.

⁴⁶ Tradução livre do inglês: “Permita-me ainda dizer que me oponho a ter meu sistema metafísico como um todo chamado Tiquismo. Pois, embora o Tiquismo esteja nele, ele é apenas acessório ao que considero realmente ser a característica de minha doutrina, a saber, que eu insisto principalmente na continuidade, ou Terceiridade, e, para garantir à Terceiridade sua função de comando, acho indispensável reconhecer plenamente que ela é um terceiro, e que Primeiridade, ou acaso, e Secundidade, ou reação bruta, são outros elementos [...]. Assim, gosto de chamar minha teoria de Sinequismo, porque se baseia no estudo da continuidade”.

⁴⁷ “[...] *what the interpretant of a sign is: it is all that is explicit in the sign itself apart from its context and circumstances of utterance*” (CP 5.473). Tradução livre do inglês: “[...] o que é o interpretante de um signo: é tudo o que está explícito no próprio signo, exceto seu contexto e circunstâncias de enunciado”.

⁴⁸ Tradução livre do inglês: “[...] O sinequismo equivale ao princípio de que inexplicabilidades não devem ser consideradas explicações possíveis; que tudo o que é suposto como último é também inexplicável; que a

Ou seja, o sinequismo refuta a ideia de sequência evolutiva nas relações de significação, suspende a hierarquia de sentidos gerados por este ou aquele signo, não contempla o que seria um suposto significante inicial, de maneira a não se adequar à fixidez própria ao estruturalismo, tampouco às lógicas antrope e logocêntrica – pois se dá nas semioses que envolvem animais, plantas, demais seres vivos em geral⁴⁹ e em fenômenos geológicos, com a mesma eficiência das semioses próprias ao pensamento humano: “A semiótica é relevante para se discutir o sujeito, mas não que considerações sobre o sujeito sejam, necessariamente, pertinentes para uma teoria geral dos fenômenos semióticos”. (SALLES, 2014, p. 12 e 13). Peirce insiste em formulações que refutam o fisiologismo, atribuindo ao termo ‘mente’ um sentido amplo, anticartesiano e que, portanto, não se restringe aos humanos: “A filosofia moderna nunca foi capaz de livrar-se da ideia cartesiana de mente, como algo que ‘reside’ – este é o termo – na glândula pineal. [...] é uma visão de mundo muito estreita” (apud COLAPIETRO, 2014, p. 155).

O pensamento não está necessariamente conectado a um cérebro. Ele aparece no trabalho das abelhas, nos cristais e espalhado pelo mundo puramente físico; e ninguém pode negar que ele esteja realmente lá, tanto quanto estão as cores, as formas etc. dos objetos. [...] Não apenas o pensamento está no mundo orgânico como lá se desenvolve. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2019, p. 394).

Quanto a Freud, é evidente que esteve especialmente atento à produção de sentido empreendida por pessoas, mas suas formulações não contradizem as de Peirce e podem ser lidas como um estudo aprofundado de um conjunto de fenômenos de significação referidos ao ser humano. Exemplo disso é o texto de *Além do Princípio do Prazer* (1920), no qual Freud chega a tratar de peixes e organismos unicelulares para abordar os mecanismos de sobrevivência das espécies e introduzir a ideia de compulsão à repetição (capítulo V, p. 198-211), realizando uma comparação com a humanidade que contém similaridades e diferenças. Isso nos mostra que Freud não ignorava as possibilidades de significação fora da métrica antropológica⁵⁰.

No entanto, fica claro que quando Lacan invoca Peirce, ele o faz a partir de sua concepção de sujeito, o que necessariamente exclui essa característica fundamental, geral e contínua das proposições semióticas. O S1 e o objeto pequeno *a*, por exemplo, só existem se considerado um ponto de partida, a metáfora inicial, o sujeito lacaniano que, em um lapso

continuidade é a ausência de partes últimas no que é divisível; e que a única forma sob a qual algo pode ser entendido é a forma da generalidade, que é a mesma coisa que a continuidade.”

⁴⁹ Exemplo contemporâneo da função significante em outros seres vivos, a mesma já identificada por Peirce, pode ser encontrado no documentário *Fungos fantásticos* (2019).

⁵⁰ Ver discussão sobre tradução do termo “trieb” em *As palavras de Freud* (SOUZA, 2010).

originário, entra em contato com a linguagem e a ela se aliena. Assim, para Lacan⁵¹, há o privilégio da percepção do ser humano e de uma suposta capacidade restrita ao uso “simbolizante” da linguagem, conforme nos mostra a seguinte passagem:

O que é necessário substituir no esquema de Peirce para que esteja de acordo com a minha articulação do discurso analítico? É muito simples. Quando se trata da cura analítica, só existe, como representamen, o objeto pequeno *a*. (LACAN, 1971-72, p. 179).

O ‘objeto pequeno *a*’ seria o inexequível do desejo, derivado da própria falta constitutiva e referida ao sujeito, o objeto perdido no momento exato da alienação à linguagem; um absoluto inatingível que me parece compatível com a ideia peirceana de objeto dinâmico⁵². Contudo, sob a perspectiva de Peirce, a impossibilidade não exclui a relação. Explico: Lacan diz que “Todo objeto, exceto o objeto que chamo de pequeno *a*, que é um absoluto, concerne a uma relação” (1976, p. 116), desconsiderando que em termos peirceanos a relação é ubíqua, que ela se dá entre todos os signos em continuidade, cada um deles com a sua própria porção absoluta e intangível. Dessa maneira, se fizermos uma leitura semiótica da fala de Lacan, veremos que o ‘objeto pequeno *a*’ já se encontra em relação quando é por alguém nomeado.

O sujeito lacaniano se constitui por meio das tentativas de simbolizar essa falta, do reagir ao real em diferentes modulações que remetem a uma epistemologia estruturalista – neurose, psicose e perversão são apresentadas enquanto modos de fazer frente ao impossível do real, à castração, com respectivos lugares e implicações bem demarcados –; enquanto para Peirce o símbolo é o próprio agente de representações lógicas, gerais, relacionais e fluidas que podem, ou não, ser articuladas por sujeitos – reitero que Peirce não se restringe à lógica normativa, tampouco às relações humanas – e de interações em continuidade constante, inclusive aquelas inter/intrasubjetivas e também as constitutivas do psiquismo, mente, intelecto, hábitos, ideias, crenças e pensamentos.

Peirce (CP 7.391-498) já dizia, no século passado, que as associações por contiguidade e similaridade são as duas leis da mente. E são tão gerais que estão para a mente assim como a lei da gravidade está para a natureza. De fato, em todo e qualquer sistema de signos, verbais, não-verbais, e talvez até mesmo naturais, as mensagens se organizam de acordo com esses dois eixos. E não foi outra coisa senão a operacionalidade deles, nos processos de fragmentação, deslocamento, identificação e condensação que Freud descobriu no funcionamento do sonho como linguagem. (SANTAELLA, 2005, s.p.).

⁵¹ Também, posteriormente, para Steiner (2007).

⁵² Aprofundamento sobre o conceito de objeto dinâmico acontece a partir da página p. 105.

Santaella destaca que Freud e Peirce partem da mesma premissa de contiguidade e similaridade – uma similaridade simbólica, arquissemelhante, eu diria –, a mesma que está presente na linguagem onírica e é apresentada neste trabalho como possibilidade de construção interpretativa. Freud já tratava o inconsciente enquanto linguagem e admitia certa afinidade entre o sujeito que sonha e o modo de falar próprio ao sonho, a gramática e sintaxe onírica. O sujeito do inconsciente é na linguagem, a linguagem é no sujeito. Essa dialética constitutiva já estava de alguma maneira colocada em momentos precoces do desenvolvimento da psicanálise quando, em 1900, Freud chama atenção para a “relação semiótica” (p. 318) dos elementos pictográficos presentes no pensamento onírico – este, um código complexo no qual um mesmo conteúdo manifesto encontra diversos correspondentes sobredeterminados, portanto (ibid., p. 324). Peirce, por sua vez, tece relação direta entre homem e linguagem quando diz que o primeiro comporta-se como/é signo (COLAPIETRO, 2014), chegando a igualar a condição humana ao símbolo em uma seção de escritos intitulada *Consciousness and Language*⁵³ (CP 7.579):

*We have already seen that every state of consciousness [is] an inference; so that life is but a sequence of inferences or a train of thought. At any instant then man is a thought, and as thought is a species of symbol, the general answer to the question ‘what is man?’ is that he is a symbol*⁵⁴. (CP 7.583)

Nesse sentido, o sinequismo se aplica também aos sujeitos, partes integrantes e agentes de uma cadeia de pensamentos, relações e interações com tudo o que há dentro e fora do psiquismo; plenos de sentido. Enquanto nota “[...] o fato de ele [homem] realmente possuir essa identidade expansível – tal como uma palavra possui [...]”. (apud COLAPIETRO, 2014, p.156), Peirce também deixa claro que esse homem-símbolo, por ser organismo, encarnado, corporificado, possui um poder de ramificação de significações que não está disponível aos demais símbolos (ibid., p. 135). Dessa maneira, a materialidade do corpo e a linguagem estão entrelaçadas a esse homem-símbolo, que daqui por diante sugiro chamarmos de sujeito-símbolo, e fazem dele um ser de complexidade idiossincrática⁵⁵.

Fazendo uma leitura peirceana, percebemos não haver a possibilidade de um suposto signo referido ao sujeito-símbolo, cuja mente articula relações inferenciais, não ser relacional – mesmo que essa relação se dê no registro da impossibilidade, da falta. Onde há signos também

⁵³ Tradução do inglês: Consciência e Linguagem.

⁵⁴ Tradução livre do inglês: “Já vimos que todo estado de consciência [é] uma inferência; de modo que a vida é apenas uma sequência de inferências ou uma sucessão de pensamentos. Em qualquer instante, então, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à pergunta ‘o que é o homem?’ é que ele é um símbolo”.

⁵⁵ Lembremos os elementos constitutivos da imagem: sujeito, linguagem, materialidade.

existem vínculos e transformação. Ainda, enquanto para Lacan o simbólico é produzido por esse sujeito de linguagem, para Peirce o símbolo é também produtor, gerado e gerador, agente e produto; logo, o símbolo não se encontra subordinado ao homem – o que também o aproxima de Freud, como podemos constatar na seguinte análise Laplanche e Pontalis:

Entre a simbólica freudiana e o simbólico de Lacan existe clara diferença: *Freud acentua a relação que une* – por mais complexas que sejam as conexões –, do símbolo com aquilo que ele representa, enquanto para Lacan é a estrutura do sistema simbólico que é primordial; a ligação com o simbolizado (por exemplo, o fator de semelhança, o isomorfismo) é secundária e impregnada de imaginário. Todavia, poderíamos encontrar na simbólica freudiana uma exigência que permite ligar as duas concepções: Freud deduz da *particularidade das imagens e dos sintomas uma espécie de ‘língua fundamental’ universal*, ainda que a sua atenção incida mais no que ela diz do que na sua articulação. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p. 624, grifos meus).

Dessa maneira, as noções de estrutura e de sinequismo se mostram incompatíveis: a primeira incide verticalmente, enquanto a segunda é horizontalizada e afeita ao conceito de rede em expansão contínua (SALLES, 2006). Essa diferença epistemológica e relevante nos informa que, do ponto de vista da semiótica, os fenômenos da produção de sentido não são passíveis de uma classificação estática e enquanto se inscrevem em uma lei geral a todos signos também se transformam – pois essa lei é, ela mesma, a da continuidade. Em outras palavras, os fenômenos precisam ser contingencialmente abordados e, mesmo assim, haverá a persistência de um não-saber; a mesma não-totalidade que invocadas pela psicanálise e as teorias da imagem contemporâneas.

Reaparecem os aspectos gerais e específicos dos quais falamos anteriormente, agora no estudo da epistemologia do símbolo: transpondo à semiótica a ideia de “língua fundamental” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p. 624) identificada por Freud nas reiteraões de particularidades, percebemos que essa língua necessita um contexto para ser falada, para tornar-se símbolo e engendrar o interpretante peirceano. Esse contexto depende de quem/o que fala; o que é falado; quando fala/é falado, para quem fala/é falado, por que fala/é falado – e Freud reconhece a importância do contexto já em 1900, quando escreve que “[...] não me surpreende que o mesmo conteúdo onírico possa ocultar um sentido diferente em pessoas diferentes e em contextos diferentes” (p. 136) e coloca sonho, sintoma e criações poéticas na mesma condição de símbolos sobredeterminados:

Como todos os sintomas neuróticos e também o próprio sonho são passíveis de sobreinterpretação e até mesma a exigem para sua compreensão, cada criação poética autêntica também resulta de vários motivos ou emoções na psique do poeta e permite mais de uma interpretação. (ibid., p. 307).

A própria sobredeterminação implica a rede relacional de signos – e Freud chega próximo à imagem de rede ao descrever os *pontos nodais* (ibid., p. 324) que nos ajudam a procurar alguns dentre os vários sentidos possíveis de um conteúdo onírico –, levando-nos a reconhecer a importância circunstancial do fenômeno. Por outro lado, conhecê-lo, nomeá-lo e enunciá-lo em sua completude é tarefa impossível, daí depreende-se a insuficiência da linguagem: ela é o que nos resta enquanto sujeitos, mas nem tudo pode ser dito e mesmo o dito não nos é de todo acessível. Afinal, a linguagem enquanto conjunto de símbolos é um dispositivo condensador, deslocador, figurativo – além de castrador, visto que nos confronta com a impossibilidade de tudo dizer, e censor, uma vez que carrega em si a ordem social⁵⁶.

[...] since man can think only by means of words or other external symbols, words might turn round and say, 'You mean nothing which we have not taught you and then only so far as you address some word as the interpretant of your thought'. In fact, therefore, men and words reciprocally educate each other; each increase of a man's information is at the same time the increase of a word's information and vice versa⁵⁷. (CP 7.587)

Se à linguagem sempre há algo que escapa, isso significa que não há recurso teórico e/ou retórico que dê conta de nomear a complexidade da semiose e das subjetividades por completo – relembremos o falibilismo de Peirce. As letras e palavras, esses signos pictográficos radicalmente dessemelhantes e insuficientes, faltantes, são símbolos que se articulam em composições frasais, em pensamentos e ações encadeados; significantes absolutamente abstratos que, quando situados no contexto, ganham a concretude daquilo que se pode ver e ouvir; sentir e pensar; a eficácia na falta; a imagem que nos comunica algo além do visível e que por isso demanda contextualização. Logo, a linguagem enquanto insuficiente, porém eficaz, responde à visualidade proposta por Didi-Huberman e reitera que os sujeitos precisam estar contemplados em uma abordagem crítica da imagem.

Quando Peirce fala da identidade expansível do humano, ele também nos diz que compartilhamos dessa mesma substância simbólica e representamos pela dessemelhança; uma vez vivos, não cessamos a fazê-lo. Somos símbolos e, como tais, buscamos a parte que nos falta:

[...] segundo Laplanche e Pontalis (1967) “[o símbolo] era para os gregos um sinal de reconhecimento (entre membros de uma mesma seita, por exemplo),

⁵⁶ “Escrever sugere uma composição entre o outro e o Outro, entre a vontade de um eu e as palavras carregadas de histórias, entre uma desordem inicial e uma sintaxe obrigatória.” (WILLEMART, 2005, p. 96).

⁵⁷ Tradução livre do inglês: “[...] uma vez que o homem só pode pensar por meio de palavras ou outros símbolos externos, as palavras podem virar-se e dizer-lhe: ‘Você não diz nada que não lhe tenhamos ensinado e só o faz quando oferece alguma palavra como interpretante de seu pensamento’. De fato, portanto, homens e palavras se educam reciprocamente; cada incremento da informação de um homem é, ao mesmo tempo, o incremento da informação de uma palavra e vice-versa”.

formado pelas duas metades de um objeto partido que se aproximavam”. Símbolo é, pois, a unidade perdida e refeita [...] (ZIMERMAN, 2001, p. 387)

O sujeito-símbolo é descentralizado e cindido; é fragmento visual e significante formador da linguagem e compartilha com ela essa mesma característica ambivalente. Assim, o sujeito-símbolo, o lugar das imagens (BELTING, 2004, p. 77), como qualquer símbolo, é incompleto, representa pela arqui-semelhança e integra uma relação triádica: signo e sujeito engendram objeto e interpretante, falta e desejo.

[...] quanto mais Lacan se afastava do paradigma da linguística, rumo à descoberta do impossível do real, daquilo que há de impossível de ser simbolizado no real, quanto mais descobria as antinomias e incompletudes do simbólico, tanto mais Lacan aproximava a psicanálise de um paradigma mais propriamente semiótico, especialmente daquele conceituado por C.S Peirce, pois não parece haver existido qualquer pensador que tenha levado a noção de incompletude do signo a consequências lógicas tão radicais quanto Peirce. (SANTAELLA, 2005, s.p.)

No entanto, ao símbolo, como a todos os signos, está resguarda a prerrogativa da transformação e a potência autônoma de associação, de maneira que seria inútil fixá-lo. A prática psicanalítica visa à possibilidade de transformação, afinal – mais uma vez, temos os elementos gerais e específicos: embora os sujeitos compartilhem da mesma natureza sêmica, como tais eles seguem trajetórias dotadas de particularidades, deslizamentos em rede com alternativas infinitas, mas não quaisquer.

Estamos diante do paradoxo semiótico que em muito se aproxima do psicanalítico: se Lacan retoma Freud para dizer-nos que somos onde não pensamos, Peirce coloca-nos que o sentido se constitui nas interações, enquanto os signos (entre eles os próprios sujeitos) integram uma cadeia sem origem e sem fim cuja trajetória não está sob controle absoluto de seus participantes, leitores e criadores – “[...] É a noção de semiose como cadeia infinita de signos, na qual a relação do signo com o objeto recai numa regressão infinita de signos e a relação do signo com o interpretante entra numa progressão infinita” (SALLES, 1998, p. 171).

Estamos todos, enquanto sujeitos-símbolos, às voltas com o real, produzindo imagens linguageiras que mediem – mediação como operação da ordem da terceiridade (SANTAELLA, 1999, s.p.) – de alguma maneira os encontros nele inscritos, confrontando nossas possibilidades psíquicas com a impossibilidade de apreensão desse mesmo real. Trata-se de um processo do qual resultam as imagens, meios visuais pelos quais inserimos nossas transformações sêmicas no mundo, respostas a constantes rupturas na homeostase psíquica – “*An environment that is*

*changed physically or spiritually demands new forms of expression*⁵⁸ (DEWEY, 1934, p. 303). Algumas dessas imagens recebem o nome de arte e pouco – ou nada – nos dizem sobre diagnósticos ou rótulos que incidem *a posteriori* sobre sua produção.

Com isso quero dizer algo que, após essa breve reflexão teórica, se apresenta como óbvio: se temos a terceiridade e o símbolo peirceanos como referências, compreendemos que a capacidade de produzir simbolicamente, de criar imagens simbolizadas e simbolizantes passíveis de receber o nome ‘arte’, existe em modalidades de produção diferentes da neurose, embora seus criadores não se automeiem artistas.

O delírio e as alucinações não são exclusividade das psicoses e Freud nos mostrou isso em diversos momentos de suas obras: já em *Interpretação dos Sonhos* (1900) e, posteriormente, ao narrar as visões relatadas por seus pacientes nos casos conhecidos como *Homem dos Ratos* (1909) e *Homem dos Lobos* (1914) – nesses escritos, ele nos diz do sonho enquanto delírio noturno e relata imagens alucinatórias que invadiram os registros da realidade e incidiram sobre o agir dos analisandos. Mais tarde, em *A Perda da Realidade na Neurose e na Psicose* (1924), Freud distingue os meios particulares que vão da fantasia neurótica à “*criação de uma nova realidade*” (p. 217, grifo meu) própria ao delírio. Peirce também questiona a possibilidade de descrição da realidade ao utilizar o exemplo de Hamlet⁵⁹:

*The real world cannot be distinguished from a fictitious world by any description. It has often been disputed whether Hamlet was mad or not. This exemplifies the necessity of indicating that the real world is meant, if it be meant. Now reality is altogether dynamic, not qualitative. It consists in forcefulness. Nothing but a dynamic sign can distinguish it from fiction. It is true that no language (so far as I know) has any particular form of speech to show that the real world is spoken of*⁶⁰. (CP 2.337)

Encontramos já em Peirce o impossível do real, o indizível do real. Com as contribuições de ambos os autores em mente, podemos dizer que a produção do delírio e da alucinação, enquanto fenômenos de sentido marcados pela ausência do reconhecimento da representação, coincide com um estado no qual a criação cumpre de maneira não-normativa a função comutativa entre imagens endógenas e exógenas, figurativo e arquissemelhante; no entanto,

⁵⁸ Tradução livre do inglês: “Um ambiente que é física ou espiritualmente modificado demanda novas formas de expressão”.

⁵⁹ É curioso que Freud também tenha escolhido a tragédia shakespeariana ao descrever as primeiras formulações do que viria a se tornar a pedra angular psicanalítica: o complexo de Édipo (1900, p.305).

⁶⁰ Tradução livre do inglês: O mundo real não pode ser diferenciado de um mundo fictício por nenhuma descrição. Frequentemente se discute se Hamlet era louco ou não. Isso exemplifica a necessidade de indicar que o mundo real é significado [nota da tradutora: ‘significado’ como particípio passado, indicando voz passiva], se é que é pode ser significado. A realidade é totalmente dinâmica, não qualitativa. Consiste na contundência. Nada além de um signo dinâmico pode distingui-la da ficção. É verdade que nenhuma linguagem (até onde eu saiba) possui qualquer dispositivo particular de fala para mostrar que o mundo real é dizível.

podemos afirmar que a criação e a progressão s gnica existem nesses casos – e com a mesma complexidade inerente aos processos de criação motivados por um desejo reconhecido pela arquissemelhança. “Tanto a experiência analítica quanto a experiência est tica com a obra podem convocar modos peculiares de percepção e de ligações psíquicas nas quais a participação da percepção no funcionamento alucinatório é fundamental para o efeito de ilusão próprio do est tico” (PEREIRA, 2014, p. 118); o sujeito-símbolo psicótico produz imagens que geram interpretantes, tais como as oníricas,   maneira de sua lógica interna. Logo, o símbolo é eficaz, dado geral do psiquismo operante, enquanto alteram-se as relações s gnicas que o circundam e incidem sobre a sua produção.

A eficácia simbólica que aqui é apresentada, termos que coincidem com os utilizados na proposta de Lévi-Strauss em sua *Antropologia Estrutural* (1975), se impõe justamente por ser o símbolo peirceano uma entidade transformativa; aut noma em relação aos sujeitos, mas inevitavelmente presente nos processos psíquicos e arranjos sociais constitutivos destes – entre eles o da crença, dispositivo psíquico encontrado no pensamento mágico, no delírio e, segundo Coelen (2020), na própria proposição psicanalítica, uma vez que o sonho enquanto paradigma do inconsciente e modelo psicanalítico da experiência est tica (PEREIRA, 2014) demanda a crença na existência desse segundo, confirmada pela eficácia simbólica dos signos comunicados em situação clínica e nela cridos como índices dos processos psíquicos prim rios⁶¹.

A eficácia simbólica   da ordem da criação de sentidos, da circunscrição de partes do inapreensível na linguagem, da tessitura de vínculos, de laços de significações. Suponho que Freud apostou na eficácia simbólica quando escolheu as imagens carregadas de *pathos* do mito e da tragédia para dizer a psicanálise; são incontáveis os exemplos e associações nos quais ele se utiliza dessas imagens da cultura, elas próprias símbolos – condensados, deslocados, deformados e figurativos. Assim, embora o símbolo peirceano não seja compatível com a ideia de estrutura cara a Lévi-Strauss e a Lacan, sua função na produção de sentido é eficaz – e   disso que decorre a utilização desses termos neste trabalho. A partir da eficácia simbólica aqui colocada, entendemos que qualquer comunicação serve a projeções das imagens endógenas sobre a tela do real, segundo um gradiente que vai da *incorporação* (tornar corpo) desse substrato de realidade, tal como fez Iturbide,   reinvenção completa deste, como fez Schreber em sua criação de caráter curativo, suas “tentativas de explicação e recuperação [...]” (FREUD, 1937, p. 343).

⁶¹ Ocorre aqui uma demonstração do sinequismo: um mesmo signo onírico   símbolo e  ndice.

Como exemplo, citarei alguns casos, o primeiro deles retirado de contexto exterior à criação artística, justamente para demonstrar a produção simbólica como constante. Trata-se do relato de um acompanhante terapêutico (AT) que trabalhou por dois anos com um menino autista acometido por severas crises, cujo relato foi feito a mim e aos demais participantes de um grupo de estudos, em 2021. Durante os momentos agudos das crises autísticas, o garoto procurava superfícies lisas e duras para recostar-se, entre elas bancos e escorregadores, colocando a extensão do corpo em contato com o anteparo; gesto que o AT assinalou como comum entre crianças autistas.

Clinicamente, o ato de isolamento e de recusa da fala remetem a uma possível leitura de exclusão do registro simbólico – supondo-se a não-relação, a ausência de metáforas e a manifestação da insuportabilidade do real no próprio corpo. Sugiro um contraponto a partir das seguintes perguntas, formuladas com o símbolo peirceano em mente: existe atitude mais simbólica do que limitar-se fisicamente, desconsiderando o valor de uso dos objetos para, com isso, tentar lidar com o excesso pulsional que transborda nesse corpo? Que código é esse que torna o gesto do menino um signo identificado pelo AT como marcante em crianças que passam pelo sofrimento específico à crise autística? O que há além da visibilidade dos gestos repetitivos?

Foi justamente a busca por respostas a perguntas desse tipo, somada à interpretação de signos como os fornecidos pelo menino, que possibilitou a criação de todo o conhecimento psicanalítico e o avanço desta às psicoses e quadros autísticos: qual o conteúdo visual (mais que visível) das imagens manifestas em/por um corpo? Afinal, a psicanálise sugere a leitura dos signos que não se inserem no encadeamento lógico da normatividade e do utilitarismo, privilegiando o que é rejeitado pela consciência.

A semiótica, por sua vez, explora os processos de significação, como se dá a produção do sentido em ato contínuo, dinâmico, imparável, e por isso nos ajuda a enxergar o fenômeno comunicativo como resultado de trocas relacionais que em muito superam os limites do indivíduo e os valores de uso convencionados.

A leitura semio-psicanalítica que proponho nos ajuda a compreender que, embora a atitude do garoto seja lida como desprovida de intenção e capacidade de simbolizar, ele produz sentido e é interpretado como símbolo da crise autística, o que o fez com que o AT respondesse com signos que servissem à intenção de apaziguamento, facilitando o contato com colegas de classe, professores, estranhos na rua, todas pessoas que operam em uma modalidade produtiva *diferente*.

O menino, sujeito-símbolo lido como um autista que sofre, demandava signos da ausência de um Outro invasivo: uma presença negativa estabelecida pelo não-olhar, bem como a ausência de palavras e gestos que o submeteriam a essa injunção insuportável. Está, portanto, estabelecida a eficácia simbólica, a cadeia de significação na relação entre acompanhante e acompanhado, embora ela não seja reconhecida como circunscrita à vontade do garoto; afinal, a função significante da linguagem nem sempre implica em palavras pronunciadas e/ou escritas.

Continuo essa reflexão com um caso muito debatido, o de Arthur Bispo do Rosário, e a frequente exclusão da loucura como força motriz dos processos de produção artística. Diagnosticado como portador de psicopatologia no campo das psicoses, Bispo do Rosário relata seu delírio messiânico e ritualístico em *Prisioneiro da Passagem* (1982), filme que começa com sua fala: “[...] vou arrasar o mundo de fogo, suspenderei a Terra com uma altura de dois metros [...] não haverá mais trevas, abismo; será plana a Terra”. Notemos que o abismo, a falta absoluta, é substituído pela imagem da superfície plana, tal como aquelas que o menino autista procurava durante a crise. Bispo do Rosário entende-se como sucedâneo de uma instância divina à qual chama de Criador, o que também ocorre com Schreber (FREUD, 1937). A lei do Criador foi registrada com símbolos que Bispo do Rosário afirmava transmitir, comunicar à humanidade, escrevendo-os e bordando-os em tecidos, papéis e objetos. Interno da Colônia Juliano Moreira, exemplar da negligência e violência contra pacientes de um Brasil pré-reforma psiquiátrica⁶², Bispo do Rosário produziu por cerca de cinquenta anos. Em sua ficha, o diagnóstico: esquizofrenia paranoide.

“Essas miniaturas que fiz permitem a minha transformação”, afirma o artista durante seu depoimento registrado pelo psicanalista Hugo Denizart no filme, e completa “[...] são representações de tudo o que há na Terra”. Esses relatos dão conta daquilo que podemos interpretar como um conjunto que denominamos ‘obra’, a *poiésis* na produção de objetos inseridos em uma narrativa complexa, plena de sentido. Embora a intenção não seja a de vender seus trabalhos a galerias, ou vê-los expostos em museus, há o reconhecimento da necessidade de fazer a imagem comunicativa e transformadora; um sentido de conjunto e de subjetividade atravessados pelo delírio de uma missão messiânica. Bispo do Rosário, por algum desdobramento na cadeia de significação em que está inserido, foi reconhecido como um artista

⁶² Os inúmeros e inegáveis ganhos da reforma psiquiátrica estão hoje, em 2022, ameaçados por um retorno às práticas manicomiais, incentivadas pelo atual Governo Federal por meio de dispositivos como a portaria 596/2022.

louco (ou louco artista?), ganhou projeção internacional e exposições⁶³ após sua morte, ocorrida em 1989 – quando o delírio cessa a incomodar a ordem social, a arte aparece.

[...] seria a significação o único parâmetro a que se pode referir o conteúdo de uma obra de arte, se essa noção tem sentido? Não contêm as obras de arte algo mais que significação? Seria realmente insensato imaginar uma história da arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 161).

Responderia às perguntas provocativas e importantes de Didi-Huberman com a perspectiva peirceana de significação: onde há signos existe relação e, portanto, significação, mas esta não é exclusiva à norma. Assim, os não-sentidos, o nonsense, só existem quando o parâmetro é a linguagem normativa, à qual arte e loucura desafiam.

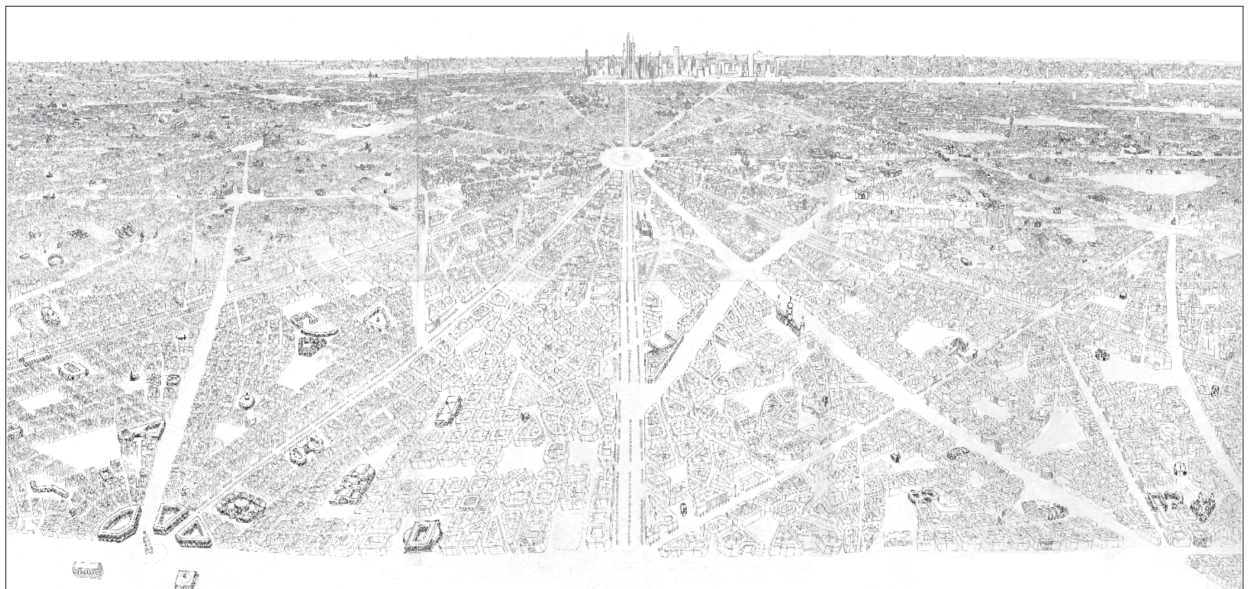


Fig. 12: uma das imagens do livro *Urville* (2006), Gilles Tréhin.
Fonte: reprodução, Google Images.

Outro trabalho de reconstrução de tudo o que existe foi desenvolvido por Gilles Tréhin. Autista, ele passou a infância apresentando comportamentos estereotipados, sob estigma do isolamento e do ‘atraso’ no desenvolvimento de competências esperadas em determinado ritmo normativo. Aos 15 anos, começou a trabalhar no projeto que idealizara desde os 8, a cidade imaginária de Urville, detalhada minuciosamente em centenas de desenhos feitos com lapiseira, em escalas variadas e produzidos ao longo de mais de duas décadas.

⁶³ Entre elas *Bispo do Rosario – eu vim: aparição, impregnação e impacto*, em cartaz em São Paulo de 18 de maio de 2022, Dia Nacional da Luta Antimanicomial, a 2 de outubro desse mesmo ano.

Há ainda os trabalhos artísticos feitos no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, sob supervisão da psiquiatra Nise da Silveira, para quem a arte cumpria a função de linguagem terapêutica: “Retendo sobre cartolinas fragmentos do drama que está vivenciando desordenadamente, o indivíduo dá forma a suas emoções, despotencializa figuras ameaçadoras” (SILVEIRA, 1992, p. 18). Silveira se refere aos internos, mas as motivações que ela identifica em sujeitos psicóticos são também frequentemente citadas por artistas: impor uma ordem subjetiva e ainda desconhecida ao material, fazendo frente a uma necessidade que muitas vezes angustia.

Nas composições desses artistas, cujo diagnóstico é frequentemente sem esperança (esquizofrenia incurável) cumprem-se as duas exigências da arte: ser a destruição da comunicação comum e ser a criação de uma outra comunicação. Isto é, ser a instauração de uma comunicação incomum. (PAZ, 1987 apud FRAYZE-PEREIRA, 1999, p. 1).

O elã curativo e criativo que Silveira identifica em seus pacientes também é narrado por artistas que estão fora do espectro definido como patológico. Destaco o exemplo de Alain Badiou, filósofo e poeta que invoca Lacan e Mallarmé quando identifica essa mesma função nas práticas artísticas e escreve *Por uma estética da cura analítica* (2004, p. 237). Diz-nos Badiou que “[...] a transposição poética faz a passagem de uma impotência da língua a uma experiência de impossível, na língua” (ibid.): a busca pela cura da falta constitutiva é o que nos faz produzir imagens – sejam estas sintomáticas, fantasmáticas ou delirantes, pois, “[...] conseguir a vitória sobre a perda exige a criação de uma forma” (ibid., p.240). Isso nos mostra que a função da arte é uma só: a de produzir sentido adequado à narrativa de um sujeito-símbolo; de fazer-se ler em um processo ativo que é o da busca por uma cura impossível, de um dizer-se na tentativa de capturar a falta originária.

Após a discussão teórica e esses breves e potentes exemplos, todos eles já abordados de maneira específica e aprofundada por inúmeros pesquisadores, fica-nos claro que a produção simbólica se mostra operante em distintas modalidades de criação, o que demonstra que a ideia peirceana de símbolo não apenas se enquadra na perspectiva psicanalítica, como soluciona um impasse a respeito das imagens criadas em condições clínicas diversas.

“A obra de arte é um ato de loucura do criador [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 305) e, embora tendam a ser considerados como artísticas apenas as imagens produzidas deliberadamente por sujeitos integralmente conscientes do próprio fazer (tenho dúvidas de que isso seja possível) e do valor social que elas possam vir a possuir – ou quando o sujeito dito louco, já morto, não nos lembra que aquelas imagens servem a um projeto inquietante de mundo

–, a criação nos une enquanto esforço de produção imagética a serviço de um acomodar-se ao real, seja esse percebido e acolhido, ou rejeitado e reinventado.

Se o inconsciente é “[...] estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem.” (LACAN, 1956, p. 142), então ele é, conforme Peirce, composto por símbolos. Logo, a produção simbólica independe da adequação a uma certa vontade de fazer à qual só teriam acesso aqueles que passaram de maneira considerada satisfatória pelas etapas clínico-teóricas de constituição subjetiva, os que articulam a linguagem sintomática e que identificam a dessemelhança naquilo que produzem. Tanto que Freud reconhece o parentesco das imagens criadas em diversas condições clínicas, conforme destacam Laplanche e Pontalis ao citá-lo textualmente:

“As fantasias claramente conscientes dos perversos – as quais, em circunstâncias favoráveis, podem transformar-se em comportamentos organizados –, os temores delirantes dos paranoicos – que são projetados em outros com um sentido hostil –, as fantasias inconscientes dos histéricos – que se descobrem pela psicanálise por trás de seus sintomas –, todas essas formações coincidem, por seu conteúdo, até nos mínimos detalhes.” Isso quer dizer que, em formações imaginárias e em estruturas psicopatológicas tão diversas quanto as que Freud assinala, um mesmo conteúdo, uma mesma organização pode ser encontrada, quer seja consciente ou inconsciente, resultante do agir ou representada, tenha ou não havido mudança de sinais e permuta de personagens. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1985, p. 64 e 65).

Ou seja, a progressão sónica se encarrega do efeito simbólico, de maneira que há sentido inclusive na passagem ao ato. Seguindo esse raciocínio, as psicoses, assim como as neuroses, apresentam diversos estados, níveis de não reconhecimento das dessemelhanças que a função de autoria implica no laço social – em detrimento da suposta ausência de representações ou mesmo de autoria, pois essas não somente existem como são lidas; o sujeito-símbolo cumpre seu papel, gera interpretante e segue sua trajetória mesmo que à revelia desse autor-produto imagético e simbólico.

Isso nos mostra que a problemática da produção delirante estaria no campo da leitura da deformação relativa à própria autoria e não em uma eventual possibilidade de esvaziamento simbólico. Reitero que acredito haver nas psicoses um simbólico existente e eficiente, embora este não encontre correspondência direta na modalidade normativa de sentidos. Tão eficiente que traz em si *a lei* e *o outro* peirceanos: a lei da sobredeterminação, do prosseguimento, do sinequismo e da convocação constante ao interpretante; e o outro no registro e comunicação de uma ordem subjetiva que eventualmente será lida por outrem como exterior a si próprio, que carrega a falta, a demanda por leitura, signo de identidade e alteridade – “[...] o sujeito existe e

vive, embora de modo diferente, nas estruturas estáveis ou instáveis [...]” (WILLEMART, 2005, p. 95).

Isso posto, se faz necessária a reflexão acerca da extensão da forclusão lacaniana: não como um déficit simbólico permanente, gerado pela ausência de um elo na cadeia de significantes, nem como uma falha irremediável nela – ou a que se deve remediar –, mas uma maneira de simbolizar que não encontra correspondência direta no regime normativo de sentidos.

Existe uma semelhança evidente entre o esquema freudiano do só-depois (posterioridade) e o mecanismo psicótico da forclusão destacado por Lacan: o que não foi admitido no simbólico (o que foi “foracluso”) reaparece no real (sob a forma de alucinação). Ora, essa não simbolização é justamente o primeiro tempo descrito por Freud. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1985, p. 48).

O horror não-simbolizado no primeiro tempo, uma vez transformado em delírio ou imagem traumática, já responde a uma cadeia de significação referida justamente a esse evento crítico. A partir de uma leitura peirceana, a simbolização também se dá em um lapso temporal *après coup*, no sujeito e no outro; dentro e fora. Nas construções delirantes complexas, tanto quanto nos significantes isolados proferidos por sujeitos acometidos por psicopatologias severas, o símbolo se mostra eficaz na medida em que se dá a ler, gera interpretante, continua.

Embora o ‘louco’ seja o signo socialmente interpretado como a ausência total de sentido ou, ainda, o anti-sentido, *nonsense*, em meu trabalho como acompanhante terapêutico⁶⁴ pude presenciar a riqueza da produção espontânea de imagens por parte de pessoas que expressam os signos da loucura em suas falas e gestos; sujeitos-significantes que estão, sim, inseridos no social e na linguagem em um local peculiar: o do déficit, da falha.

Aqueles corpos inquietantes circulam e atravessam a ordem social como emblemas da própria falta que tanto assombra aos que se enquadram nos parâmetros da chamada normalidade. Isso nos diz muito sobre os diferentes registros de sentido que operam na sociedade enquanto rede de sujeitos-símbolo, mas não implica, de maneira alguma, em falha na eficácia simbólica.

[...] el término "reinserción social" no tiene sentido, porque la palabra "reinserción" significa que en algún momento el paciente dejó de estar inserto; y lo que intento decir es que, esté donde esté, el paciente nunca deja de estar inserto en lo social. En otros términos: mientras las personas en general pueden articular diferentes formas de inserción (padre, madre, hijo, profesional, vecino, miembro de grupos y asociaciones), estos pacientes sólo

⁶⁴ Desde o início de 2022 atuo como acompanhante terapêutico junto a usuária de um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) paulistano. Já fica clara a relação particular com a linguagem e com a materialidade na criação de imagens complexas que a ajudem a lidar com o impossível do real.

*pueden insertarse en cuanto el enfermo de la familia, el loco del barrio o el paciente de determinada institución*⁶⁵. (MENDONÇA, 1999, s.p.)

O sonho, o delírio, o trauma, o sintoma e a fantasia se fazem saber pela palavra – falada por si, por outrem ou inscrita no corpo – e é a partir da comunicação mediada pela imagem do símbolo que está posta sua eficiência relacional. Ele é gestado e desenvolvido nas interações que media, mesmo que involuntárias. Destarte, todo e qualquer fenômeno percebido por seres de linguagem adquire estatuto simbólico – inclusive o próprio ser no mundo, uma vez que representamos e afetamos/somos afetados continuamente.

[...] é mais fácil encarar esses temas quando lembramos que alucinações são fenômenos oníricos que passam a ocupar a vida de vigília e que elas não são doências por si sós, assim como o fenômeno correspondente dos eventos do dia e das memórias dos acontecimentos reais que rompem a barreira do sono e fazem parte da formação onírica. [Embora isso seja inerente à hipótese freudiana sobre a formação dos sonhos, trata-se de um tema frequentemente ignorado (ver Freud, 1900)]. (WINNICOTT, 1971, p. 111).

Se a clínica psicanalítica com psicóticos tem entre seus objetivos a criação de práticas que colaborem para o entendimento da subjetividade, para transformações sógnicas que favoreçam a criação de vínculos, é necessária a escuta atenta aos símbolos que comunicam a arquisssemelhança entre psicóticos de neuróticos: dos índices da infância ao estranho e inquietante (FREUD, 1919). Esse trabalho de inserção da própria condição desviante no registro simbólico foi realizado por Aby Warburg, historiador da arte cujas contribuições de grande valor para as teorias contemporâneas da imagem foram citadas anteriormente nesta tese e também sujeito sobre o qual incidiram diagnósticos de esquizofrenia e psicose maníaco-depressiva⁶⁶:

Às vezes, em minha condição de historiador da psiquê, é como se um reflexo autobiográfico me tenha levado a querer identificar no mundo figurativo a esquizofrenia do Ocidente; por um lado, a ninfa extática (maníaca) e, por outro, a divindade fluvial (melancólico) como dois polos entre os quais a pessoa sensível busca na criação de seu estilo. O antigo jogo do contraste: *vita activa* e *vita contemplativa*. (WARBURG 2016, p. 1426).

⁶⁵ Tradução livre do espanhol: “[...] o termo ‘reinserção social’ não faz sentido, pois a palavra “reinserção” significa que em algum momento o paciente deixou de estar inserido; e o que tento dizer é que, onde quer que esteja, o paciente nunca deixa de estar inserido no social. Em outras palavras: enquanto as pessoas em geral podem articular diferentes formas de inserção (pai, mãe, filho, profissional, vizinho, membro de grupos e associações), esses pacientes só podem ser inseridos como o adoecido da família, o louco do bairro ou o paciente de uma determinada instituição”. (MENDONÇA, 1999, s.p.)

⁶⁶ Em 1919, L. Binswanger diagnosticou Warburg como esquizofrênico com poucas chances de cura. Em 1923, o diagnóstico foi contestado por E. Kraepelin, para quem Warburg sofria apresentava “estado misto maníaco-depressivo”.

Essa questão da criação na loucura nos leva a uma reflexão ampla sobre o estatuto do sujeito na produção de sentido e suas conexões com a clínica; ela fez-me identificar que psicanálise e semiótica de fato se encontram no interesse pela natureza simbólica do ser, mais precisamente na leitura peirceana de homem-símbolo com sua prerrogativa de estabelecer relações de significação complexas, ramificadas, em rede; um sujeito-símbolo encarnado e capaz de participar de tramas inferenciais que nem sempre respondem à assim chamada norma.

O homem-símbolo ou sujeito-símbolo que exponho a partir de Peirce é diametralmente oposto ao “sujeito assujeitado” que Marlon Miguel destaca como cerne da problemática em Deligny.

Falar do Homem, querer defini-lo, é então em realidade projetar tudo aquilo que nos é familiar (a consciência, a vontade, o modo de relação dialógico sujeito-sujeito/ sujeito-objeto, etc...) em um conceito abstrato. Esse conceito abstrato se torna então uma Norma à qual os indivíduos os mais diversos devem corresponder, devem tender mesmo que virtualmente... Essa tendência de semelhança [semblabiliser] o outro é o perigo dessa projeção. É justamente o que critica Deligny no fim do texto *Carte prise, Carte tracée* em dois psiquiatras: ‘que cada alienado seja tratado como ‘sujeito’’. Tratá-los como sujeito é, em verdade, assujeitá-los, projetar sobre eles um modo de ser específico e ao qual eles terão que corresponder. Eis o campo problemático de Deligny. (MIGUEL, 2015, p. 58).

Portanto, a eficácia simbólica desse símbolo encarnado pode ser solução para o impasse semiótico levantado também por Miguel. A intenção não é a de desconsiderar a gravidade de quadros psicóticos ou autísticos, mas apontar que a primazia do significante não se restringe a uma suposta (ou ausente) capacidade de articular o simbólico na linguagem normativa. Psicóticos e autistas simbolizam, se dizem, muitas vezes por imagens que vão da concretude de um corpo que age à narrativa delirante. Talvez caiba propor àqueles que se empenham em produzir deslocamentos que amenizem o sofrimento desses sujeitos um exercício de criação imagética que se dê em registro reconhecido como simbólico e, simultaneamente, fora da norma – para isso, há de se considerar que tal registro é possível.

CRIAÇÃO E CLÍNICA PSICANALÍTICA

Dialética do palavrear a coisa e coisificar a palavra

Em 1891, em *As Afasias*, trabalho produzido na fase entendida como pré-psicanalítica, Freud já se interessava pelas “[...] imagens mnêmicas dos sons da linguagem” e “[...] imagens acústicas” (p. 18) produzidas pelo aparelho de linguagem. O texto, com suas expressões e argumentos situados no campo da neurologia do final do século XIX, serve de introdução para

o que viria a ser a psicanálise e, ainda, para um assunto que se estenderia por toda obra freudiana no âmbito da metapsicologia: o das representações psíquicas de coisa e de palavra.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud diz que no conteúdo onírico as palavras são frequentemente representadas como coisas (1900, p.338). Assim, durante o sonhar são criados neologismos e vínculos sobredeterminados que podem ser apreendidos por meio da interpretação de atributos fonéticos, etimológicos, ortográficos: a *palavra coisificada* ganha estatuto de imagem – não porque perde sentido, mas porque ganha muitos outros quando não se submete à censura própria à linguagem da vigília e ao domínio do visível. Eis o reconhecimento freudiano da profusão de sentidos no símbolo, de sua eficácia.

Conforme Laplanche e Pontalis escrevem em seu *Vocabulário da Psicanálise* (1970), Freud associa os processos primários à representação de coisa e os secundários à representação de palavra. O trabalho psicanalítico seria, portanto, o de *palavrear a coisa* no esforço de elaboração, no tratamento desse primário pela fala, o que indica que o símbolo sintomático – as imagens do sonho, da fantasia, do delírio ou surgidas durante a livre associação no ambiente analítico –, precede o objeto para a consciência, como em uma inversão do fluxo percepção-consciente. Em outras palavras, se tendemos a estar conscientes do sentido a partir das provocações sensoriais de um dado estímulo percebido, nesse caso ocorreria a rota inversa: percebemos o conteúdo endógeno ao expressá-lo – o que nos leva a indagar: a elaboração racional atravessa a fantasia ou vice-versa? Temos a seguir a busca por alguma resposta.

Freud chama de *símbolos* (1932, p. 134, grifo do autor) os conteúdos oníricos que resistem à associação do sonhador; signos cujo conteúdo demora a tornar-se consciente e, por isso, emblemáticos durante o processo analítico. Assim, o suposto esvaziamento simbólico dos processos primários e não elaborados é, na verdade, a plenitude de um sentido referido ao desejo ainda sem nome, não percebido – afinal, os processos secundários só são possíveis porque as imagens próprias aos primários estão prenhes de sentido. Esse trânsito das imagens provindas do inconsciente, símbolos do desejo, àquelas que comunicamos em vigília fica claro nos sonhos lembrados e narrados. No entanto, em certa medida, as imagens da fantasia aceitas pela ordem social são resultado desse mesmo movimento transformativo:

Isso quer dizer que entre a ‘phantasia’ que está no âmago do sonho e a ‘fantasia’ que serve para tornar a primeira aceitável pela consciência não existe relação privilegiada? [...] as duas extremidades do sonho, e as duas modalidades de fantasia que nele se encontram, parecem senão conjugar-se pelo menos comunicar intimamente e como que simbolizar reciprocamente. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1985, p. 69 e 69).

Para Laplanche e Pontalis, estamos constantemente a comunicar fantasias e essas seriam variações de um mesmo tema: a *phantasia* originária, inconsciente. Isso nos leva a pensar que, em alguma medida, mesmo a mais racional das falas (discurso e performance verbo-corpóreos secundários e elaborados) contém rastros do inconsciente – justamente por isso está sujeita a lapsos e atos falhos que eventualmente denunciarão sua fonte.

Algo muito semelhante ocorre durante os processos de criação: no transcorrer do trabalho de modelagem de uma obra, no embate com a materialidade, a imagem traz à tona aquilo que *não se sabia saber*; ainda, converte-se em imagem viva, convocadora da criação para todos aqueles que por ela são afetados.

Cada quadro toca certamente algo no mapa erótico do artista [...]. No entanto, à medida que ele se deixa levar pelas cores, linhas ou efeitos de luz, seu mapa se reestrutura à sua revelia [...]. O fato de ter pintado o quadro, escrito uma melodia, um romance, uma poesia ou estabelecido uma outra lógica, o artista, o escritor ou o analisando não são mais os mesmos. A palavra do inconsciente interveio, mudou a relação do sujeito consigo mesmo e provocou a criação. (WILLEMART, 2005, pp. 133-134).

No momento em que o autor negocia com a matéria e com a linguagem da maneira privilegiada em seu projeto poético, está em curso uma busca pela imagem ainda não conhecida e é a partir dessas articulações, do movimento que tenta dar forma ao não decidido, que o objeto – nos sentidos psicanalítico, semiótico, sintático e material – adquire dimensão languageira, faz-se imagem e é submetido a percepções, construções e identificações de sujeitos em interação inferencial, transversal, contínua e em rede:

[...] um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a entrada de ideias novas. As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. (SALLES, 2017, p. 49).

A coisa problemática, quando sem nome e sem forma, é fonte da angústia; sua versão simbolizada contém a possibilidade criar-lhe um objeto e, assim, diminuir o sofrimento. Ou seja, a criação, assim como as construções em análise, faz saber, constrói um saber, elabora um saber que faz frente possível ao inefável da coisa; um saber que identifico como análogo ao que Salles chama de “teoria implícita” (2017, p. 198) às práticas, conceito previamente mencionado neste trabalho (p. 46).

Esse saber é, de partida, crítico, fenomenológico, inferencial, sobredeterminado, colateral, estético (PEREIRA, 2014, p. 72) e genético: crítico porque engendra a crise da visibilidade e da consciência; fenomenológico pois a experiência, o percebido, é o que permite

acesso às diferentes formas de ser, conhecer e representar; inferencial, visto que o pensamento se desenvolve no desdobramento de conteúdos percebidos e interpretados; sobredeterminado, pois o sujeito está inserido em uma cadeia de significação que o precede; colateral, uma vez que esse acervo de experiências e representações é determinante para qualquer interação; estético, pois a experiência estética é a própria recompensa material dos processos de criação em geral, entre eles o psicanalítico; e genético, dada a tentativa contínua de compreensão de um sentido de origem inatingível, do signo primeiro que nos leva a pensar e produzir, ou seja, a própria falta.

Vimos anteriormente que a vida do signo só se confirma em relação, de maneira que a vida do sujeito tem como condição que este participe de uma cadeia de sentidos – mesmo quando alijado de consciência, pois inscreve-se no simbólico daqueles que com ele se deparam; lembremos a eficácia do símbolo. E o que dá causa ao sujeito enquanto signo? Ou melhor, onde se localiza a origem da subjetividade?⁶⁷ É na busca dela, sempre inalcançável, que a transformação se faz possível, pois se a coisa, ela mesma, não nos é acessível, é necessário que sujeito e objeto se retrocriem, se constituam mutuamente no curso do manejo de imagens e de possibilidades que a linguagem oferece – fica-nos ainda mais evidente a coincidência que existe entre as noções de sujeito psicanalítico e de semiose para Peirce: o signo, ou representâmen, é aquilo que nos é oferecido como possível à percepção pelo objeto.

That thing which causes a sign as such is called the object (according to the usage of speech, the "real," but more accurately, the existent object) represented by the sign: the sign is determined to some species of correspondence with that object⁶⁸. (CP 5.473).

A dialética entre sujeito/signo e objeto(s) está na psicanálise, na semiótica e também na linguagem – é por meio dessa relação que o sentido se faz. Sujeito e objeto psicanalíticos estão tão entrelaçados – e Freud (1914) nos coloca isso ao definir o narcisismo, a identificação, a introversão da libido e o Eu como objeto – quanto o signo, objeto e interpretante para a semiótica. Logo, construir uma condição de possibilidade para um sujeito-símbolo, mesmo na incontornável inacessibilidade de seu objeto, é o cerne de ambos os processos, analítico e criativo.

⁶⁷ “A psicanálise trabalha com as origens, as causas, imputáveis de modo linear a este ou aquele acontecimento, são para lá de contestáveis” (ZYGOURIS, 2011, p. 20).

⁶⁸ Tradução livre do inglês: “Essa coisa que é causa de um signo como tal é chamada de objeto (de acordo com a linguagem corrente, o ‘real’, mas, mais apropriadamente, o objeto que existe) representado pelo signo: o signo é determinado por algum tipo de correspondência com esse objeto”.

Aqui vale distinguirmos os tipos de objeto para a semiótica: dinâmico e imediato. O objeto dinâmico está fora do signo, mas a ele se refere; o objeto imediato é o que nos é representado por um dado signo (SANTAELLA, 2012, p. 87 e 88).

Transpondo esse conceito semiótico a um exemplo típico da psicanálise podemos falar em sintoma: o sintoma é o signo manifesto no corpo, em ato, na fala – seu objeto imediato, portanto, é a própria existência presumida e reconhecida desse sintoma, seja ele qual for (a tosse, o mancar, etc.) – enquanto também representa o conteúdo inconsciente ao qual está conectado, o seu objeto dinâmico. O sintoma nos faz saber que ele próprio se conecta ao oculto, não-sabido e, portanto, inacessível em sua completude. Podemos, então, inferir que o objeto dinâmico da semiótica está para o conteúdo latente freudiano (FREUD, 1900, p. 168) e quanto mais facetas imediatas/manifestas pudermos explorar a partir das recorrências encontradas nos arquivos, potencialmente maior o entendimento da complexidade do objeto dinâmico/conteúdo latente.

No caso do símbolo, o objeto dinâmico seria o objeto nas relações em que um estado ilimitado e final o mostraria. Mas, como não podemos nunca saber qual é esse estado final, só conhecemos do símbolo o seu objeto imediato, que é aquilo que o símbolo denota de seu objeto num certo ponto da semiose. (SANTAELLA, 2012, p. 87 e 88).

À fala de Santaella, que trata sobre o inalcançável estado final do símbolo, adiciono o sentido de origem: a razão pela qual tanto a psicanálise quanto a teoria crítica dos processos de criação são tarefas orientadas à etiologia impossível do símbolo⁶⁹.

Seria contrário à natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado nunca antes alcançado. Terá de ser, isto sim, um velho estado inicial, que o vivente abandonou certa vez e ao qual ele se esforça por voltar, através de todos os rodeios de seu desenvolvimento. (FREUD, 1920b, p. 204).

Quando escreve o excerto acima, Freud se refere a estados orgânicos para formular um conceito psicanalítico que considero fundamental nesta discussão: o da compulsão à repetição, a pulsão de morte. Repetimos na tentativa de retornar à origem, de tamponar a falta, de obter prazer na aniquilação do mal-estar inerente ao ser.

Paradoxalmente, esse estado de plenitude e suficiência coincide com a morte – lembremos o *nascer* e o *morrer* na repetitiva busca pelos *Angelitos* no trabalho de Iturbide. O sujeito vivo e desejante só existe na falta originária que é também a falta da origem. Que origem

⁶⁹ “Numa série de casos, o que há em comum entre o símbolo e aquele que ele representa é evidente; em outros, ele se acha oculto; a escolha do símbolo parece então misteriosa. Justamente esses casos devem poder lançar luz sobre o sentido último da relação simbólica; indicam que esta é de natureza genética [da gênese].” (FREUD, 1900, p. 394).

é essa? Em termos lacanianos, qual o momento exato em que nos iniciamos no simbólico? Para a semiótica, qual o objeto dinâmico primevo dessa cadeia de signos e semioses sucessivas à qual, de maneira muito sintética, designamos mente e mundo? Como resposta temos o não-saber.

No entanto, a repetição não precisa ser mortífera, ato vazio. Ela pode comportar certa plasticidade e acolher a transformação, variações tão sutis quanto importantes que a previnem de ser engolida pela morte e criam um frágil equilíbrio entre o mesmo-morto e o ímpeto desenfreado de vida (igualmente mortífero) enquanto a procura pela origem segue a nos mobilizar. Logo, criamos pois somos, ainda e mais uma vez, confrontados por esse problema, que é também problema originário.

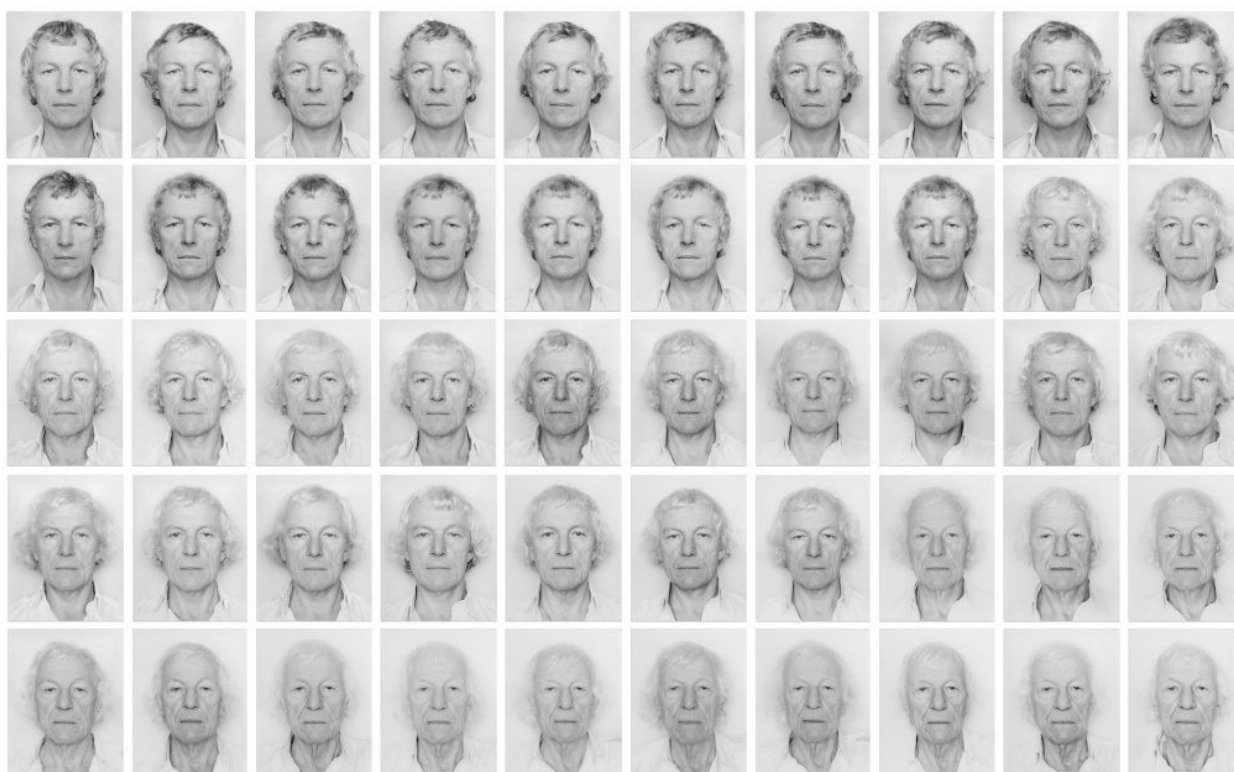


Fig. 13: *1965 / I – ∞*, Roman Opalka.
Fonte: site Art Plastique & Appliqué.

Se neste trabalho coloco em condição de equivalência simbólica as imagens do sintoma, do sonho, do delírio e da arte, é porque acredito que todas são objetos imediatos que remetem a um mesmo tipo de objeto dinâmico, o inconsciente e suas inscrições infantis, recalcadas ou não, advindas da pré-história do sujeito⁷⁰ e localizadas em sua origem inalcançável. Seguindo

⁷⁰ “A essência profunda e eterna da humanidade, que o poeta procura despertar em seus ouvintes, é constituída por aqueles impulsos da vida psíquica arraigados numa infância que, mais tarde, se tornou pré-histórica”. (FREUD, 1900, p. 286).

o raciocínio que apresento aqui, o projeto poético seria a criação de objetos imediatos e sucessivos que possam conferir forma imagética ao incognoscível e inefável desse objeto dinâmico primitivo e inconsciente.

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica, tão desconhecido para nós, em sua natureza íntima, quanto a realidade do mundo externo, e nos é apresentado de modo tão incompleto pelos dados da consciência quanto o mundo externo pelas indicações de nossos sentidos. (FREUD, 1900, p. 666).

Logo, o inconsciente e o real têm muito em comum: o desconhecido de dentro e de fora, acessados como for possível pela consciência e pelo corpo de sentidos. A linguagem, por sua vez – esse conjunto de símbolos articulados em discurso não necessariamente grafado/pronunciado com vistas à produção de sentido, qualquer que seja esse, do normativo à lógica interna do delírio – compartilha conosco o teor ambivalente: enquanto nos cinde e provoca mal-estar é também aquilo que criamos, o que nos constitui e que nos oferece algum alívio. É nela que o equilíbrio entre repetição compulsiva e transformação se faz viável. Com isso quero dizer que, se entendemos a sexualidade como traumática (LAPLANCHE, 1988) mas, também, como origem da fantasia e do desejo (LAPLANCHE, PONTALIS, 1985, p. 81), se tomamos o próprio fluxo pulsional como intensidade que atinge o corpo e nos impele à iniciação na linguagem, o falar e o dizer – sejam os primeiros desenhos e palavras de uma criança ou exemplares da expressão artística entendidos como sofisticados – possuem o mesmo estatuto de exercício de criação igualmente ambivalente, sublimatórios e sintomáticos, produtores e produtos, em qualquer que seja a condição clínica do sujeito em questão.

Está posto o aspecto geral e constitutivo da criação. Pois a *Iliada* (VIII a.C.), o delírio de Bispo do Rosário e a brincadeira infantil são todos plenos de sentido, um sentido deformado, simbólico, fruto de uma autoria descentralizada, encarnada, inserida numa cadeia de progressão e regressão sgnicas que ultrapassam a intencionalidade do sujeito-criador, mas que o atravessam e, de alguma forma, dialogam com seus conflitos e tensões psíquicos de maneira a torná-los, ao menos em parte, conteúdos apropriáveis, perceptíveis.

O papel das representações verbais é agora perfeitamente claro. Pela sua intermediação, processos de pensamento internos são transformados em percepções. É como se fosse demonstrada a proposição de que todo saber tem origem na percepção externa. Num superinvestimento do pensar, todos os pensamentos são percebidos realmente – como de fora – e por isso são tidos como verdadeiros. (FREUD, 1923b, p. 28).

Dessa maneira, o percebido é matéria-prima da fantasia, do desejo e do criar. Por isso o infantil se presentifica, uma vez que é na infância que esses signos fundamentais se inscrevem e se articulam, chegam ao corpo e ao psiquismo que ainda não se sabem, não sabem de si

mesmos, inserindo-os em uma cadeia de significação, de semioses, que deles recebe contribuições singulares frente às demandas pulsionais, criando destinos viáveis para parte delas.

Lembremos uma frase de Freud já transcrita no início deste trabalho: “[...] todas as representações vêm de percepções, são repetições das mesmas” (FREUD, 1925, p. 252). Ou seja, a percepção gera a representação e, se considerarmos que somos sujeitos-significantes que representam incessantemente objetos dinâmicos inalcançáveis, a passagem dos processos primários, das representações de coisa, para os secundários, as representações de palavra, só ocorre devido à atividade perceptiva, ao seu trabalho intenso para aquisição da linguagem, às possibilidades de expressão e simbolização que se dão nas primeiras relações mediadas pela fala das figuras primordiais, mas também na diferenciação dos cheiros, sons e gostos, na erogeneização do corpo; em termos gerais, na possibilidade de reconhecimento e de criação de imagens. Durante o Estádio do Espelho – a grande metáfora/imagem lacaniana, que é também o momento de inserção na ordem simbólica e, portanto, de constituição subjetiva –, imagem e linguagem se articulam em prol de um saber de si e do outro: “Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998b, p. 98). Em uma leitura semiótica da fala lacaniana, o sujeito sujeito-símbolo é paradoxalmente constituído quando se imageiniza – é pela imagem que ‘o bebê’ do discurso do outro se apercebe ‘eu’ de si mesmo e em relação.

“É provável que o pensar fosse originalmente inconsciente, na medida em que se elevou acima do mero imaginar e se voltou para as relações entre impressões e objetos, e apenas através da ligação a resíduos verbais tenha adquirido novas qualidades, perceptíveis para a consciência.” (FREUD, 1911, p. 114) – assim, perceber é imprescindível para que haja um sujeito capaz de fantasiar, elaborar e simbolizar. A função simbólica se instala no corpo que percebe e é percebido; ainda, no corpo que se percebe percebido e se nomeia como tal.

Retornamos ao que motiva este trabalho, à necessidade de reconhecer a imagem como conjunto de materialidade, linguagem e sujeito: o corpo percebe e exercita a linguagem para se fazer sujeito, produto e produtor de imagens. Nessa autoria que remonta às origens é estabelecida a dialética complexa do palavrear a coisa e do coisificar a palavra, com todas as nuances que remetem às especificidades quantitativas desenvolvidas ao longo deste que por mim é entendido como um processo de criação de si.

Pensemos em uma rede infinita composta por signos triádicos, sobrepostos, reagindo, interagindo e se modificando mutuamente – a fixidez de categorias, embora estejam

entrelaçadas, bem como o esforço de encontrar correspondências diretas entre o que seria icônico, indicial ou simbólico em determinados excertos dessas interações⁷¹, não comporta tamanha complexidade e despreza o fundamental da teoria peirceana: o sinequismo, o movimento, a continuidade, a generalidade e a descentralização desse homem-símbolo que aqui chamo de sujeito-símbolo. Isso nos abre a possibilidade de localizar a semiose, com seus aspectos dinâmico e inferencial, como função de constituição subjetiva, e nos propicia uma abordagem que privilegia a transitoriedade enquanto refuta estruturas fixas e análises sobre recepção e emissão como integrantes de um sistema hipotético e fechado no qual o sentido seria produzido e conservado tal e qual.

O sinequismo se apresenta em duas possíveis articulações em relação aos sujeitos: intra e intersíquico. O sinequismo intrapsíquico é o que justifica a permanência das inscrições arcaicas, as experiências infantis como vias pulsionais por onde escoam o conteúdo percebido ao longo da vida – um processo de entrelaçamento da percepção aos traços mnêmicos que, a meu ver, foi lindamente descrito por Proust no seguinte excerto:

*[...] de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes — et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.*⁷²

O sinequismo intersubjetivo é o que define o laço social, ou, nas palavras de Lacan, o Outro (A): a linguagem, a cultura e todos os vínculos simbólicos que delas derivam. Diante de qualquer comunicação – uma obra, uma fala cotidiana que nos é endereçada, uma placa de trânsito, etc. – essa instância autoral inscrita na ordem social se faz presente no esforço interpretativo; exemplo: quando nos perguntamos ‘o que esse objeto, essa frase, essa imagem, essa pessoa quer dizer?’ criamos uma versão fantasiosa/alucinatória de autor, posicionando o

⁷¹ Ver Lacan (1971-72, 1975-76), Steiner (2007) e Green (2004, 2011).

⁷² Tradução livre do francês: “[...] dessas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória nada sobreviveu, tudo se desintegrou; as formas — e também a do pequeno bolo em forma de concha, profusamente sensual sob seu plissado austero e devoto — haviam sido abolidas, ou adormecidas, haviam perdido a força de expansão que lhes permitiria reencontrar a consciência. Mas, quando de um passado distante nada resta, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis, mas mais vívidos, mais imateriais, mais persistentes, mais fieis, o cheiro e o sabor permanecem por muito tempo...como almas, a se lembrar, a esperar, a ansiar, sobre a ruína de todo o resto, a erguer sem vacilar, em uma gota quase impalpável, o imenso edifício da memória”.

sujeito do fazer em tempo e espaço outros, os quais devem fazer sentido em uma lógica intrapsíquica, de acordo com nosso acervo de representações, de imagens mentais – eis o sinequismo intersubjetivo e sua articulação com os processos intrapsíquicos, ambos estabelecidos na produção sógnica sequencial e em continuidade.

Palavreamos a coisa quando produzimos signos em vigília, buscando na linguagem sempre insuficiente algum alívio; coisificamos a palavra quando o inconsciente se apropria das imagens percebidas para produzir suas formações, entre elas as cenas do sonho e do delírio. Encontro um bom exemplo dessa dialética em um dos contos de Oliver Sacks que integra o compêndio intitulado *Alucinações Musicais*:

[...] telefonei a um amigo, Orlan Fox, e disse que que estava ouvindo músicas e que não conseguia detê-las; músicas que me pareciam intensamente melancólicas e medonhas. [...] Orlan pediu-me que cantarolasse algumas delas. Cantei e fez-se uma longa pausa.
 “Você abandonou algum de seus jovens pacientes?”, ele indagou. “Ou destruiu alguma de suas crias literárias?”. “As duas coisas”, respondi. [...] “Sua mente está tocando os *Kindertotenlieder* de Mahler”, ele disse, “músicas que ele compôs para o luto pela morte de crianças”. Espantei-me, pois não gosto nada da música de Mahler [...]. Mas eis que minha mente, em sonhos, com precisão infalível, produzira um símbolo bem apropriado para os eventos da véspera. (SACKS, 2007, p. 271)

Assim segue o relato: após nomeada parte da trajetória sógnica da música misteriosa, ou seja, depois de palavreada a coisa – a mesma coisa que um dia havia sido a palavra de Mahler coisificada pela versão literária do inconsciente de Sacks –, cessou a insistência da alucinação musical. Esse conto nos esclarece que o perceber é também da ordem do inconsciente; uma forma de trazer para o universo do reconhecido o conteúdo oculto que passa a ganhar contornos simbólicos, como em um acordo tácito firmado com a linguagem: ela não alcança dizer tudo, mas é capaz de, em certa medida, transformar a coisa em percebido; em troca, disponibilizamos todo o nosso acervo de representações à apropriação do inconsciente, sempre pronto a coisificar palavras.

“Nós tendemos, provavelmente, a superestimar em grande medida o caráter consciente da produção intelectual e artística também” (1900, p. 667) nos diz Freud na obra inaugural da psicanálise, *A Interpretação dos Sonhos*. Ao desmistificar os baluartes do domínio da razão, a intelectualidade e a arte, ele nos informa que toda produção está impregnada de inconsciente, como que embebida nele. Podemos, inclusive, pensar na inversão da máxima lacaniana: é a linguagem, enquanto criação humana, que responde como paradigma do inconsciente; uma formação substitutiva, sintomática (FREUD, 1933b, p. 249), o que justifica suas características condensadora, deslocadora e figurativa mencionadas anteriormente (p. 90). Isso implica que

cada frase, palavra, letra – essas construções sonoro-pictográficas de dimensões visível e visual, impressões psíquicas do som, imagens acústicas – demanda uma análise contingencial que precisa prever a sobredeterminação para que haja o estabelecimento de sentido, por mais banal ou complexo que seja. O que Freud diria dos neologismos de Guimarães Rosa⁷³, palavras tão palavreadas que se tornam imagens, como nos neologismos oníricos?

Ainda, quando Lacan define o sintoma e o desejo como metafórico e metonímico (2002, p. 249), respectivamente, e Freud trata das “conjunções” (1900, p. 353) utilizadas na ligação entre pensamentos e conteúdos oníricos, ambos fazem a aproximação entre inconsciente e linguagem – essa segunda é mediadora que possibilita a passagem do primeiro à percepção em um arranjo sintático similar e por meio de *figuras de linguagem* que podem ser transpostas de um ao outro; pensemos na relação sobredeterminada entre objetos e sujeitos psicanalíticos, semióticos e sintáticos. Na vigília, a censura se encarrega de adequar o conteúdo da língua ao registro normativo, mas não são raros os momentos em que o inconsciente irrompe e fala-se quase que diretamente, ou em que “Falamos sem saber, isto é, sem conhecer o impensado da gramática que modela nossa fala.” (WILLEMART, 2007, p. 43).

O símbolo, então, é precisamente o elemento comum entre o sonho enquanto paradigma do inconsciente e a linguagem. Assim, em certa medida, a segunda poderia ser entendida como um dispositivo cujo lapso originário localiza-se também no primeiro e seria, portanto, uma formação deste⁷⁴ – a mais adaptada à censura dentre todas elas, a ponto de tornar-se também censora, operando na adaptação transformativa da coisa não-dizível ao contexto das representações de palavra, alterando essas imagens do desejo e das conflitivas que o cercam de maneira a torná-las aceitáveis, adequadas às leis, menos aterradoras. Relembremos a fórmula de *pathos* warburgiana: as paixões que nos movem se ‘imageinizam’ para serem ditas; se é pela imagem das representações de coisa que o desejo se faz dizível; é na linguagem das representações de palavra que ele se faz perceber⁷⁵.

Imagino que Freud e Peirce, se tivessem sido interlocutores diretos, concordariam que tanto as atividades mais nobres da razão, quanto aquelas sentidas no corpo, na carne, trazem um dado alheio ao domínio da consciência:

Almost all the psychologists still tell us that mind is consciousness. But to my apprehension Hartmann has proved conclusively that unconscious mind

⁷³ Tais como *sagarana* (1946), *circuntristeza*, *nonada*, *velvo*, *taurophongo* e *enxadachim* (1956).

⁷⁴ “[Nota acrescentada em 1911] ...as línguas mais antigas se comportam de forma bem semelhante ao sonho”. (FREUD, 1900, p. 360).

⁷⁵ “[...] cabe observar que esse simbolismo não é próprio do sonho, mas da imaginação inconsciente, especialmente do povo, e pode ser encontrado no folclore, nos mitos, lendas, provérbios expressões idiomáticas e chistes de um povo, mais do que nos sonhos [1909]”. (FREUD, 1900, p. 394).

*exists. What is meant by consciousness is really in itself nothing but feeling. [...] I do not believe that psychology can be set to rights until the importance of Hartmann's argument is acknowledged, and it is seen that feeling is nothing but the inward aspect of things, while mind on the contrary is essentially an external phenomenon*⁷⁶. (CP 7.364).

[...] revelamos uma concepção bem específica da “natureza” da consciência; tornar-se consciente é, para nós, um ato psíquico especial, diferente e independente do processo de ser colocado ou representado, e a consciência se apresenta a nós como um órgão sensorial que se apercebe de um conteúdo de outra proveniência. (FREUD, 1900, p. 178).

Esses são alguns dos trechos que aproximam Peirce e Freud não apenas no reconhecimento do inconsciente, embora os respectivos desdobramentos teóricos sejam distintos, como na postulação de uma relação entre o conteúdo dele proveniente e a percepção. Enquanto Peirce admite a importância do reconhecimento da “mente inconsciente” e coloca a própria mente como um fenômeno externo, portanto relacional, Freud nos diz que a consciência é informada pelo conteúdo inconsciente, e que mesmo o representado não coincide com o consciente. Há, para ambos, a inversão do cógito cartesiano: o pensar não é algo ensimesmado e controlável por um sujeito de razão, o que nos faz inferir que o inconsciente não corresponde a uma parcela residual, limitada e isolada do psiquismo; ele atravessa o manifesto, o representado e o percebido.

Nas últimas páginas de *A interpretação dos sonhos*⁷⁷, publicado em 1900, desenvolvo a tese de que os processos de pensamento, isto é, os atos de investimento mais afastados das percepções, não têm qualidades e são inconscientes em si, e apenas ligando-se aos resíduos das percepções de palavra obtêm a capacidade de se tornar conscientes. Por sua vez, as representações verbais procedem da percepção dos sentidos, assim como as representações de coisas. (FREUD, 1915, p. 147).

O pensamento inconsciente precisa da imagem e da percepção para tornar-se representação de coisa, e da linguagem apreendida e dominada pelos sentidos para ser transformado em representação de palavra. Essa tese freudiana se aproxima à noção de percepção em Peirce: o signo percebido tem, como todos os outros, dois objetos, um deles inacessível em sua completude e outro referido ao manifesto. De acordo com Santaella (2012,

⁷⁶ Tradução livre do inglês: Quase todos os psicólogos ainda nos dizem que mente é consciência. Mas, a meu ver, Hartman provou conclusivamente que a mente inconsciente existe. O que é concebido como consciência não é senão sentimento. [...] Não creio que a psicologia possa entrar nos eixos enquanto o argumento de Hartman não for aceito, e podemos ver que sentimento não é senão o aspecto interior das coisas, enquanto a mente, ao contrário, é essencialmente um fenômeno externo”.

⁷⁷ “[...] Os processos de pensamento em si são desprovidos de qualidade [...]. Para conferir-lhes uma qualidade, o ser humano os associa às lembranças verbais, cujos resíduos de qualidade bastam para atrair a atenção da consciência e, a partir dela, dirigir o pensamento para um novo investimento móvel”. (FREUD, 1900, p. 671).

p. 94), aquilo que Peirce chama de percepto coincide com o objeto dinâmico – ao qual estabeleci equivalência ao conteúdo latente freudiano (p. 104) –, e o *percipuum* corresponde ao objeto imediato – conteúdo manifesto – do signo percebido. O percepto não está integralmente acessível à mente e o que temos do signo percebido é o que inferimos a partir do *percipuum*. Freud e Peirce, portanto, concorrem para ideia de que a representação, o signo percebido e transformado, advém da percepção – esta tem sua própria origem não-localizável fora do estrato consciente, da mente e do julgamento.

Cada um com suas formulações e em seus termos, ambos os autores admitem que o percebido é atravessado por algo que não se encontra na consciência – tampouco na linguagem ou na imagem – de maneira que ele precisa da representação originária, da imagem linguageira, para a ela ascender.

Pontalis defende, citando Merleau-Ponty, que o modelo do sonho é o mais adequado para a percepção do que qualquer percepção desperta. O autor destaca o sonho como o espaço que dá lugar visível ao que se tornou invisível, fazendo uma analogia com a tela do pintor. Essa afirmação é semelhante ao que Klee (1957/1990) formula sobre a criação do espaço através da luz na pintura, tomada como uma interdição temporária do sentido, a fim de produzir um sentido deformado. Aparece um borrão na distinção entre realidade interna e externa tanto na arte quanto nas experiências oníricas e regressivas em análise. (PEREIRA, 2014, p. 134).

Assim, o percebido enquanto dado que é inserido na concatenação de ideias, na cadeia de pensamentos tratados pela linguagem, já é resultado de um processamento criativo no qual pesam os traços mnêmicos e o inconsciente – o gole de chá acompanhado da delicada madeleine são provocação sensorial que convoca a memória geradora, essa aglutinadora de traços ainda sem forma, em um momento crítico durante o qual corpo e psiquismo criam imagens quase alucinatórias de uma infância longínqua. “A percepção é justamente esse ato que cria de um só golpe, com a constelação de dados, o sentido que os une – que não apenas descobre o sentido *que eles têm*, mas ainda faz com que *tenham um sentido*” (MERLEAU-PONTY apud PEREIRA, 2014, p. 74, grifos da autora). Logo, tanto o perceber – a transformação do percepto impositivo em impressão mental, *percipuum* – quanto o representar são da ordem do criar. Sugiro, pois, que levemos as ideias de imagem e criação à radicalidade: toda imagem é produto e produtor de efeitos perceptivos investidos de capital simbólico (embora nem toda imagem seja percebida e/ou dizível); ainda, criamos imagens mesmo quando não sabemos, admitimos ou intentamos.

Mesmo diante da ambiguidade que o termo percepto assume nos escritos de Peirce, já esclarecida por Santaella (2012, p. 92), é possível identificar que Peirce e Freud postulam a

relação entre a atividade cognitiva e percepção. Há marcas do sujeito naquilo que é percebido e marcas do mundo percebido no universo subjetivo, pois “[...] tudo aquilo que é objetivamente percebido é, sob certos aspectos, subjetivamente concebido.” (WINNICOTT, 1971, p. 109). Por isso as ideias de abdução inferencial e sinequismo podem contribuir como aportes teóricos às discussões atuais sobre a imagem: refutar a exclusividade do visível na imagem é também admitir uma rede de relações de significação na qual não existe passividade, nem do olhado, nem do olhante, tampouco o controle de uma suposta razão instrumentada da linguagem que seria capaz de modular o percebido a relações lógicas e dotadas de uma causalidade identificável e passível de exposição verbal: a “[...] ‘logicização da língua’ em detrimento da ‘coisidade sensorial das palavras’”(FÈDIDA, 1991, p. 9).” (PEREIRA, 2014, p. 137).

Essa dinâmica entre percepção e cognição é explorada em profundidade por Didier Anzieu a partir do conceito metafórico do Eu-Pele (1989): a pele, maior órgão do corpo humano, é interface que protege todos os demais, atuando como limite orgânico, sensível e mediador entre o que há dentro e fora – e cujas consequências simbólicas incluem a própria subjetividade. Uma interface de *sentidos*, do tato ao erótico e semiótico, portanto. Analogamente, conforme Anzieu, o Eu seria o invólucro do psiquismo e, dessa maneira, responsável pela mesma função de contato e interação entre conteúdos endo e exo psíquicos, do percebido ao inconsciente – e todas as condições clínicas estariam inscritas em eventuais gradações de troca e absorção, a depender do desempenho dessa membrana psíquica permeável e seletiva. O Eu-Pele seria, portanto, um estágio orgânico que precede a organização psíquica, o lapso originário do Eu (ANZIEU, 1985, p. 95).

É por essa imagem poderosa do Eu-Pele que depreendemos novamente que o percebido se situa na origem, é material dinâmico e fruto do trânsito de conteúdos: somos nas imagens que percebemos e percebemos as imagens do que somos – mais uma manifestação da dialética complexa estabelecida entre projeções e identificações sucessivas que Peirce chama de semiose. Nesse sentido, a sutil diferença entre imaginar e alucinar se localiza precisamente no reconhecimento da função de autoria que se dá no processamento de conteúdos endógenos que eventualmente atingem a percepção.

Essa passagem quase que instantânea do percebido ao representado é criativa, daí a importância da criação enquanto função fundante do psiquismo. Além de Freud, como nos mostram os diversos excertos anteriormente transcritos, dois de seus sucessores na psicanálise contribuem para a genealogia dessa proposição: Françoise Dolto e Donald Winnicott. A primeira nos diz que:

Uma criança exprime por gestos, posturas, desenho, modelagem ou música a imagem interior de sua fantasia. Todo ser humano simboliza por fantasias auditivas, gustativas, olfativas, táteis e visuais. Mas pode exprimi-las por meios que não sejam a palavra. É o que, aliás, fazem os bebês. (DOLTO, 2013, p. 19).

Podem ser depreendidos desta curta citação alguns dos assuntos já abordados neste trabalho: a ubiquidade do simbólico, independentemente da condição clínica do sujeito em questão, a insuficiência da língua que nos lança, a todos, invariavelmente, a incursões por formas outras de expressão – incursões essas que eventualmente recebem o nome/valor de arte – e o trânsito entre representação e percepção. Dolto observa, na clínica do infante, a criação como um dado geral que lhe serve à extrusão do ato de simbolizar para todas as pessoas e idades; em outras palavras, ela nos diz da autoria de imagens como característica elementar do ser no mundo. Winnicott, por sua vez, coloca a criação em lugar central de sua teoria, também baseado nas experiências obtidas em contexto clínico:

Para avaliar a teoria usada pelos analistas em seu trabalho com o objetivo de ver até que ponto a criatividade tem um lugar, é preciso separar, como disse anteriormente, a noção de criação da de obra de arte. É verdade que uma criação pode ser uma pintura, uma casa, um jardim, uma roupa ou um penteado, uma sinfonia ou uma escultura; tudo, até uma refeição preparada em casa. Talvez fosse melhor dizer que essas coisas são criações. A criatividade sobre a qual me debruço é universal e faz parte de estar vivo. (WINNICOTT, 1971, p. 112).

Ou seja, as teorias da imagem e da criação não apenas servem uma à outra como podem dialogar com a psicanálise, pois

A criatividade que estamos estudando pertence ao modo como o indivíduo aborda a realidade externa. Presumindo uma capacidade intelectual razoável e uma inteligência suficiente para permitir que o indivíduo se torne uma pessoa que vive e faz parte da vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo [...]. (ibid., p.113).

Se acompanhamos Dolto e Winnicott no reconhecimento da importância dos processos de criação para o estabelecimento de formas de ser no mundo, de subjetividades, penso ser possível uma abordagem clínica que leve em consideração os conceitos aqui expostos de autoria em rede (2006) e arquivos de criação (2010), ambos introduzidos por Salles a partir de Peirce, uma vez que esse estatuto geral da criação como função originária do sujeito, o que a transpõe a todas as relações e experiências das quais ele participa e que o modificam e transformam de alguma maneira, se insere perfeitamente na ideia do sinequismo e do sujeito-símbolo em sua trajetória sgnica.

O escrito freudiano que mais aproxima a psicanálise de uma leitura crítica dos processos de criação não é exatamente, a meu ver, algum dos textos clássicos sobre obras de arte e artistas, mas sim *Construções na Análise* (1937) – obra na qual Freud antecipa o rumo que a psicanálise tomaria para muitos de seus sucessores proeminentes: durante o processo analítico cria-se um saber transformador a partir do reconhecimento do não-saber e da própria impossibilidade de tudo conhecer e, com o suporte criativo dessa rede transferencial, são construídas outras rotas linguageiras que sirvam como vias que localizam algo da pulsão e assim fazem emergir o desejo – a aposta do processo psicanalítico estaria nessa plasticidade do sujeito-símbolo, no potencial criativo das práticas e na semiose enquanto rede de transformações contínuas.

Isso posto, as tarefas do analista e do crítico de processos também se aproximam – ambos em busca de reconstituir, recriar o trajeto de associações a partir da escuta e do acesso aos arquivos de criação, das imagens que o analisando ou o artista comunicam:

[...o analista tem que] *construir* o que foi esquecido com base nos indícios deixados. [...] Seu trabalho de construção – ou, se preferirem, de reconstrução – mostra uma ampla coincidência com o do arqueólogo, que faz a escavação de uma localidade destruída e enterrada ou de uma edificação antiga. (FREUD, 1937, p. 329-330).

A edificação com a qual analistas e críticos de processos trabalham é o edifício da memória ao qual se refere Proust, território psíquico onde ambos encontram – um encontro mediado pelas representações – sujeitos que invariavelmente amam, sofrem e produzem imagens que os ajudem a lidar com o impossível do real e das próprias pulsões.

Da arte considerada sublime às banalidades das redes sociais, imagens afetam – ou não teríamos uma recente onda de sofrimento psíquico decorrente da velocidade e fugacidade das interações on-line, mediadas por aplicativos. Por isso, considero que discutir o estatuto teórico da percepção e da representação, bem como os encontros epistemológicos entre Freud e Peirce, é de fundamental importância para abordarmos as diversas modalidades de interações entre sujeitos que invariavelmente são mediadas pela imagem: o corpo que se apresenta modificado pela vestimenta, a obra artística na rua, nas telas eletrônicas e nos museus; a narrativa literária que ativa a imaginação, as imagens sonoras da música e das palavras trocadas ao telefone, o objeto austístico, a cena fatasística, a cena do palco e a cena que se impõem repetidamente como solução ao horror do não-dizível; a imagem acessível apenas a quem não enxerga, mas vê com os demais sentidos – o tato, o paladar, a audição; o corpo vazio que se repete incessantemente no acesso rápido e compulsivo de fotos idênticas nas redes sociais; o quadro que olha e é olhado por alguém que diante dele se detém por longos minutos – da coisa pouco palavreada à profusão

de representações em trânsito entre agentes criadores e significantes que interagem, imagens afetam.

Não há, portanto, uma hierarquia entre representações de coisa e de palavra: como Peirce nos coloca, só é possível haver a terceiridade onde há primeiridade e secundidade entrelaçadas num átimo; para acontecer a elaboração palavreada é preciso que a coisa se mostre de/em alguma forma, se faça imagem; a abstração só é possível porque houve o percebido – um breve exemplo que me ocorre é o dos precursores da astronomia Copérnico, Galileu e Kepler: possivelmente diante da imagem do céu pontilhado de estrelas e enquadrado pelas bordas do olhar, os três supuseram hipóteses abstratas confirmadas por adventos da técnica e suas imagens comprobatórias; aqueles pontos aparentemente luminosos seriam moventes em uma trajetória previsível, elíptica, em torno do Sol; e as coisas todas na Terra estariam também em movimento, mas ‘presas’ ao planeta por uma força invisível que faz corpos de diferentes massas caírem em igual velocidade – e podemos ir adiante com inúmeros exemplos, de Arquimedes e Newton a tantos outros que posicionaram a imagem como sede do pensamento empírico. Freud, por sua vez, dá um passo importante ao mostrar que as imagens – da tragédia mítica, do delírio, do sonho e do sintoma – são também sede daquilo que não se pode enxergar ou provar empiricamente. Mas podemos ver, ver apesar de tudo.

Imagens afetam e são plataformas da abstração e de deslocamentos que eventualmente ganham a linguagem; são prenhes de símbolos e, em alguns casos, suficientes o bastante para darem origem a diálogos imagéticos – pensemos na cartografia de Deligny e a proposição de uma “[...] linguagem comum não verbal: linguagem do *traçar*” (MIGUEL, 2015, p. 60, grifos do autor). Afinal, seres de linguagem são seres de imagem, agentes semióticos que operam em diferentes registros e nem sempre recorrem à língua – como no exemplo do garoto autista e sua busca por anteparos (p. 93) ou de qualquer obra artística que nos diga muito sem utilizar signos verbais *per se*.

Dessa maneira, a proposição final desta tese trilha uma direção clínica: durante qualquer trabalho de orientação psicanalítica, seja no acompanhamento terapêutico ou no enquadre clássico, sugiro que sejamos críticos de processos de criação, indagando-nos acerca do analisando/acompanhado: quais imagens ele produz quando fala, pinta, escreve, se move, gesticula, se veste, fotografa, se cerca de objetos, se cala? Quais são seus arquivos de criação, aqueles índices do processo que são tão importantes a ponto de nos serem trazidos na forma de fotografias, escritos, desenhos, silêncios eloquentes ou cenas, sonhos e falas rememorados? Que

recorrências encontramos nesse material? Quais são as imagens que se repetem entre as que nos são apresentadas no presente e as que fazem parte do narrado como passado?⁷⁸

Com o auxílio dessas perguntas fundamentais, acredito ser possível chegarmos àquela que norteia todo trabalho analítico: como e por que essas imagens são criadas? E, assim, no percorrer transferencial de caminhos associativos que conduzem o sujeito ao encontro desses signos emblemáticos, a transformação e a construção de outras rotas desejantes há de se fazer viável; no transcurso do palavrear a coisa e do coisificar a palavra as imagens de uma subjetividade possível são criadas e ganham (o) corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De antemão devo dizer que não sou um conhecedor de arte, mas apenas um leigo. Com frequência notei que *o conteúdo de uma obra de arte me interessa mais do que suas qualidades formais e técnicas*, que o artista tende a valorizar antes de tudo. Falta-me uma boa compreensão de muitos meios e de vários efeitos da arte. [...] *Mas as obras de arte exercem um forte efeito sobre mim [...]. Isso fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito. Quando não sou capaz de fazer isso – na música, por exemplo – raramente consigo ter prazer.* (FREUD, 1914b, p. 374; grifos meus).

O confronto com a falta é o que nos impele a criar. Nesse sentido, o simbolizar cumpre o papel de satisfação temporária, um dizer de si que aspira a correspondências com o (O)utro e com o mundo; a construção de um conjunto de saberes e crenças que são a própria subjetividade.

Aquilo que de modo geral nomeia-se ‘morte’, ‘inconsciente’ e ‘falta’ nos força a produzir imagens que emprestem forma aos desejos e angústias carregados por esses significantes. Somos feitos do irrepresentável e nossa sina é, afincados à insuficiência da linguagem – essa passagem possível entre o que há de mais concreto e de mais abstrato –, dar-lhe alguma forma, conferir-lhe a aura de coisa que fala, coisa falada, feita materialidade, criada imagem – das imagens-espelho nas quais nos reconhecemos, às imagens-furadas que “evacuam o sujeito” (DELIGNY apud MIGUEL, 2015, p. 62).

⁷⁸ Enquanto escrevo essas perguntas, ocorre-me que Freud, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), inicia o terceiro capítulo com as seguintes questões: “Se o sonho representa um desejo realizado, como nos diz a interpretação do sonho [*A injeção de Irma*], de onde vem a forma estranha e notável em que se expressa a realização do desejo? Que alteração ocorreu nos pensamentos oníricos até surgir deles um sonho manifesto, tal como recordamos ao despertar? Por quais vias se deu essa alteração? Qual a origem do material transformado em sonho? [...]”. (p. 155).

A própria psicanálise, que Freud assume como “criação minha” e “método de pesquisa” (1927, p. 221), e cujo percurso se nos mostra na vasta quantidade de escritos e arquivos, é montagem imagética que visa ao inominável e faz uso da mitologia como meio de expressão – ou o inverso: muitas das conclusões psicanalíticas são reiteraões transversais, a própria “fórmula de *pathos*” mítica. Eis um ótimo exemplo de sinequismo: é pela imagem da tragédia que Freud dá forma linguageira à presença negativa do inconsciente, aquilo que é/está na ausência, a apreende como seu objeto de estudo e a transforma em elemento determinante para um conjunto de procedimentos. Essa coincidência entre subjetividade e uma proposta de episteme que a investigue, ambas fundadas em imagens, nos diz muito sobre as relações de criação entre o ser e o mundo, pois reconhece que o desenvolvimento teórico acontece segundo o mesmo trabalho criativo sobre o qual versa.

Prova disso são as reflexões redigidas por Freud, em 1937, no breve ensaio previamente mencionado neste trabalho, *Construções na Análise*; nele há a explícita menção ao papel terapêutico da criação na relação transferencial. Freud chega a afirmar textualmente que há, quando “[...] a análise foi corretamente conduzida, uma firme convicção [por parte do analisando] da verdade da construção” (1937, p. 340). Ou seja, a metapsicologia como saber aberto e baseado nas práticas é também metacriatividade e o próprio transcurso analítico é um processo de criação (inter)subjetiva.

Destarte, os estudos da imagem que se debruçam sobre a arte e ultrapassam a obviedade do que se manifesta devem entendê-la como fragmento linguageiro de um processo subjetivante, inserido na história do indivíduo e de suas relações – comunicabilidade transversal que Dewey, para quem qualquer arte é a junção entre sujeito e objeto (1934, p. 227), resume no parágrafo a seguir:

Language exists only when it is listened to as well as spoken. [...] The work is there in progress, and the artist has to become vicariously the receiving audience. He can speak only as his work appeals to him as one spoken to through what he perceives. He observes and understands as a third person might note and interpret. Matisse is reported to have said: ‘When a painting is finished, it is like a new-born child. The artist himself must have time for understating it’. It must be lived with as a child is lived with, if we are to grasp the meaning of his being⁷⁹. (ibid., p. 106).

⁷⁹ Tradução livre do inglês: “A linguagem existe apenas quando é ouvida e também falada. [...] Quando o trabalho está em processo, o artista tem que substituir virtualmente o público que o receberá. Ele consegue falar apenas quando seu trabalho o atrai como se ele fosse alguém com quem fala por meio daquilo que percebe. Ele observa e entende como uma terceira pessoa percebe e interpreta. Matisse teria dito que ‘Quando uma pintura está pronta, ela é como uma criança recém-nascida. O próprio artista deve ter tempo para entendê-la’. Ela deve ser vivida como uma criança é vivida, se quisermos compreender o significado de sua existência”.

Não se trata, portanto, de abreviar a imagem, como se ela fosse um dado meramente biográfico ou visível, mas de reconhecer as dinâmicas inter/intrasubjetivas que ela simboliza e media nos atos contínuos de feitura e observação.

André Malraux, em *O Museu Imaginário* (1949), discorre as mudanças no domínio artístico ao longo dos séculos: da produção voltada à ligação com o divino, seja como oferenda ou tentativa de atingir o sublime, passando pelo artista enquanto elemento principal que se distingue pela estética peculiar apresentada nos espaços expositivos para, enfim, chegar à relação entre arte e imaginação, afirmando que o *locus* da arte é o próprio psiquismo. Há, no entanto, um dado geral que une esses momentos, elemento transversal que deve ser destacado: das aspirações religiosas ao sujeito como lugar de uma coleção de imagens que se alteram umas às outras, o irrepresentável continua a ocupar o centro da produção⁸⁰.

É nessa busca pela distensão dos vínculos de representação rumo ao indizível que a arte e o autor se fazem; como se nossas centelhas de autoridade e de certeza fossem contorcidas, distorcidas e deformadas conforme uma lei subjetiva – cujas cláusulas são de caráter igualmente técnico, afetivo, inconsciente e histórico. Quanto ao irrepresentável, este também só existe na medida em que há um sujeito que tenta colocar ordem linguageira àquilo que não acessa. Ou seja, tudo o que escapa à razão humana também está nessa presença ausente, na falta que se impõe ao território psíquico-corpóreo que chamamos sujeito.

Por isso, as respostas à crise da visibilidade precisam, também, procurar os atos de feitura e de interpretação. De que outra maneira isso se daria, se não por escuta analítica e crítica dos processos que se tornam emblemáticos para o sujeito, no revisitar dos arquivos e na compreensão das imagens que aparecem associadas no curso do projeto?

Para desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61).

A criação tem função constitutiva pois nela se inscrevem as dinâmicas que fundam o Eu, o iniciam na fantasia, localizam o desejo e seguem como regras de utilização da linguagem, o que se desdobra nos trânsitos intrapsíquicos de conteúdo, bem como nos modos de interpretação ativa dos estímulos exteriores – uma leitura tão produtiva e criativa quanto

⁸⁰ No texto base do cristianismo: “No princípio era aquele que é a Palavra. Ele estava com Deus e era Deus. [...] Todas as coisas foram feitas por intermédio dele; sem ele, nada do que existe teria sido feito. Nele estava a vida, e esta era a luz dos homens” (Jo 1, 1-4).

inserida no contexto das relações –, formando o repositório de imagens de outrora que não cessam a emergir, vestígios de outrem que são incorporados, tornados corpo, e passam a ser de nós mesmos. Isso posto, uma epistemologia crítica da imagem é caminho para a leitura das dinâmicas subjetivas e sociais que ela media, nas quais se insere e das quais participa. Enfim, uma abordagem que permita situar a imagem nos diversos registros da linguagem, nas dinâmicas de sentido que atravessam as subjetividades em um dado contexto, ao palavrear o visual com a ajuda dos arquivos: em que medida a imagem é índice das autorias em rede que nela convergem?

Como a criança que brinca com o carretel para simbolizar a ausência materna (FREUD, 1920, p. 171), dando à falta um destino na linguagem, na atividade lúdica que acompanha as palavras recém-adquiridas “Fort” e “Da” – “foi embora” e “está aqui” (ibid., p. 172) – a arte responde a essa necessidade de agir no campo simbólico, de uma apropriação do conflito que, embora ativa, não necessariamente se sabe como tal. Se não poderíamos exigir da criança observada por Freud a consciência de que seu jogo se tratava da solução que lhe era possível diante da angústia ocasionada pela ausência da mãe, também não podemos delegar à arte a cobrança da razão à toda prova, tampouco da consciência completa.

A arte é uma imagem que, por critérios técnicos socioculturalmente estabelecidos, é assim nomeada, recebendo um valor específico no imaginário social e, portanto, nas cadeias de significação nas quais se insere. No entanto, o compromisso firmado entre sujeito, linguagem e materialidade é da ordem da representação e é o mesmo que define o sintoma, o delírio, os jogos infantis, a retórica, o sonho narrado, as descobertas nas ciências, a fantasia e quaisquer das mais variadas manifestações humanas, as que já existem e as que ainda existirão – pois são todos sobredeterminados e advindos da mesma reserva simbólica, imagens criadas por corpos-símbolo dando destinos a partes de suas pulsões, existindo-se na arquissemelhança, sujeitos-significantes em processo cuja própria condição de ser representa-se e espelha-se, identifica-se e projeta-se, esvai-se e evacua-se em materialidades; implicados nas relações de significação e na conflitiva que esse mesmo estatuto de ser lhes confere.

O processo coloca em curso dinâmicas coletivas e transversais; por meio dele entramos em diálogo criativo com autores de tempos longínquos, como Freud assume na citação que dá início a estas considerações finais, ao descrever sua própria postura contemplativa e ao reconhecer o prazer no ato de criar a partir dos símbolos produzidos por um outro. A imagem, resultado desse processamento criativo, anacrônico e em rede, é o próprio ser que se faz moldar pela carne; o sujeito que escreve, esculpe, compõe, lê, observa, desenha, fantasia, delira e deseja.

Como o pulmão, onde ocorrem as trocas gasosas contínuas que garantem a vida, o psiquismo depende desse trânsito de imagens para constituir-se e (re)organizar-se, condição de linguagem viva que faz (e se faz/refaz) corpo nas interações, nas transformações, na semiose. Ser é produzir imagens ao lê-las e o sujeito, esse corpo guarnecido de psiquismo descentralizado, faltante e desejante, metaforiza-se nos estilhaços de seus próprios arquivos de criação pelos quais trafega à procura de um saber de si.

Em obras, esboços, anotações, correspondências e tentativas do criar estão também obras, esboços, anotações, correspondências e tentativas do ser – todos eles encadeados em uma busca infinita. A psicanálise, teoria da criação e clínica na criação: esforço empreendido por e a favor de sujeitos que se saibam autores, agentes significantes; que se leiam símbolos.

[...] Tem mais presença em mim o que me falta.
 Melhor jeito que achei pra me conhecer foi fazendo o contrário.
 Sou muito preparado de conflitos.
 Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.
 [...] As palavras me escondem sem cuidado.
 Aonde eu não estou as palavras me acham.
 [...] A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.
 Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.
 Esta tarefa de cessar é que puxa minhas frases para antes de mim.
 [...] Não gosto de palavra acostuada.
 A minha diferença é sempre menos.
 Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
 Não preciso do fim para chegar.
 Do lugar onde estou já fui embora.
 (BARROS, 2010, s.p.)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg et la science sans nom. In: AGAMBEN, Giorgio; *La Puissance de la Pensée*. p. 107-126. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006.
- AGUALUSA, José Eduardo; COUTO, Mia. Entrevista à rádio CBN, 2019. Disponível em < <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/276567/literatura-faz-isso-coloca-o-mundo-em-estado-de-gr.htm> >. Acesso em 31, maio, 2021.
- ANGELOU, Maya. *Maya Angelou Quotes*. BrainyQuote.com. BrainyMedia Inc, 2022. Disponível em < https://www.brainyquote.com/quotes/maya_angelou_578820 >. Acesso em 3, maio, 2022.
- ASSIS, Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas (1881). In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v.1 e 2.
- ANDRADE, Mário. Carta a Manuel Bandeira (1924). In: *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. Ed. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Editora Taq, 1983.
- ANDRADE, Mário. Tempo de Camisolinha. In: *Contos novos* (1947). Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36858#TEMPODECAMISOLINHA>>. Acesso em 5, nov., 2020.
- ANZIEU, Didier. *O Eu-pele* (1985). São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- BADIOU, A. Por uma estética da cura analítica. Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro. In: *A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, p. 237-242, 2004. Publicação da Escola Letra Freudiana.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Arcimboldo*. Parma: Franco Maria Ricci, 1978.
- BARROS, Manoel. O livro sobre nada. In: *Poesia Completa*. 2010. Lisboa: Leya, 2010. Disponível em <<https://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>>. Acesso em 24, maio. 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondances. In: *Les Fleurs du mal*, 1857. Disponível em < <https://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances.php> >. Acesso em 5, nov. 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.
- BRETON, André. Excerto do First Manifesto of Surrealism. In: *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 87-88. Disponível em <<http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/MANIFESTO%20OF%20SURREALISM.pdf>> . Acesso em 5, nov., 2020.
- BUNUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- COELEN, Marcus. *Why Destruction? A psychoanalytical Logic*, 2020. Notas de aula. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- COLAPIETRO, Vincent. *Toward a Pragmatic Clarification of Materiality and Animacy: The Materials of Life and the Life of Those Materials*. Conference: 18th International Meeting on Pragmatism. PUC-São Paulo, 2018.

COLAPIETRO, Vincent. Peirce's pragmatist portrait of deliberative rationality. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 13-32, jan./jun. 2017.

COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: *Jornalismo expandido*. Org. PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília. Trad. Cecília Salles. São Paulo: Intermeios, 2016.

COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self*: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

COLAPIETRO, Vincent. Pragmatism and Psychoanalysis – C.S. Peirce as a Mediating Figure. 2006. São Paulo, Revista *Cognitio* v. 7, n. 2, p. 189-205

DERRIDA, Jacques. Présentation. In: *Mal d'Archive*. Paris: Éditions Galilée, 2018. Disponível em < http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2781 >. Acesso em 31, maio, 2021.

DEWEY, John. *Arte como experiência* (1934). Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. Entrevista ao jornal O Globo, 19 de nov. 2019. Disponível em < <https://oglobo.globo.com/cultura/georges-didi-huberman-como-forca-das-imagens-inspiradas-revolucoes-24087832> >. Acesso em 31, maio, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*: o olho da história III (2011). Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. 1ª edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Reina Sofia, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens (2000). Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOLTO, Françoise. *Seminário de psicanálise de crianças*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo* (1984). Trad. Noemi Moritz; Marise Levy. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FERENCZI, Sándor. *O pequeno homem-galo* (1913). In: Obras Completas, Vol II. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRAYZE-PEREIRA, João. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicologia USP*, v. 10, n. 2, 1999. Disponível em < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200004 >. Acesso em 25 jun. 2021.

FREUD, Sigmund. *Compêndio de psicanálise* (1938). In: Vol XIX, 1937-1939: Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. Construções na análise (1937). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. *A dissecação da personalidade psíquica* (1933). In: Vol XVIII, 1930-1936: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- FREUD, Sigmund. *Angústia e instintos* (1933b). In: _____. Novas conferências introdutórias à psicanálise; Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Sobre a sexualidade feminina* (1931). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão* (1927). In: Vol XVII, 1926-1929: Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. *O fetichismo* (1927b). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. *A negação* (1925). In: Vol XVI, 1923-1925: O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Nota sobre o bloco mágico* (1925b). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos* (1925c). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *A organização genital infantil* (1923). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id* (1923b). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. A associação de ideias de uma garota de quatro anos (1920-1922). In: *Prefácios e textos breves*; Vol XV, 1920-1923: A psicologia das massas e análises do eu e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina (1920). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920b). In: Vol XIV, 1917-1920: História de uma neurose infantil [“O Homem dos Lobos”], Além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil [“O Homem dos Lobos”] (1918 [1914]). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* [1917 (1915)]. In: Vol XII, 1914-1916: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Paralelo mitológico de uma imagem obsessiva* (1915-1916). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O inconsciente* (1915). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo* (1914). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo* (1914b). In: Vol XI: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1912-1913). In: Vol XI: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. *Princípios básicos da psicanálise* (1913). In: Vol X: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: [“O caso Schreber”]: artigos sobre técnica e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O uso da interpretação dos sonhos na psicanálise* (1911). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: [“O caso Schreber”]* (1911b). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Pós-escrito; Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: [“O caso Schreber”]* (1911c). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Formulação sobre os dois princípios do funcionamento psíquico* (1911d). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem* (1910). In: Vol IX, 1909-1910: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O Homem dos Ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos. Tra. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. *Análise da fobia de um garoto de cinco anos [O Pequeno Hans]* (1909). In: Vol VIII, 1906-1909: O delírio e os sonhos na Gradiva e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *A moral sexual ‘cultural’ e o nervosismo moderno* (1908). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *O escritor e a fantasia* (1908b). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *Sobre as teorias sexuais infantis* (1908c). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907); posfácio à segunda edição (1912). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *O esclarecimento sexual das crianças* (1907b). In: _____. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900); Vol IV. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. *Estudos sobre a histeria*; Vol II, 1893-1895. Trad. Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne M. *Limiar, aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo* (1988). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

GERMANO, Beta (org.). *Espaços de trabalho de artistas latino-americanos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

GIACOMETTI, Alberto. *Notes sur les copies*. Paris: Éditions Fondation Giacometti, 2016.

- GLIMCHER, Arnold; GLIMCHER, Marc. *Je suis le cahier* – os cadernos de Pablo Picasso. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.
- GREEN, A. Thirdness and Psychoanalytic concepts. *The Psychoanalytic Quartely*. v.73, p. 99-135, 2004.
- GREEN, A. *Du signe au discours*: Psychanalyse et Théories du Langage. Ithaque: Paris, 2011.
- HORKHEIMER, M. Filosofia e Teoria Crítica. In: *Textos Escolhidos*: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas, Max Horkheimer. Coleção Os Pensadores. 1968.
- ITURBIDE, Graciela. Entrevista a Naiara Valdano. Woman Art House, 2018. Disponível em <https://womanarthouse.com/2018/05/30/graciela-iturbide/>. Acesso em: 31, maio, 2021.
- JUNG, Carl G. Sobre os conflitos da alma infantil (1910). In: *O desenvolvimento da personalidade*. Trad. Frei Valdemar do Amaral. São Paulo: Vozes, 1981.
- KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, e dans la peinture em particulier* (1912). Trad. Nicole Debrand e Bernardette du Crest. Paris: Éditions Denoël, 2018.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LACAN, Jacques. Do não-senso, e da estrutura de Deus. In: *O Seminário, livro 3: as psicoses* (1955-1956). Versão brasileira: Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O Estádio do Espelho como formação da função do Eu (1949). In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- LACAN, Jacques. Leçon XII, 21 juin 1972. In: *Le Séminaire, Livre XIX: ...Ou pire* (1971-1972). Paris: Editions du Seuil, 2011.
- LAPLANCHE, J. Da teoria da sedução restrita à teoria da sedução generalizada. In: _____. Teoria da sedução generalizada e outros ensaios. Tradução de Doris Vasconcellos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988. p. 108-125.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. Santos: Martins Fontes, 1970.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia* (1985). Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. Loucura diferente. In: *A descoberta do mundo*. Rocco, 1999.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário* (1949). Coimbra: Edições 70, 2011.
- MARTINELLI, Paula. *Eustáquio Neves: sujeito fotográfico*. Orientador: Cecília Almeida Salles. 2018. Dissertação (Mestrado) – PUC-SP, 2018.
- MENDONÇA, Leonel D. *Lo social es un lugar que no existe*: reflexiones desde el acompañamiento terapéutico de pacientes psicóticos. Infocop 1999, 72: 51-4. Disponível em < <https://cordescorporacion.cl/wp-content/uploads/2020/07/Lo-social-es-un-lugar-que-no-existe.pdf> >. Acesso em 21, maio, 2022.
- MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias, habitat, vida, costumes organização*. Trad. Juremir Machado da Silva. 6ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.

- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- NASIO, Juan-David. *9 lições sobre arte e psicanálise*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- NEUENSCHWANDER, Rivane. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras* vol.2. p.159-174. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MIGUEL, Marlon. Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.57-71.
- NICOLELIS, Miguel. *O verdadeiro criador de tudo*. São Paulo: Planeta de Livros, 2020.
- PAULILLO, Maria Célia A. Prefácio. In: ANDRADE, Mário, *Contos Novos*, 14ª ed. São Paulo: Villa Rica, 1983.
- PAULINO, Rosana. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras* vol.2. p.175-190. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, .
- PEIRCE, Charles S. *Collected papers*. 8vols. USA: Harvard Press.
- PEREIRA, Adriana B. *Da experiência estética para a experiência psicanalítica: reverberações entre força, figura e sentido*. Orientador: Nelson Ernesto Coelho Jr. 2014. Tese (Doutorado) – USP, 2014.
- PICASSO, Pablo. In: Peindre c'est quoi?. Entrevista concedida em 1973. France Culture, 2019. Disponível em <<https://www.franceculture.fr/peinture/peindre-cest-quoi-pour-chagall-matisse-picasso>>. Acesso em: 5, nov., 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto; 1ª edição, São Paulo: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético* (2001). Trad. Mônica Costa Netto; São Paulo: Editora 34, 2009.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Vol I: Du côté de chez Swann (Première partie). Quebec: La Bibliothèque électronique du Québec. Disponível em <<https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-01.pdf>>. Acesso em 31, maio, 2021.
- ROSA, João G. *Sagarana* (1946). São Paulo: Global Editora, 2019.
- ROSA, João G. *Grande sertão veredas* (1956). São Paulo: Nonada Cultural, 2015.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Zahar, 2000.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAINT-PHALLE, Niki. In: 1965, Niki de Saint Phalle remet en place un journaliste "macho". Disponível em <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1965-niki-de-saint-phalle-remet-en-place-un-journaliste-macho>>. Acesso em 21, maio, 2022.
- SALLES, Cecília A. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- SALLES, Cecília A. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1998). 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

- SALLES, Cecília A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. *A concepção ampliada da mente segundo C. S. Peirce*. *Cognitio*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 392-403, junho-dezembro, 2019.
- SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *As três categorias peirceanas e os três registros lacanianos*. *Psicologia USP*, 10, (2), 81-91, 1999.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfred. *Imagem*. *Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *A sobrevivência de Aby Warburg*. *Jornal O Globo*, 2012. Disponível em < <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.html> >. Acesso em 5, nov., 2020.
- SILVA, Maria Helena Viera. In: Peindre c'est quoi?. Entrevista concedida em 1968. *France Culture*, 2019. Disponível em <<https://www.franceculture.fr/peinture/peindre-cest-quoi-pour-chagall-matisse-picasso>>. Acesso em: 31, maio, 2021.
- SILVEIRA, Nise. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.
- SOUZA, Paulo César de. *Trieb/Instinct/Pulsion*. In: *As palavras de Freud – o vocabulário freudiano e suas versões*, p. 201-215. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- STEINER, R. Does the Peirce's semiotic model based on index, icon, symbol have anything to do with psychoanalysis? In: AMBROSIO, Giovanna; ARGENTIERI, Simona and CANESTRI, Jorge (Ed.). *Language, symbolization and psychosis*. London: Karnac, 2007.
- TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in time* (1986). In: Tarkovsky. *Films, stills, polaroids and writings*. Trad. David H. Wilson; Christine Bernard. Londres: Thames & Hudson, 2012.
- WARBURG, Aby.; BING, Gertrud. *Diário romano*. Madrid: Siruela, 2016.
- WARBURG, Aby. *Dürer e a Antiguidade italiana*. In: *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org. WAIZBORT, Leopoldo. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WILLEMART, Philippe. *As ciências da mente e a crítica genética*. *Cienc. Cult.* vol.59 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2007.
- WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005.
- WINNICOTT, D. W. A criatividade e suas origens. In D. W. Winnicott, *O brincar e a realidade* (1971), pp. 108-140. Trad. Breno Longhi. São Paulo: Ubu, 2019.
- ZIMMERMAN, David E. *Vocabulário contemporâneo de Psicanálise*. São Paulo: Artmed, 2001.
- ZYGOURIS, Radmila. *Psicanálise e psicoterapia*. Trad. Caterina Koltai. São Paulo: Via Lettera, 2011.

Filme

FUNGOS FANTÁSTICOS. Direção: Louis Schwartzberg. Produção: Lyn Davis Lear; Louie Schwartzberg; Eleese Lui Stemp. Estados Unidos: Netflix, 2019.