

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**DESENHOS OCULTOS/ DESEJOS VELADOS
RICARDO BRUSCAGIN MORELATTO**

**Campinas
2012**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RICARDO BRUSCAGIN MORELATTO

DESENHOS OCULTOS/ DESEJOS VELADOS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes. Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva.

Campinas
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M814d Morelato, Ricardo Bruscatin.
Desenhos ocultos / desejos velados / Ricardo Bruscatin
Morelato. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Ivanir Cozeniosque Silva.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Psicanálise. 3. Desenho. I. Silva, Ivanir
Cozeniosque. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Drawings hidden / covert desires

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Art

Psychoanalysis

Drawing

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Ivanir Cozeniosque Silva [Orientador]

Alcindo Moreira Filho

Luise Weiss

Marcio Donato Perigo

Mario Fiore Moreira Junior

Lygia Arcuri Eluf

Norberto Stori

Edson do Prado Pfitzenreuter

Data da defesa: 05-03-2012

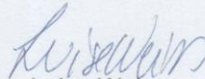
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

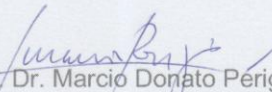
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Ricardo Bruscatin Morelato - RA 078512 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva
Presidente



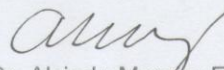
Profa. Dra. Luise Weiss
Titular



Prof. Dr. Marcio Donato Perigo
Titular



Prof. Dr. Mario Fiore Moreira Junior
Titular



Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho
Titular

Para Carolina, Ivete e Marina. Minhas flores femininas.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva, pela participação ativa e direta na construção deste trabalho, ensinando-me e aprendendo a desejar uma vontade em comum.

À Carolina Lopes Rodrigues, que com seu olhar e atenção realizou os registros fotográficos que compuseram as imagens deste volume.

À Andréa Bruscagin Morelato, pela ajuda e habilidade na produção do volume impresso.

À Dirce Thereza Ceribeli, que iluminou constantemente as ideias que conduziram a pesquisa.

A todos os professores da Universidade Mackenzie, que de forma direta ou indireta contribuíram para a realização da proposta e disponibilizaram seus laboratórios e estúdios para utilização.

Ao Instituto de Artes da UNICAMP, que por meio de seus professores e funcionários deu total suporte para o desenvolvimento do trabalho plástico, sendo fundamental para o sucesso da pesquisa.

“Aquele que deseja e não age engendra a peste”

William Blake

RESUMO

MORELATTO, R. B. **Desenhos ocultos / Desejos velados**. 2011. 156 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

Partindo de alguns conceitos desenvolvidos por Sigmund Freud, tais como o recalque, o ato falho, as pulsões de vida e morte, a recorrência, o consciente e o inconsciente, a pesquisa utilizou o desenho e as linguagens dele decorrentes para uma tradução verbo/visual construída em uma sucessão de processos criativos distintos. Primeiramente, foi criado um “vocabulário imagético” desenhado, para a seguir transformá-lo em caixas iluminadas e tridimensionais. Em seguida foram criadas imagens em grandes dimensões, valorizando a ausência e o vazio e, finalmente, miniaturas condensadas das imagens, fechadas em pequenas caixas acrílicas. Fundamentando a hipótese de se alcançar “imagens de Freud”, a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, ao tratar a sensação primeira causada pela obra, aproximou-se do conceito de “Primeiridade” de Charles Sanders Peirce quando ele a descreve como uma qualidade de sensação. Estas relações conceituais construíram a aposta na criação de uma poética particular que combina a experiência do artista com a percepção e possibilidades de sensações causadas por ela ao público final. O resultado é um conjunto visual que de certa forma está em correspondência com os conceitos freudianos destacados e é capaz de enriquecer a percepção de sua obra, agora em desenhos e imagens tridimensionais.

Palavras-chave: Arte; Psicanálise; Desenho.

ABSTRACT

MORELATTO, R. B. **Desenhos ocultos / Desejos velados**. 2011. 156 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

Starting with some Sigmund Freud's concepts, such as: repression, the slip, the instincts of life and death, recurrence and the conscious and unconscious, the research used the design and language from it to a verbal and visual translation, built in a succession of different creative processes. We first created a "vocabulary imagery" designed to, then turn it into light and three-dimensional boxes. As a result images were created in large valuing the absence and emptiness, and finally condensed thumbnails of images, locked in small acrylic boxes. Supporting the hypothesis of achieving "Freud's pictures", Merleau-Ponty's Phenomenology Perception Theory comes when the first sensation caused by the art works approaches Charles Sanders Peirce's concept of "Firstness" as he describes it as a sensation quality. These conceptual relationships built the option of creating a particular creative process that combines the poetic experience with the artist's perception and possibilities of sensations caused by it to the public. The result is a look that is, somehow, in correspondence with the Freudian concept deployed and is able to enhance the perception of his work, now in drawings and three-dimensional images.

Keywords: Art; Psychoanalysis; Drawing.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 a 02.....	23-24
Figura 03.....	28
Figuras 04 a 05.....	33-34
Figura 06.....	47
Figuras 07 a 24.....	50-67
Figuras 25 a 41.....	70-82
Figuras 42 a 60.....	84-94
Figuras 61 a 78.....	97-114
Figura 79.....	127

SUMÁRIO

Resumo	XII
Abstract.....	XV
Lista de figuras.....	XVII
1-Introdução: À guisa de prólogo.....	21
2-Quadro de referências visuais e simbologias correspondentes.....	36
3-O desenvolvimento do trabalho plástico.....	48
4-O desenho do desejo e suas imbricações.....	117
5-Duas leituras para Sigmund Freud: do verbal para o visual.....	122
6-Deitado no divã: Psicanálise e Arte.....	125
7-Para um desenho oculto revelar desejos velados.....	130
Referências.....	134

1 – introdução:

À guisa de prólogo

As ideias que promovem esse trabalho remontam à minha infância e ao desejo que me tomava ao desenhar garatujas que logo se transformariam em fantasias de mundos inusitados e ainda inexplorados. Em minha juventude, o desenho se constituiu, de certa forma, em um subterfúgio que transformava meu mundo em universos paralelos, onde a aventura poética tomava forma sobre o branco do papel. Assim, algumas lembranças de minha infância vêm desses desenhos, que construíram e deram uma espécie de imagem simbólica à minha personalidade e às minhas vontades pessoais.

Muito cedo comecei a explorar as possibilidades narrativas em quadrinhos, que sempre me ajudaram a externar pensamentos de uma forma muito mais precisa e concreta do que propriamente por meio de um texto escrito, no qual o vocabulário verbal me impedia de atingir meus objetivos, muito mais imagéticos e de difícil descrição. O surrealismo das imagens que povoavam minha mente (em sonhos, às vezes) criava dificuldades de encontrar as palavras necessárias para a perfeita expressão de meus desejos imaginados e me conduziam cada vez mais à exploração de imagens desenhadas, base da inquietação que me acompanha por toda a vida.

Ao me aperfeiçoar no desenho de histórias em quadrinhos, eu seguia criando mundos e personagens imaginários, que se organizavam internamente a partir de uma sintaxe definida, mas aberta a novas explorações visuais que me instigavam a procurar alternativas para contar histórias novas e a achar maneiras alternativas para a representação dos quadrinhos e dos desenhos que compunham seus quadros e narrativas. A combinação entre os códigos (verbal e visual), o claro e escuro das páginas em preto e branco e a sintaxe possível entre os quadros me

indicavam que este discurso visual poderia ser um amplo universo a ser explorado com mais atenção.

Assim, desde minha formação universitária a pesquisa com os métodos e processos construtivos das artes plásticas e visuais se tornou a base cumulativa de todo conhecimento empírico que procurei apreender para desenvolver novas formas de tradução poética dessa inquietação que nunca deixou de ocorrer para mim. Sempre sonhando e desejando algo que estaria além do mundo conhecido, das coisas físicas e aparentes, e se encontraria escondido em alguma parte desse pensamento poético possível, imaginado de forma etérea e subjetiva.

Em minha dissertação de mestrado, orientada pela Profa. Dra. Dirce Thereza Ceribeli, ao pesquisar as possibilidades de narrativas múltiplas e não lineares nos quadrinhos conheci a ênfase na função poética e descobri que uma narrativa única pode se desdobrar em outras, a partir da combinação de elementos visuais e linguísticos, propostos a partir de uma base poética e imagética. Para isto me utilizei dos conceitos de Roman Jakobson a respeito das funções das linguagens para explicar sua teoria por meio de quadrinhos montados em cubos, que, jogados aleatoriamente, remontavam novas histórias que falavam de si mesmas. Esta narrativa se constituiu de um conjunto de 12 páginas que originaram dois cubos, nos quais em cada face foi impressa uma página. O nome escolhido para a história, intencionalmente voltado ao linguista, foi “Meu encontro com Roman Jakobson”.



Figura 01. Nanquim sobre papel. 21 x 28 cm.

Este trabalho nasceu de uma pesquisa acerca de autores nacionais de quadrinhos que pudessem oferecer em sua obra uma ênfase na função metalinguística, caminho apontado por Jakobson, em seus estudos teóricos para se chegar a uma predominância da função poética. Daí o

aprofundamento das possibilidades visuais da linguagem e do desenho em si, que desembocaram no produto final da dissertação: uma história em quadrinhos tridimensional, em formato de cubos que, combinados entre si, ofereciam novas possibilidades narrativas. Além do texto da dissertação, que pode ser encontrado na biblioteca do Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, foi realizada uma exposição com os cubos em grande formato no Museu da Escultura Brasileira (MUBE), em 2007, por ocasião da realização do Congresso Internacional de Arte e Novas Tecnologias da USP, realizado naquele ano. (MORELATTO, 1997)



Figura 02. Colagem sobre papel cartão, 21 x 21 cm.

Na construção dos cubos, a intenção primeira foi alterar a sequência de imagens que ocorre usualmente em uma história em quadrinhos, para proporcionar um outro tipo de leitura, na qual a sucessão cronológica temporal e a narrativa não fossem fatores determinantes para o jogo visual proposto pelas imagens. Seria como convidar o leitor a ingressar em outro tempo de fruição, no qual as imagens combinadas e remontadas entre si sugerissem novas associações visuais, prolongando a atenção e a imersão dentro da narrativa. O jogo de dados em quadrinhos pretende propor justamente um tempo diferente de interpretação e outra forma de realizar o jogo das linguagens.

Aqui, a inspiração para o trabalho vem de Mallarmé e de seu poema *Un Coup de Dés* ou “Um Jogo de Dados”. O concretista brasileiro Haroldo de Campos escreve em *Mallarmé; o poeta em greve*:

Sob os títulos “Poesia. Estrutura” e “poema, Ideograma”, publiquei, em 1955, dois artigos apontando *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, como o limiar da nova poesia. No primeiro, dedicado à análise do poema, eu afirmava a certa altura: “Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberto por Schoenberg, purificada por Webern, e através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. Esse processo se poderia exprimir pela palavra “estrutura”. No segundo, que incorporava à inovação mallarmeana as conquistas formistas de Pound, Joyce e cummings, eu concluía: “as subdivisões prismáticas da Ideia de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição-uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma -uma ORGANOFORMA- onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético ideogrâmica de ESTRUTURA. (CAMPOS, Haroldo, 1991. p. 23)

É de Mallarmé e da análise de seu poema realizada por Haroldo de Campos que vem a inspiração e o desejo de traduzir o pensamento verbal em estruturas visuais poéticas capazes de se comunicarem entre si.

Portanto, essas experiências com os códigos e as linguagens buscavam uma alteração na percepção de tais histórias por parte do leitor, estimulando-o a desconstruir e reconstruir os quadros em novas narrativas possíveis. Procuravam criar uma espécie de desautomatização da

leitura linear tradicional e já se preocupavam com as teorias referentes à fenomenologia da percepção e à semiótica. A relação possível com essas teorias, não percebida em um primeiro momento, dá-se no momento em que Peirce caracteriza suas referências de interpretante e propõe categorias cenopitagóricas, Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, da mesma forma que Merleau-Ponty quer a sensação primeira do indivíduo frente à obra desprovida de interpretações e elaborações posteriores, analisando dessa forma, a percepção da arte enquanto experiência de sensação.

[...] Por exemplo, o filósofo empirista considera um sujeito X prestes a perceber e procura descrever aquilo que se passa: existem sensações que são estados e maneiras de ser do sujeito e que, a esse título, são verdadeiras coisas mentais. O sujeito perceptivo é o lugar dessas coisas, e o filósofo descreve as sensações e seu substrato como se descreve a fauna de um país distante – sem perceber que ele mesmo percebe que ele é sujeito perceptivo e que a percepção, tal como ele a vive, desmente tudo o que ele diz da percepção em geral. Pois, vista do interior, a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria da causalidade, mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2006. p. 279)

Provêm dessas reflexões os conceitos que serão abordados na busca de um método particular para o desenvolvimento da pesquisa pretendendo relacionar ideias objetivas extraídas do código verbal e a subjetividade do código visual, como aponta Lucrécia D'Aléssio Ferrara:

Antes de qualquer esforço interpretativo dos dados da pesquisa, a partir das considerações dessas hipóteses, é necessário ponderar que, conforme a natureza do método abduutivo, característico dos estudos das linguagens, essas hipóteses não atuam, como ocorre no caso da dedução, como elementos de validação ou comprovação de uma lei, uma teoria geral, um modelo de análise estabelecido a priori e distante da manifestação concreta do objeto em estudo. [...] Ao contrário, partindo de um método de pesquisa que faz a análise aderente à própria manifestação do objeto, essas hipóteses são apenas possíveis, e sua eficiência explicativa é proporcional à capacidade de ver a realidade como um estímulo que aguça a curiosidade. Desse modo, a pesquisa se faz estrategicamente demolidora, na medida em que se propõe aberta à experiência e pronta para descobrir outras perspectivas de análise, abala-se o alicerce empírico da certeza da hipótese, quando sujeito pesquisador e objeto pesquisado constituem um conjunto. (FERRARA, 1993. p. 112-113)

Agora o esforço de análise se volta para o desenho em si e a todas as possibilidades poéticas que ele pode oferecer, em um exercício intertextual com o fundador da psicanálise moderna, Sigmund Freud. É a partir de seus escritos que vai tomando forma o impulso de traduzir visualmente alguns conceitos fundamentais da psicanálise, criando uma espécie de universo visual alegórico em diálogo com os textos escolhidos e fundadores da poética pretendida ao longo do trabalho. Na verdade trata-se de uma tentativa de organização de um universo visual estruturado de tal forma a oferecer associações possíveis em sua formação/criação, partindo da leitura de alguns textos freudianos. Esta espécie de quadro referencial de associações, criado em pequenos desenhos a partir de determinados conceitos e pulsões, constituiu a base de todo desenvolvimento do processo criativo e dos objetos artísticos que dele decorreram.

Essa mudança de interesse e a fundamentação crítica que dela advém estão contidas nesta reflexão, que norteará todo o trabalho exploratório:

O código parece-se menos com uma linguagem do que com uma gíria, formação aberta e plurívoca. Os seus signos são de uma natureza qualquer e indiferentes ao seu suporte (ou não será o suporte que lhes é indiferente? O suporte é o corpo sem órgãos). Não obedecem a um plano, trabalham a todos os níveis e em todas as conexões; cada um fala a sua própria língua, e estabelece sínteses com outros, que são tanto mais directas em transversal quanto mais indirectas são na dimensão dos elementos. As disjunções próprias desta cadeia ainda não implicam nenhuma exclusão, surgindo só as exclusões devido a um jogo de inibidores e repressores que determinam o suporte e fixam o sujeito específico e pessoal.. Nenhuma cadeia é homogênea, mas antes um desfile de letra de alfabetos diferentes, onde subitamente aparecesse um ideograma, um pictograma, a minúscula imagem de um elefante a passar ou de um sol nascente. Repentinamente, na cadeia que engloba (sem os compor) fonemas, morfemas, etc., aparecem os bigodes do pai, o braço ameaçador da mãe, uma fita, uma rapariga, um polícia, um sapato. Cada cadeia apanha fragmentos de outras cadeias que extrai uma mais-valia, tal como o código da orquídea”extrai” a figura da vespa: fenómeno de mais-valia de código. É todo um sistema de agulhagens e sorteios, que formam fenómenos aleatórios parcialmente dependentes, parecidos com uma cadeia de Markoff. Os registros e as transmissões vindos de códigos internos, do meio exterior, de uma região do organismo para a outra, cruzam-se pelas vias perpetuamente ramificadas da grande sintaxe disjuntiva. Se aqui existe uma escrita é uma escrita com a forma do real, estranhamente plurívoca, nunca bi-univocizada, linearizada, uma escrita transcurativa e nunca discursiva: é todo o domínio da “inorganização real” das sínteses passivas, onde em vão procuraríamos algo a que se pudesse chamar o Significante, e que compõe e decompõe ininterruptamente as cadeias em signos

que nunca virão a ser significantes. A única vocação do signo é produzir desejo, e em todos os sentidos (DELEUZE, GUATTARI, 2004. p. 42).

E assim um conjunto de elementos se fez:



Figura 03. Nanquim sobre papel. 11 x 14,5 cm, cada imagem.

É a partir deste elenco de figuras que, em analogia a alguns escritos de Freud, a procura se dará na direção de desdobramentos poéticos destas imagens em procedimentos diversos, da sobreposição de camadas, passando pelas interpretações das imagens e experimentando as alternativas das novas tecnologias digitais de computação gráfica. Estas técnicas buscam uma espécie de poetização dos códigos, na qual o receptor/público final percebe

a obra a partir de sensações ou qualidades de sensações, como queria Charles Sanders Peirce em sua caracterização de Primeiridade¹. É quando acontece uma perda das referências do mundo das coisas e suas propriedades e passamos a enxergar um mundo organizado em estruturas e funções.

Estas estruturas, criadas a partir das associações entre os elementos visuais citados, revelaram sentidos e mensagens que não podem mais ser descritos pelo verbal. Seria como uma poética visual colocada em equivalência com os escritos de Freud, mas independente do código verbal que a ela deu origem, uma vez que assume autonomia no momento em que sugere novas interpretações e sensações causadas pelas provocações inusitadas do artista, que articula e rege o movimento das pedras no jogo da linguagem. Desarticulação de toda a sensação previsível e esperada.

Esta transformação, tanto na articulação da mensagem quanto na recepção e interpretação da mesma, constitui a principal preocupação da procura artística das hipóteses postuladas para o desenvolvimento do caminho. Se a Primeiridade para Peirce significa, em última análise, o gozo incontido, o prazer desmesurado de imergir nas imagens e a queda no abismo das loucuras sensoriais, as estruturas procuradas são a representação da imaginação e do sentimento da criança (que nada conhece e tudo propõe) projetada no artista. Vale lembrar que mais de uma vez Freud utiliza o jogo infantil e o universo lúdico das crianças para exemplificar casos e clarear seus conceitos expostos.

De maneira análoga às pulsões de vida e morte, pretende-se corporificar alguns desenhos representativos, nos quais a princípio impera o desejo e a imaginação do artista, este considerado um manipulador de conceitos científicos a favor da arte subjetiva e aberta, como queria Freud em suas especulações sobre a mente humana. É neste trânsito entre psicanálise e arte que se fundamenta o trabalho criativo para, a partir daí, haver a recriação do discurso de

¹ PEIRCE, C.S. **Semiótica**. Perspectiva, São Paulo, 1998. Charles Sanders Peirce estabelece sua teoria Semiótica baseado em tricotomias que combinam referências de objeto, de meio/signo e de interpretante. Classifica as dez principais categorias de signo e estados de Terceiridade, Secundidade e Primeiridade. A Primeiridade é quando o interpretante é desautomatizado em sua qualidade de sensação. Ela acontece somente por instantes e é caracterizada pela perda quase que total das referências do interpretante. Seria um caminho para o ícone ou hipóícone, o rema e o sinsigno, consideradas as referências de interpretante, objeto e meio/signo respectivamente. Ou como queria Peirce um sinsigno-icônico-remático.

Freud em uma poética pessoal e inédita. Pretende-se utilizar de artifícios técnicos das artes visuais para aproximar os resultados imagéticos do discurso e das teorias propostas originalmente pelo texto base.

Assim, trabalha-se com a hipótese de que os referentes visuais criados a partir de um mundo ligado às coisas e suas propriedades - e portanto relacionado ao mundo consciente das aparências -, quando poetizados e transformados em experiência sensorial podem estabelecer novas relações com um mundo de estruturas e funções, agora relacionadas à percepção do público fruidor. Desta maneira, aconteceria a transformação dos conceitos teóricos e científicos de Freud em um objeto artístico corpóreo, objetivo final deste trabalho.

O retorno às experiências narrativas dos quadrinhos provocou uma reflexão acerca dos desenhos e, de certa forma, um exercício metalinguístico acerca de sua própria história. O desejo de aprofundamento nas possibilidades que o desenho me oferecia reforçou a certeza de que é possível criar imagens representativas dos conceitos de Freud, tanto por seu caráter poético e aberto como pelas discussões que sua obra ainda nos propõe. Por sua vez, a pesquisa poética apontou para um desenho que buscou uma sexualidade muito presente em suas teorias, e me direcionou para referências visuais que remeteram de alguma forma ao tema do consciente e do inconsciente, do eu, do ego e do alter ego, dos recalques e das pulsões de vida e morte; daí a vontade de estabelecer estas relações e compará-las ao final do trabalho. Para isto foi criado um quadro de referências primeiras, que de forma arbitrária relacionou desenhos e imagens às sugestões propostas pela leitura de Freud. Estas imagens buscaram em um primeiro momento a representação de figuras em “pelos” desenhados, que pela repetição, sobreposição, repetição e técnicas empregadas deram vida às representações procuradas.

Estes “pelos” representados na forma de grafismos realizados a lápis e a nanquim utilizaram como referência os exercícios propostos por Peter Olpe, quando ele visa um método sistemático para o desenvolvimento de desenhos com diversas técnicas em uma sequência lógica e projetual.

Baseado no processo criativo ligado a uma espécie de design da imagem, no qual Olpe propõe uma reflexão entre a intensidade e a expressividade do traço conjugados com o planejamento da imagem e do espaço visual, como também no movimento e repetição das linhas buscando aproximações formais, a pesquisa relacionou seus desenvolvimentos com as teorias e procedimentos adotados em seu livro.

Segundo Olpe, um apanhado geral sobre seu método e a Basel School of Design pode ser lido na introdução à segunda edição de seu livro *Drawing as Design Process*:

Já passaram quase dez anos desde que o livro foi publicado pela primeira vez. Ele foi concebido no programa de artes gráficas da Schule für Gestaltun Basel (Escola de Design da Basileia). [...] No entanto, muita coisa mudou desde então. A estrutura e os objetivos da Escola de Design da Basileia atualmente são diferentes. Vários dos instrutores que estavam representados na coleção de obras de suas classes se aposentaram. Alguns programas de treinamento vêm sendo interrompidos, e conteúdos do curso também foram alterados. No entanto, com a exceção de correções minoritárias na seção de texto, esta segunda edição do livro é muito próxima à primeira. É um recorde histórico que reflete uma parte importante da história da Escola. Apresenta o campo da educação em um ponto anterior à divisão da Escola de Design da Basileia em duas escolas separadas - uma escola profissional e uma faculdade de artes aplicadas. [...] Até o momento, o desenho não perdeu em nada e continua fascinando ao longo dos anos. (OLPE. 1997. p. 7) (Tradução livre²)

O método criativo de Olpe considera não só a importância do desenho, mas também o acaso e a liberdade do traço expressivo como elementos constituintes da obra final. Por outro lado, procura na repetição e no aperfeiçoamento do projeto um aperfeiçoamento das formas e caminhos procurados, explorando não só a diversificação do traço, como também das técnicas empregadas. Em Olpe e nos métodos descritos por ele em suas aulas na Basel School of Design é

² If has now been nearly ten years since the book was first published. It was conceived of the graphic arts program at the Schule für Gestaltun Basel (Basel School of Design). [...] Much has changed in the meantime. The structure and objectives of the Schule für Gestaltun are different today. Several of the instructors who were represented in the collection by works from their classes have since retired. Certain training programmes have been discontinued, and course contents have changed as well. Yet with the exception of minor corrections in the text section, this second edition of the book is quite the same as the first. It's a historical record reflecting an important part of the school's history. It presents a field of education at a point in time before the Schule für Gestaltun was divided into two separate schools- a vocational school and a college at applied arts. [...] Yet, drawing has lost nothing of its currency fascination over the years. (OLPE, 1997. p. 7)

que se fundamenta uma boa parte da procura prática empregada aqui por mim. Ainda sobre as características do programa da escola, nos fala Patricia Cué:

[...] A maioria das escolas de design atribuem uma posição de subordinação ao estudo do desenho e o isolam do resto das disciplinas. E para a maior parte, as aulas de desenho não são sobre o desenho em si, mas sobre como melhorar e embelezar a capacidade de representação da realidade. As aulas são baseadas em regras rigorosas que muitas vezes levam à frustração quando não alcançam o sucesso em ser "bonito" e "correto". [...] Na Escola de Design da Basileia, o desenho é um componente elementar no treinamento do design gráfico e o desenho em si é considerado um processo. Descobertas, erros e acertos são igualmente importantes no diálogo gráfico. Trata-se de observar processos de trabalho mais longos e descobrir as leis próprias com base na experiência individual. O que importa é aprender uma linguagem visual e encontrar uma verdade no mais simples dos motivos. (CUÉ, Patricia apud OLPE.1997. p. 6-7) (Tradução livre³)

³ [...] Most design school assign a subordinate position to the study of drawing and isolate it from the rest of the classes. And for the most part, drawing lessons are not about drawing per se but about improving and ambellishing one's ability to represent reality. Lessons are based on stringent rules that often lead to disappointment when do not succeed in being "beautiful" and "correct". [...] At the Basel School of Design, the subject of drawing is a basic component of graphic design training, and drawing itself is regarded as a process. Discoveries, mistakes and successes are all equal parts within the graphic dialogue. It's about observing the longer working process over the time and discovering one's own laws based on individual experience. What matter is learning a visual language and finding a truth in the simplest of motifs. (CUÉ, Patricia apud OLPE. 1997. p. 6-7)



Figura 04. Reprodução digitalizada. (OLPE, op.cit.)

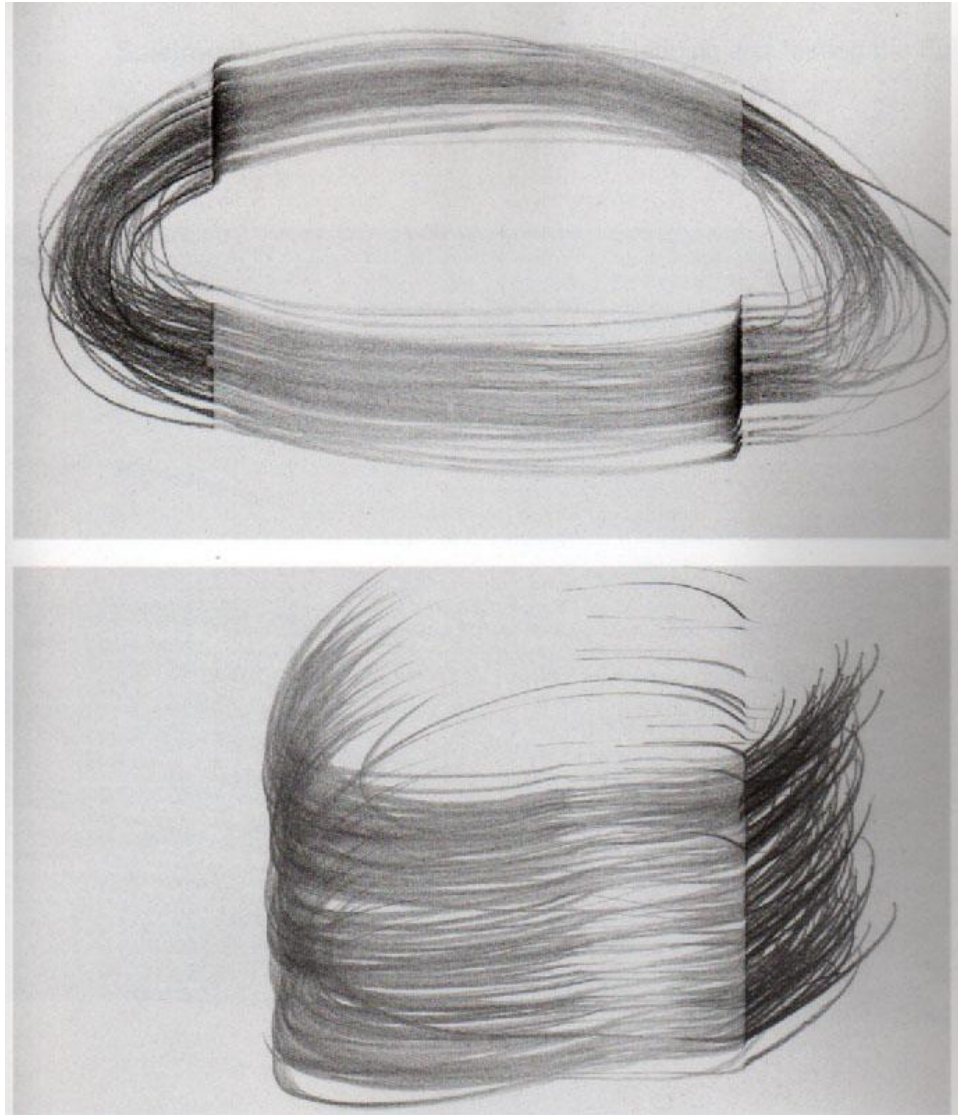


Figura 05. Reprodução digitalizada. (OLPE, op.cit.)

As representações de Olpe remetem ao tema do acaso na obra de arte (como no poema de Mallarmé), dos jogos aleatórios, das associações imprevisíveis e, de certa forma, relacionam-se com o “insight” criativo. No momento em que o artista é o responsável por articular e desarticular uma cosmologia, um universo único, ele é o instaurador do caos na obra e o único responsável por controlá-lo. As teorias da nova física quântica quando trata da Termodinâmica, especificamente nos escritos do ganhador do Prêmio Nobel de Química Ilya Prigogine, sugerem uma relação entre o universo atômico das partículas em suas alterações de estado e desarticulações a este fazer artístico, quando o artista propõe um jogo de armar as linguagens que surpreendem na configuração de seu conteúdo final. Desta forma, os referentes representados a princípio em um baralho de pelos, pequenas imagens associativas armadas em tramas desenhadas, criam um universo visual arbitrário, que traz em si uma carga de interesse poético próprio, em imagens carregadas de significados e associações diversas.

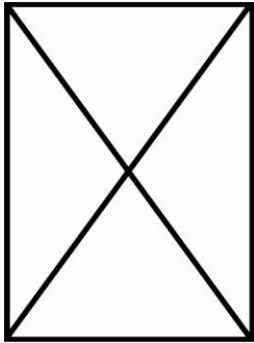
Parece-me importante relacionar associações simbólicas às imagens criadas, não para estabelecer relações fechadas e determinadas em si, mas sim para procurar identificações com meu inconsciente, e talvez com o inconsciente do “outro”, para através de uma poética visual estabelecer as conexões que conduziriam a uma associação direta com os textos de Freud e também estimular o jogo de percepções que as imagens possam provocar.

2 - Quadro de referências visuais e simbologias correspondentes

Neste momento cabe esclarecer que a busca por explicações simbólicas dos referentes utilizados deu-se por uma necessidade metodológica de fundamentar as escolhas realizadas a priori, e não o contrário. Os desenhos escolhidos e realizados nasceram da escolha arbitrária do artista e não foi em nenhum momento determinada pela leitura das referencializações descritas a seguir. Isto posto, é preciso dizer que as definições contidas no “Dicionário dos Símbolos”, utilizado como texto-base para as seguintes associações, serviu como instrumento iluminador das ideias contidas a princípio nas intenções que nortearam este trabalho e busca de certa forma esclarecer as escolhas inconscientes nascidas de interpretações arbitrárias que possibilitaram a poetização dos códigos e a criação de um trabalho plástico original. Antes de “aprisionar” e determinar interpretações possíveis, ajuda na ampliação da compreensão das intencionalidades da obra como um conjunto total, provendo de significado elementos muito díspares em uma primeira visada, mas próximos em uma leitura mais atenta.

As definições a seguir têm o intuito de complementar a fundamentação teórica utilizada nos processos conscientes de criação da obra e, desta forma, de ampliar o caráter acadêmico que o trabalho se propõe a desenvolver, contribuindo com o trânsito entre os referentes verbais e visuais utilizados e a explicitação das teorias utilizadas. Serve como apêndice construtor de novas associações, e não como pilar edificador de uma poética. A liberdade da experimentação estética proposta pela leitura dos textos de Freud deve, portanto, ser preservada. A seguir, elencam-se alguns dos elementos simbólicos presentes no trabalho e sua tradução para uma espécie de vocabulário sintético/visual:

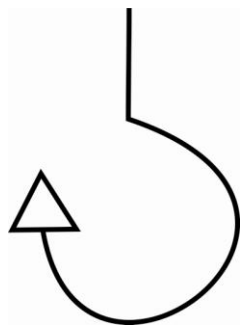
2.1 - A ampulheta



Aqui se observa o caráter paradoxal de alguns referentes escolhidos para o trabalho, no qual o seu caráter positivo e negativo traduzidos em imagem se anulam, criando novos significados. O tempo, inexorável à condição humana, assume o papel de elemento mortificador quando considerado de forma cronológica e, ao mesmo tempo, como elemento vital quando visto como parceiro fundamental para o acúmulo de conhecimento e experiência pessoal. Esta dualidade foi representada pela figura simétrica da ampulheta, na qual estas formas foram enfatizadas, bem como as semelhanças triangulares com outros referentes escolhidos, observados na base e no topo da imagem e na possibilidade de inversão do desenho de cima para baixo e de baixo para cima. Os claros e escuros reforçam esta ideia de dubiedade e criam uma imagem bidimensional que quase esquematiza a visão tridimensional que temos do objeto.

A ampulheta simboliza a queda eterna do tempo (Lamartine); seu escoamento inexorável que se conclui, no ciclo humano, pela morte. Mas significa também uma possibilidade de inversão do tempo, uma volta às origens. [...] A forma da ampulheta, com seus dois compartimentos, mostra a analogia entre o alto e o baixo, assim como a necessidade, para que o escoamento se dê para cima, de virar a ampulheta. Assim, a atração se exerce para baixo, a menos que revertamos a nossa maneira de ver e agir. É oportuno notar a exiguidade da relação entre o alto e o baixo, estreito orifício pelo qual a relação pode se estabelecer em um movimento contínuo. O vazio e o pleno devem suceder-se; há, portanto uma passagem do superior ao inferior, isto é, do celeste ao terrestre e, em seguida, através da inversão, do terrestre ao celeste. Tal é a imagem da escolha, mística e alquímica [...] (CHEVALIER, 1996. p. 48)

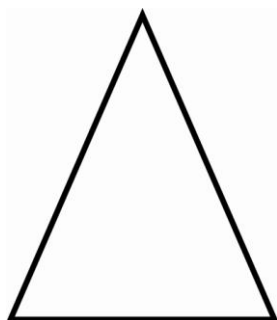
2.2 - O anzol



Da mesma forma, o anzol tem dois aspectos de consideração simbólica no momento em que ele é um instrumento que tira a vida (da sua presa, o peixe) e ao mesmo tempo serve para a conquista do alimento para outra vida sobreviver (o homem). Sua forma aguda e circular se relaciona com as características do cinzel, do forçado e da forca e ressalta o caráter ambíguo de tal conformação. Suas dimensões ampliadas e sua representação centralizada também permitem uma leitura bilateral e invertida de baixo para cima sem prejuízo de sua perfeita visualização. Sua ponta angular está em correspondência com as formas triangulares da vulva invertida e da ascensão representada pela imagem de uma santa. Vários elementos triangulares podem ser observados nos desenhos expostos a seguir.

O símbolo do anzol é muito frequentemente utilizado, de Marcílio Fisino a Eckart e a Halfez, em relação evidente com o da pesca. O anzol é o instrumento, diz A.K. Coomasrawany, com o qual o Rei-Pescador pesca sua presa humana. O amor, diz Mestre Eckart, é como o anzol do pescador. O mesmo simbolismo se estende, aliás, ao domínio mais prosaico e mais cotidiano: as expressões morder o anzol são significativas a esse respeito. (CHEVALIER, 1996. p. 64-65).

2.3 - A ascensão



A ascensão, representada pela figura da virgem em seu manto, remete à necessidade premente do homem de transcender em vida suas limitações terrenas em um movimento de conexão com um ser supremo, base de toda religiosidade e impulso fundador de toda crença de uma vida após a morte, presente na maioria das doutrinas e religiões do mundo contemporâneo. O desenho da virgem com seu manto representa uma espécie de inversão do desenho da vulva, que se aproxima em sua forma triangular invertida e estabelece relações interessantes entre as duas imagens. Aqui se buscou uma expressividade e intensidade do traço que mostra gradações entre o claro e o escuro e que trata de forma equivalente ambas as representações.

Na iconografia cristã há numerosas representações do homem ascensional; símbolo do alçar voo, da elevação ao céu após a morte. Geralmente é representado com os braços levantados, como na oração; as pernas dobradas por baixo do corpo, como na adoração; por vezes está suspenso da terra, sem suporte aparente, e sua cabeça está nimbada de estrelas; outras vezes, asas, anjos ou pássaros o estão levando. Todas essas imagens representam uma resposta positiva do homem a sua vocação espiritual, mais do que um estado de perfeição, um movimento em direção à santidade. O nível de elevação no espaço, ainda bem perto do chão ou em pleno céu, corresponde ao grau da vida interior, à medida segundo a qual o espírito transcende as condições materiais da existência. A Assunção da Virgem Maria, após sua Dormição (o sono de três dias da Virgem), simboliza, por exemplo, independentemente da realidade histórica do fato, a espiritualização absoluta de seu ser, corpo e alma [...] (CHEVALIER, 1996. p. 91-92)

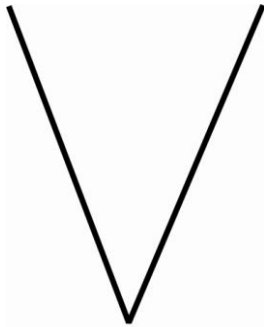
2.4 - Os cabelos

O cabelo representa o referente inicial que dá forma a todas as imagens (ou referentes secundários) criadas no trabalho poético. Ele confere o caráter da sexualidade tão presente nos escritos de Freud e é fundamental pra a compreensão da teoria das pulsões. Ele ainda serve como ponte para a aplicação, no desenho, de temas específicos abordados ao longo da obra de Freud, como a repetição, a recorrência e o ato falho, conceitos tão caros ao autor na formulação das bases de sua teoria psicanalítica. A representação dos pelos e dos cabelos serviu também como proposta para aplicação das técnicas de Olpe quando ele trata da intensidade, repetição e interrupção do traço na obtenção de efeitos visuais exclusivos e originais.

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de simpatia. Daí o culto das relíquias de santos- e, principalmente, da mecha de cabelos, culto que compreende não apenas um ato de veneração, mas também um desejo de participação das virtudes particulares desses santos. Daí, igualmente, o hábito existente em muitas famílias de conservar cachos de cabelos e os primeiros dentes de leite. Na realidade, essas práticas significam mais do que um simples desejo de perpetuar uma recordação: elas revelam quase uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam. [...] Na maior parte das vezes os cabelos, representam certas virtudes ou certos poderes do homem: a força e a virilidade, por exemplo no mito bíblico de Sansão. Chegam até mesmo a substituí-lo completamente... A idade da virilidade é aquela em que se deixam crescer os cabelos... O ato de cortar os cabelos correspondia não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: era a renúncia-voluntária ou imposta- às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria personalidade. [...] O corte e a disposição da cabeleira sempre foram elementos determinantes não só da personalidade, como também de uma função social ou espiritual, individual ou coletiva [...] Alguns imortais usavam os cabelos desgrenhados, tal como era costume entre os participantes do método de concentração taoísta, para conservar o Uno... O cabelo é um vínculo, o que lhe permite ser utilizado como um dos símbolos mágicos da apropriação, e até mesmo da identificação... A história contemporânea apresenta um notável exemplo disso no caso dos barbudos de Fidel Castro, que haviam feito uma promessa de não se barbear nem cortar os cabelos, enquanto não houvessem libertado Cuba da tirania. [...] Os cabelos são considerados como a morada da alma, ou de uma das almas... Essa associação manifesta claramente o elo

estabelecido entre o cabelo e a força vital... O conceito de força vital traz consigo forçosamente, os de alma e de destino... E como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo da entrega ou da reserva de uma mulher. Maria Madalena, na iconografia cristã, é sempre representada com os cabelos longos e soltos, muito mais como um sinal de abandono a Deus, do que como lembrança de sua antiga condição de pecadora... A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizerem, seria pretender a liberdade não somente de direito, mas de costumes [...] (CHEVALIER, 1996. p. 153-156)

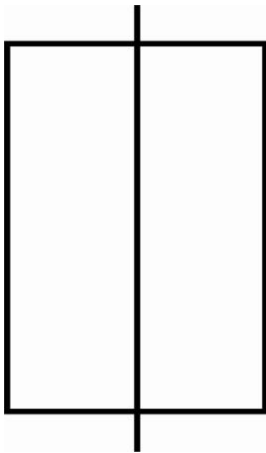
2.5 - O cinzel



Como diz o verbete correspondente no dicionário dos símbolos, o cinzel, representado pela navalha, remete ao princípio ativo masculino que penetra, corta e modifica a matéria em contraposição ao princípio passivo feminino. Apesar de se associar em um primeiro momento a uma pulsão de morte, segundo a sua simbologia ele sugere uma interação entre corpos e matérias distintos que, conjugados, também podem remeter a uma pulsão de vida. Ele corporifica a oposição entre o masculino e o feminino, tão presente nos desenhos criados, e reforça, por meio de sua conformação quase triangular, a semelhança com a vulva, a virgem e o forçado, como veremos a seguir. Vale observar a ideia da recorrência em Freud, presente na similaridade das formas representadas e sintetizadas em esquemas visuais, ilustrando os verbetes.

Como todas as ferramentas de cortar..., o cinzel representa o princípio cósmico ativo (masculino), que penetra e modifica o princípio passivo (feminino). Assim o cinzel (buril) do escultor modifica a pedra. Esse simbolismo foi usado nas iniciações de ofícios e deixou sua marca na maçonaria. O cinzel é o relâmpago, agente da vontade celeste penetrando a matéria: é o raio intelectual, penetrando a individualidade. È a força que corta, retalha, separa, distingue, primeira operação do espírito, que só julga depois de contrapesar. [...] E, todavia, enquanto agente, ele mesmo é “agido”, pois tem papel ativo com relação à matéria, como passivo em relação ao camartelo ou à mão que representam a Vontade operativa. O que constitui aliás, como frequentemente acontece, uma inversão, no plano da manifestação, da hierarquia dos princípios, segundo a qual a vontade não pode ser anterior ao conhecimento.[...] A modificação da matéria bruta pelo cinzel (e pelo camartelo) é, no entanto, considerada... como o símbolo dos atentados ilegítimos à espontaneidade, das intervenções abusivas do homem nas leis naturais da vida...A tesoura era um atributo de átropos, uma das Parcas, encarregada de cortar o fio da vida: símbolo da possibilidade do fim súbito e do fato de que a vida depende dos deuses. (CHEVALIER, 1996. p. 248)

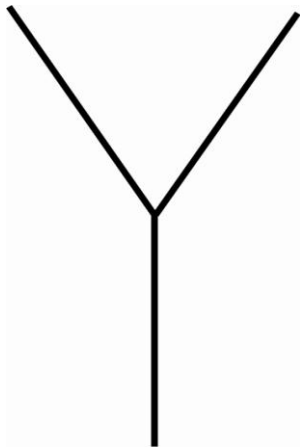
2.6 - A faca



A força da faca foi representada nos desenhos por meio de uma lâmina de barbear. A necessidade de reforçar este caráter penetrante da faca traz à tona as mesmas associações propostas pelo cinzel, mas sua representação se faz em uma forma retangular e simétrica, diferente da ênfase triangular de alguns desenhos realizados. As concentrações e nuances dos traços se intensificam nas grandes áreas preenchidas no branco do papel e a ideia de corte sugere experiências de interrupção do traço proposta nos exercícios de Olpe.

Já se viu, a propósito do cinzel, o simbolismo geral dos instrumentos cortantes, que se aplica plenamente aqui: é o principio ativo modificando a matéria passiva. A importância desse simbolismo varia segundo as populações que utilizam o instrumento... Nas regiões, as mais diversas, a faca tem o poder de afastar as influencias malélicas, o que parece associado a um dos aspectos do simbolismo do ferro. [...] O símbolo da faca é, frequentemente, associado à ideia de execução, no sentido judiciário, de morte, vingança, sacrifício (a mão armada de Abraão, quando do sacrifício de Isaac). A faca é o instrumento essencial dos sacrifícios, e de numerosas provas iniciáticas, a começar pela circuncisão. A esse propósito, é interessante notar que, no ritual de circuncisão dos bambaras, a faca operatória é chamada “cabeça-mãe da circuncisão”. O sacerdote a retira da sua bainha como o pênis do circuncidado sairá do seu prepúcio. Ocorre aí uma acepção, ligada às tradições de um antiquíssimo povo africano, do simbolismo fálico da faca, tão frequentemente evidenciado por Freud na interpretação dos sonhos dos seus pacientes. (CHEVALIER, 1996. p. 414)

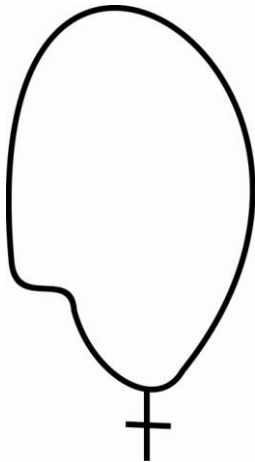
2.7 - O forçado



Este referente representa a ambivalência que se buscou em todas as representações utilizadas ao longo da criação poética. O forçado tem a função de sintetizar em uma imagem toda a confluência que as pulsões de vida e morte exercem na psique humana e as complexas relações entre uma e outra. Para desenhar o forçado, no início trabalhei somente com o grafite e a borracha, para posteriormente interferir com a nanquim no adensamento de algumas áreas. O resultado foi uma trama de texturas que indicam a figura representada em uma espécie de trama de cabelos ou quase uma trança, indicando massas e volumes obtidos através de uma repetição gráfica desenhada.

Símbolo por excelência da ambivalência, e que deve ser aproximado da encruzilhada. Esse instrumento de lavoura, por causa da separação existente entre suas pontas (duas ou três, saídas de uma mesma haste de pau ou de ferro), ilustra a tendência à diferenciação manifestada por individualidades que tiveram origem comum. Entretanto, na própria medida em que os dois ramos (ou pontas) do forcado permanecem unidos a essa origem única, a imagem desse instrumento é também símbolo de indiferenciação. Nessa qualidade, o forcado é o inverso da flecha; um é símbolo masculino, e a outra, símbolo feminino: movimento oposto à passividade, penetração oposta à abertura, orientação oposta à lateralidade, diferenciação oposta à indiferenciação, unidade oposta à ambivalência. Todavia, a significação do forcado poderá inverter-se se esse instrumento for utilizado como uma força objetiva que procura, por sua própria ambivalência, alcançar, captar e aprisionar entre seus ramos, como se eles fossem duas mandíbulas; o forcado torna-se, então, o emblema do diabo: uma flecha das trevas, a imagem do poder mágico, do dinamismo da afetividade e das forças inconscientes. [...] O forcado também foi utilizado para infligir suplícios a escravos: costumava-se fincá-lo no chão e colocar a cabeça do condenado metida entre os dentes do forcado, como se estivesse dentro da goela de um monstro. Para os supliciados, o forcado era o instrumento do retorno à indiferenciação da morte. (CHEVALIER, 1996. p. 447)

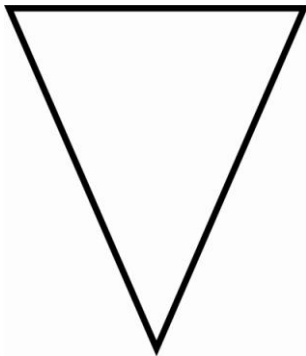
2.8- O rosário



Aqui se tem o retorno aos temas espirituais e religiosos quando se associa a figura do rosário à fé do homem e à sua ligação corporal com as coisas do divino. A representação do rosário está em comunicação semântica com a virgem, estabelecendo também uma relação formal com a forca e o pião na medida em que cria analogias em campos diferentes e contribui para a conformação do alfabeto visual particular.

O rosário são as fileiras de perolas num fio de que fala o Bhagavad-Gita, o fio sendo o Atma, no qual todas as coisas são enfiadas, a saber, todos os mundos, todos os estados da manifestação. Atma, o Espírito universal, liga esses mundos entre si; é também o sopro que lhes dá vida. GUÉNON sublinha a esse respeito que a fórmula pronunciada para cada conta do rosário deve em princípio estar ligada ao ritmo da respiração. [...] Na iconografia hindu, o rosário é atribuído a diversas divindades, mas sobretudo a Brama e a Saravasti, que é o alfabeto, o poder criador da palavra. Seu rosário (aksha-mala) comporta cinquenta contas (aksha) correspondentes às cinquenta letras do alfabeto sânscrito, de a a ksha. Como sempre acontece no caso de guirlanda de letras, o rosário hindu está ligado a seu criador (shabda) e ao sentido da audição. [...] Mas, ainda na Índia e sobretudo no mundo budista, o rosário tem cento e oito contas (12x9), que é um número cíclico aplicado, portanto, normalmente à expressão do desenvolvimento da manifestação. As noventa e nove contas do rosário muçulmano, número igualmente cíclico, se referem aos Nomes divinos. A centésima conta, não manifestada, exprime o retorno do múltiplo ao Uno, da manifestação ao Princípio. Observações da mesma espécie poderiam, é claro, ser aplicadas ao rosário cristão, que comporta sessenta contas, $([10 \times 5] + 5 + 1 + 3 + 1)$, mesmo se sua disposição parece ser o resultado de uma preocupação diferente. [...] A encantação repetida possui, além disso, em todas as tradições, seu valor próprio, independentemente do simbolismo do objeto que lhe serve de suporte mnemotécnico. (CHEVALIER, 1996. p. 490)

2.9- A vulva



A figura da vulva representa a corporificação feminina em um referente com força independente. A vulva, em uma sociedade erotizada, representa a banalização de sua representação imagética. Mas, posta em equivalência com outros referentes dissociados, traz para si uma carga de significação que remete ao útero materno, à fonte da vida, ao início de tudo e à porta de entrada neste mundo para todos nós. Assim, além de seu aspecto erótico, a vulva se

aproxima da virgem, da navalha e do forçado em suas conformações quase triangulares, e se reveste de pelos (pubianos), para aparecer neste quadro de referências.

Designada por eufemismo sob o nome de grande mãe bonita, entre os bambaras, é o símbolo da abertura às riquezas secretas, aos conhecimentos ocultos. O seu simbolismo assemelha-se ao da fonte e também ao da goela: toma e dá, engole a virilidade e rejeita a vida, une os contrários ou, mais exatamente, transmuta-os donde o mistério de que é carregada a sua atração, diferentemente do sexo masculino, diurno e solar. Ser-forte-não-ser-forte é outra metáfora usada pelos bambaras para designar o sexo feminino. Eles o comparam a Deus no seguinte ditado: Deus é como o sexo da mulher; é o Forte, o Poderoso, é Resistência; mas ao mesmo tempo é Atração e Cobiça, e por fim, Abandono. O simbolismo da vulva e do sexo feminino em geral é desenvolvido entre os dogons e os bambaras pela significação cosmogônica e ritual do formigueiro considerado a vulva da terra. [...] O mito castrador da vagina denteada, que encontramos a cada encruzilhada da humanidade e da história, é suficiente para mostrar com que força essa misteriosa porta, que é a porta da vida e da morte, exerce seu fascínio sobre o homem. Basta olhar para o Adão e a Eva do tríptico do Cordeiro Místico de Van Eyck para perceber o quanto a história da nossa cultura foi marcada por essa marcante interrogação: a do espírito diante do mistério da vida, a da cultura diante do segredo da natureza; o primeiro é Adão, em cuja figura o artista quis sobretudo representar a cabeça meio inclinada sob o esforço do pensamento, enquanto diante dele, Eva, com uma espécie de tranquila imprudência, arqueia os quadris e mostra o ventre. (CHEVALIER, 1996, p. 965)

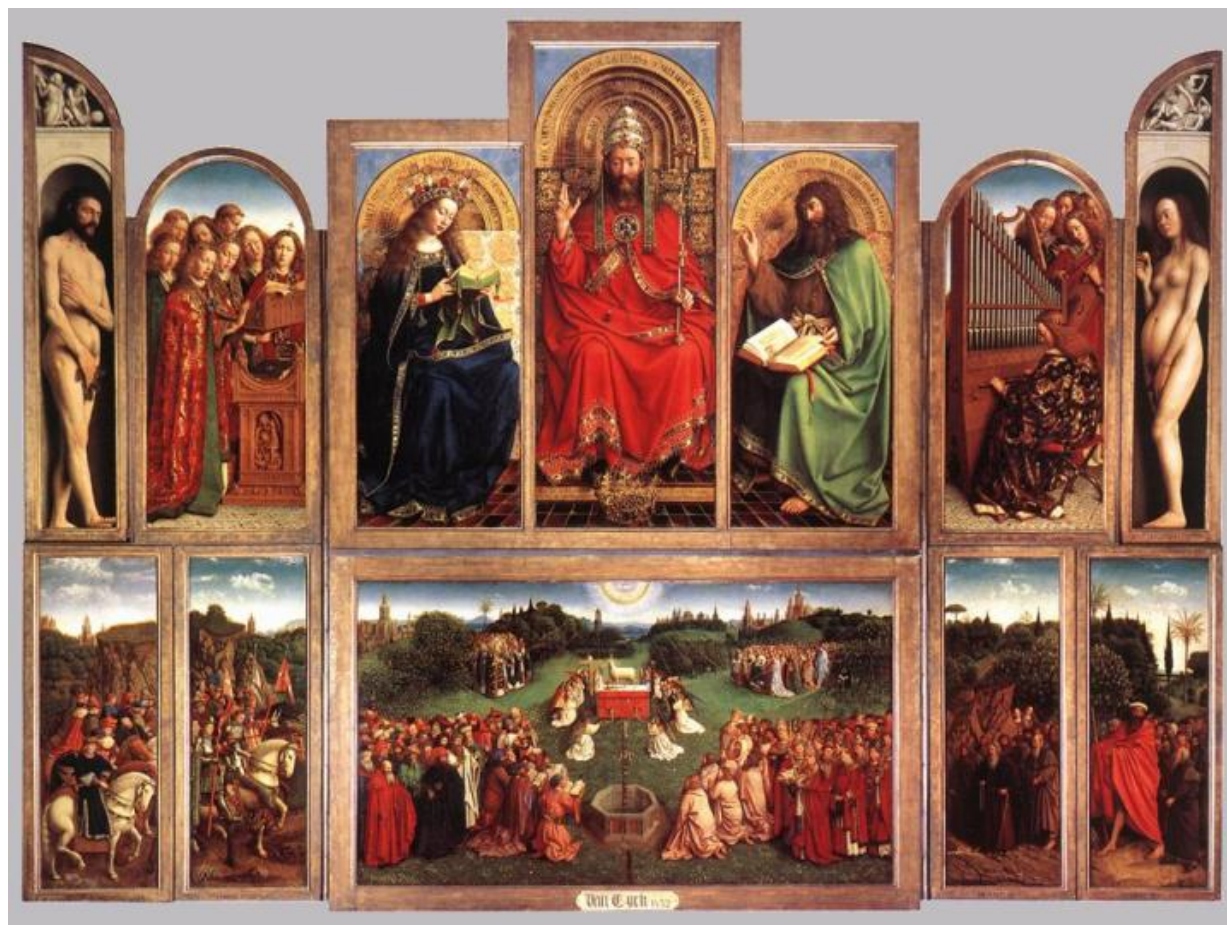


Figura 06. A adoração do cordeiro místico. Jan Van Eyck.

3- O desenvolvimento do trabalho plástico

O impulso criativo nasceu da vontade de aprisionar em desenhos, ou tornar corpóreos, os conceitos de Freud quando ele tratou das pulsões de vida e morte em sua obra *Além do princípio do prazer*. Posteriormente, percebeu-se que tais pulsões seriam insuficientes para a tradução visual do que se pretendia, e assim que seria mais prudente utilizar outros conceitos freudianos (mais fortemente) sedimentados, como o eu, o ego, o super ego, o recalque, a recorrência e a repetição, o ato falho, a palavra - dita como uma caracterização do consciente e do inconsciente do indivíduo -, a análise e a autoanálise. Desta forma foi realizado um exercício arbitrário no qual alguns referentes foram tomando corpo no sentido de traduzir visualmente para o artista aquilo que Freud conceituou textualmente em seu trabalho verbal. Trata-se aqui de uma tentativa de estabelecer uma visualidade possível para referências que, ao nível consciente, estariam em correlação com os pensamentos e teorias de Freud, ao mesmo tempo traduzindo as associações e analogias promovidas pelo seu texto em imagens inconscientes que pudessem sugerir uma correspondência aos códigos utilizados e uma autorrecorrência, no momento em que, como Freud, estabelece relações através de um vocabulário autorrecorrente, em procedimentos plásticos diversos que procuram estreitar estas relações da psique humana.

Assim, realizou-se uma série de desenhos a nanquim e a lápis partindo da reflexão sobre os conceitos das pulsões em Freud. E foram criando forma traços pretos sobre o branco da folha, em uma espécie de hachura ou trama gráfica que tentou se aproximar da ideia de pelos sobrepostos, corpos humanos ligados no papel, erotização dos riscos inconscientes, desejos escondidos e veladuras escondendo as imagens originais. Esta opção buscou a representação de uma sexualidade muito presente nos escritos de Freud e que proporcionou, a princípio, uma representação explícita desta característica percebida na leitura dos textos do psicanalista vienense. A linha é tratada de forma casual e pouco expansiva em um primeiro momento, para conseguir o efeito desejado. Depois, ela assume intensidades mais fortes quando se intenciona a representação de volumes e tridimensionalidades, mas tem em sua unidade a ligação direta com os “pelos” representados *a priori*.

Estas representações em “pelos” desenhados possibilitaram a exploração e a unificação de características formais diferentes dos diversos referentes, transformando os elementos gráficos representados em objetos visualizados através da junção e sobreposição das tramas sobre o papel. Seria como a utilização de um referente primeiro, os pelos, para a conformação de um referente segundo, os objetos representados, e assim, de certa forma, mascarando o desenho original ou unidade representativa da forma. Um primeiro procedimento de “veladura” foi tomando forma quando misturados os desenhos realizados *a posteriore* aos pelos desenhados *a priori*. As tramas originais, antes em imagens figurativas, foram dando forma a representações abstratas, cheias de sugestões e associações entre si. Uma nova perspectiva se abriu para o trabalho plástico, e novas representações, obtidas através da associação das imagens do quadro de referência original, foram tomando corpo. Procurar uma expressividade, tanto para a linha como para a imagem final, foi a tônica dos exercícios que vêm a seguir.

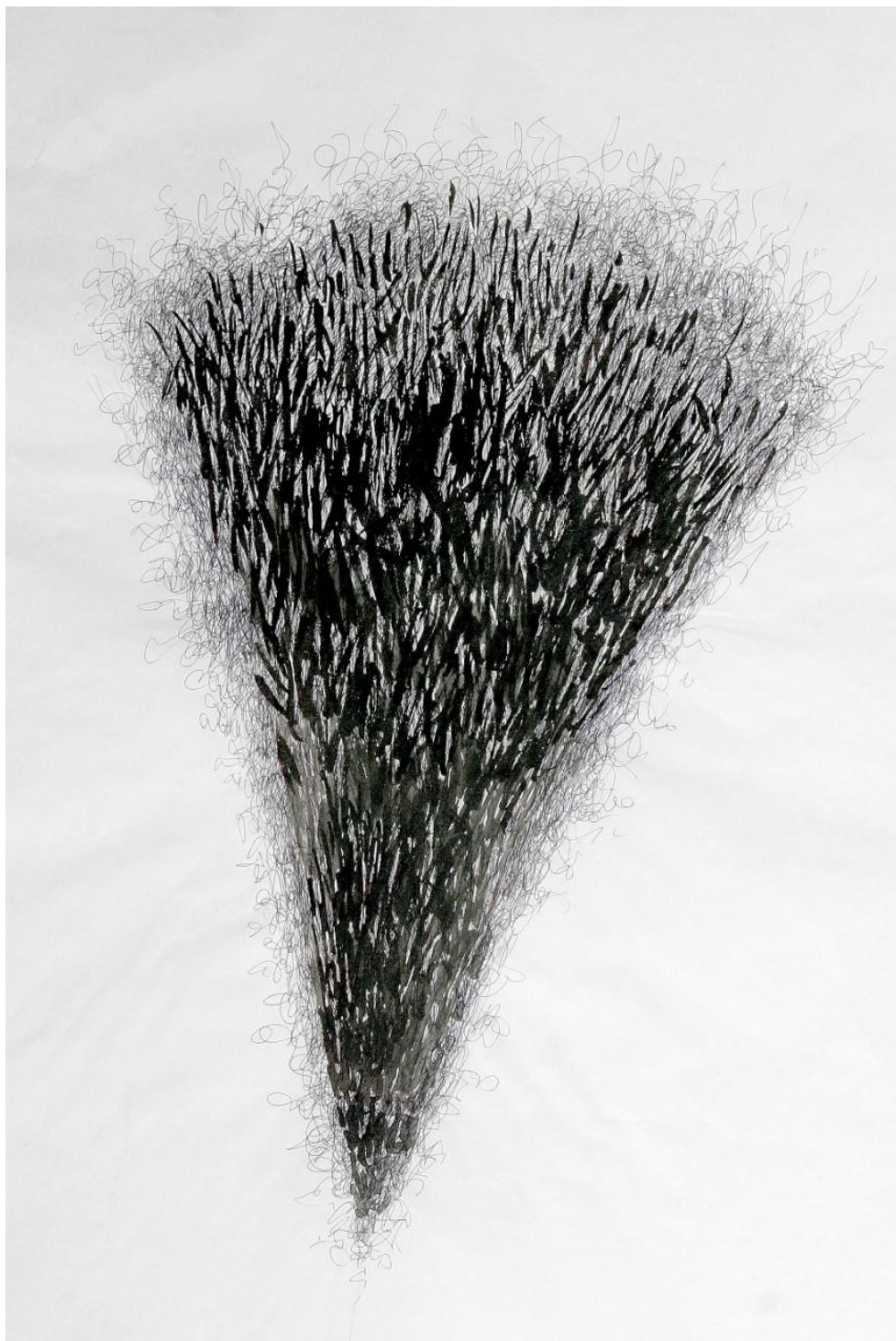


Figura 07. Nanquim e grafite sobre papel. 42 x 56 cm.



Figura 08. Nanquim e grafite s/ papel. 42 x 56 cm.



Figura 09. Nanquim e grafite s/papel 42 x 56 cm

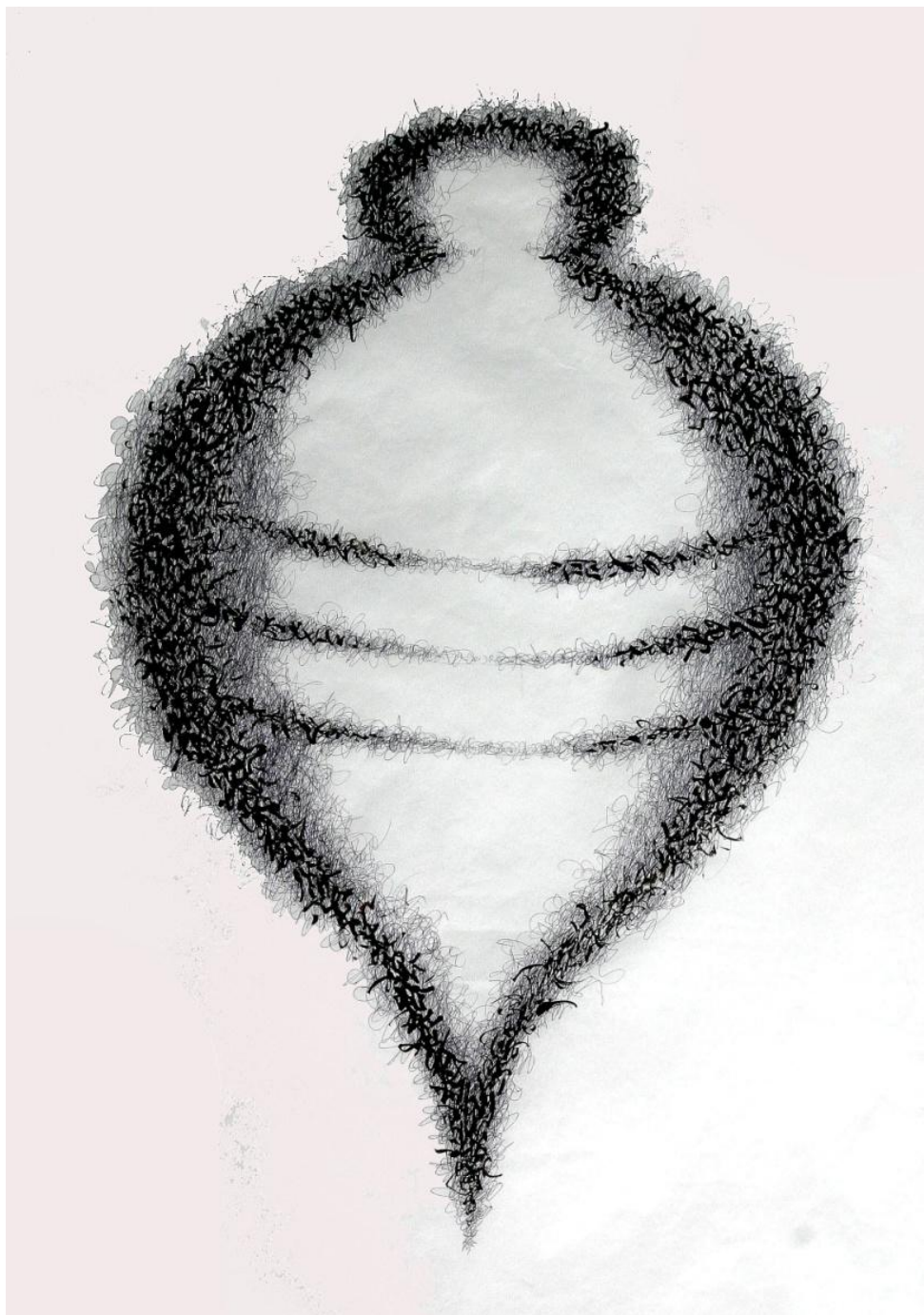


Figura 10. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 11. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.

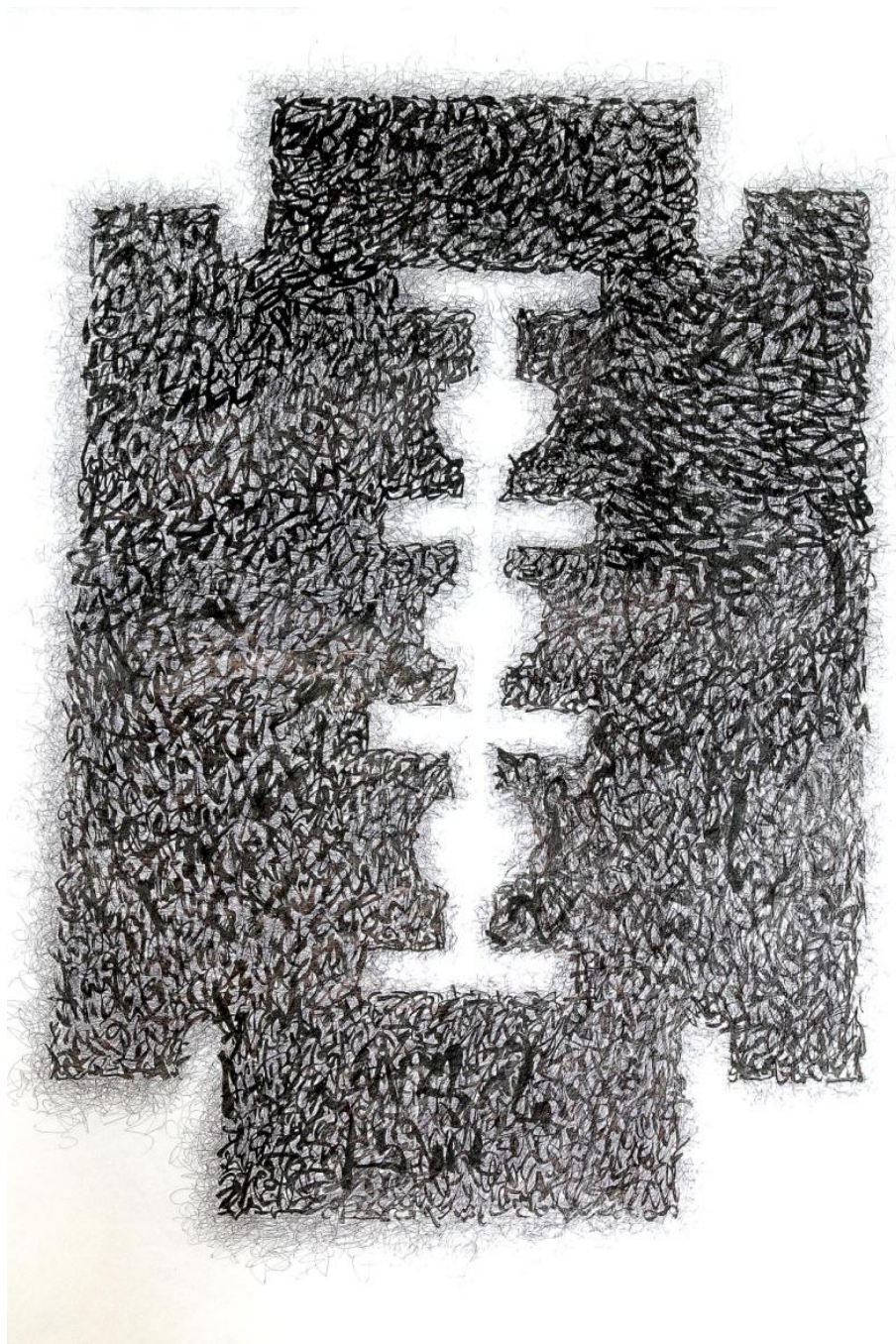


Figura 12. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 13. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.

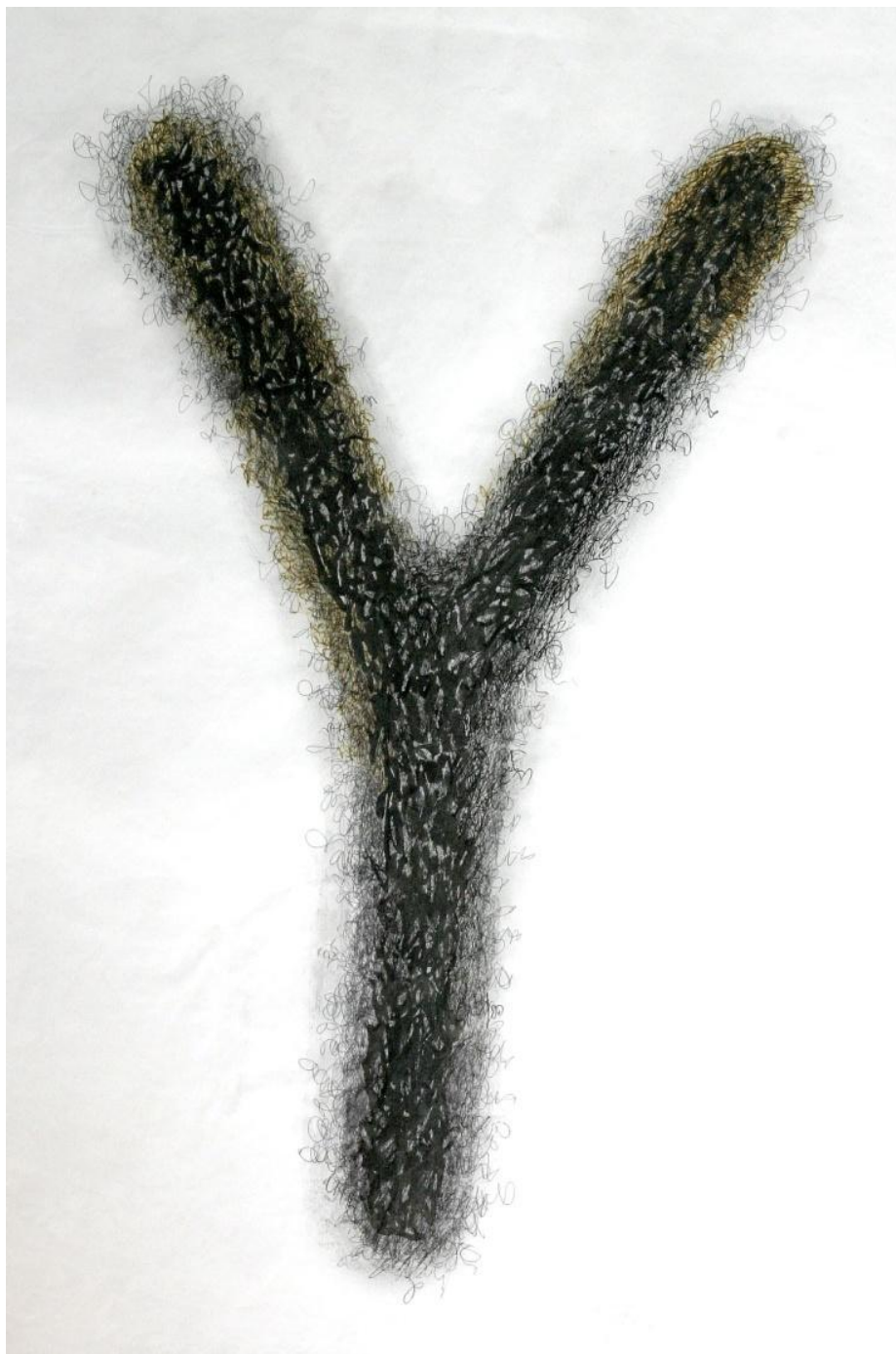


Figura 14. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 15. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.

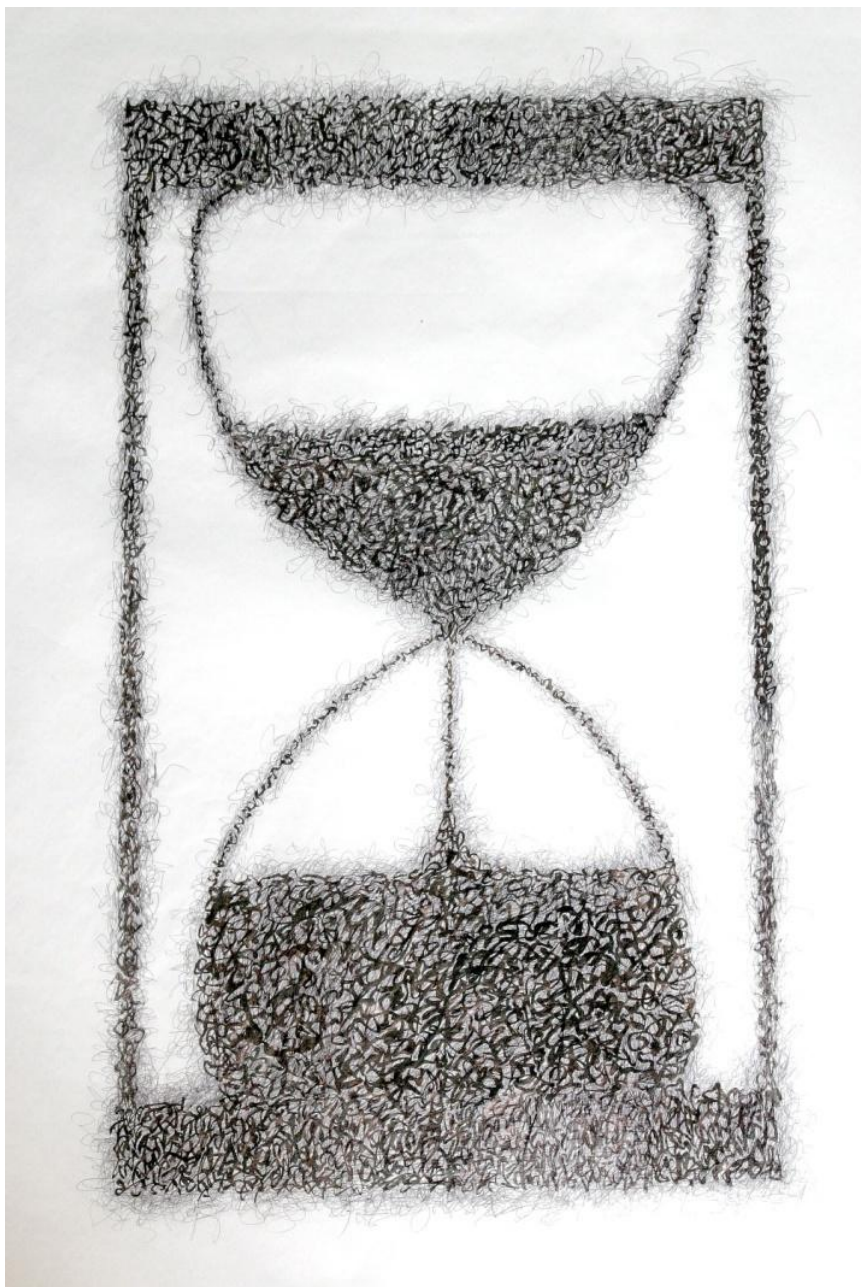


Figura 16. Nanquim e grafite s/papel. 42 x 56 cm.

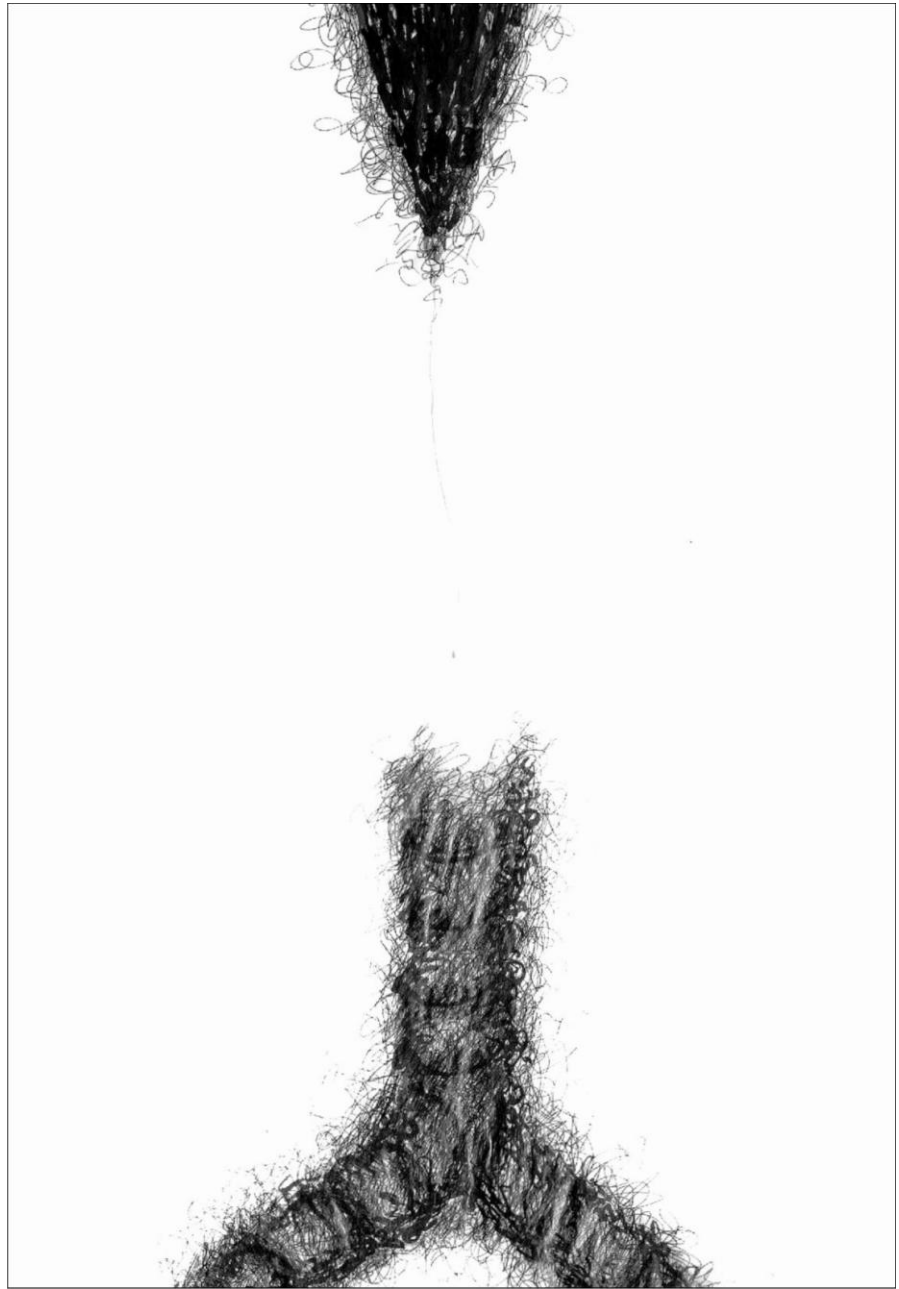


Figura 17. Nanquim e grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

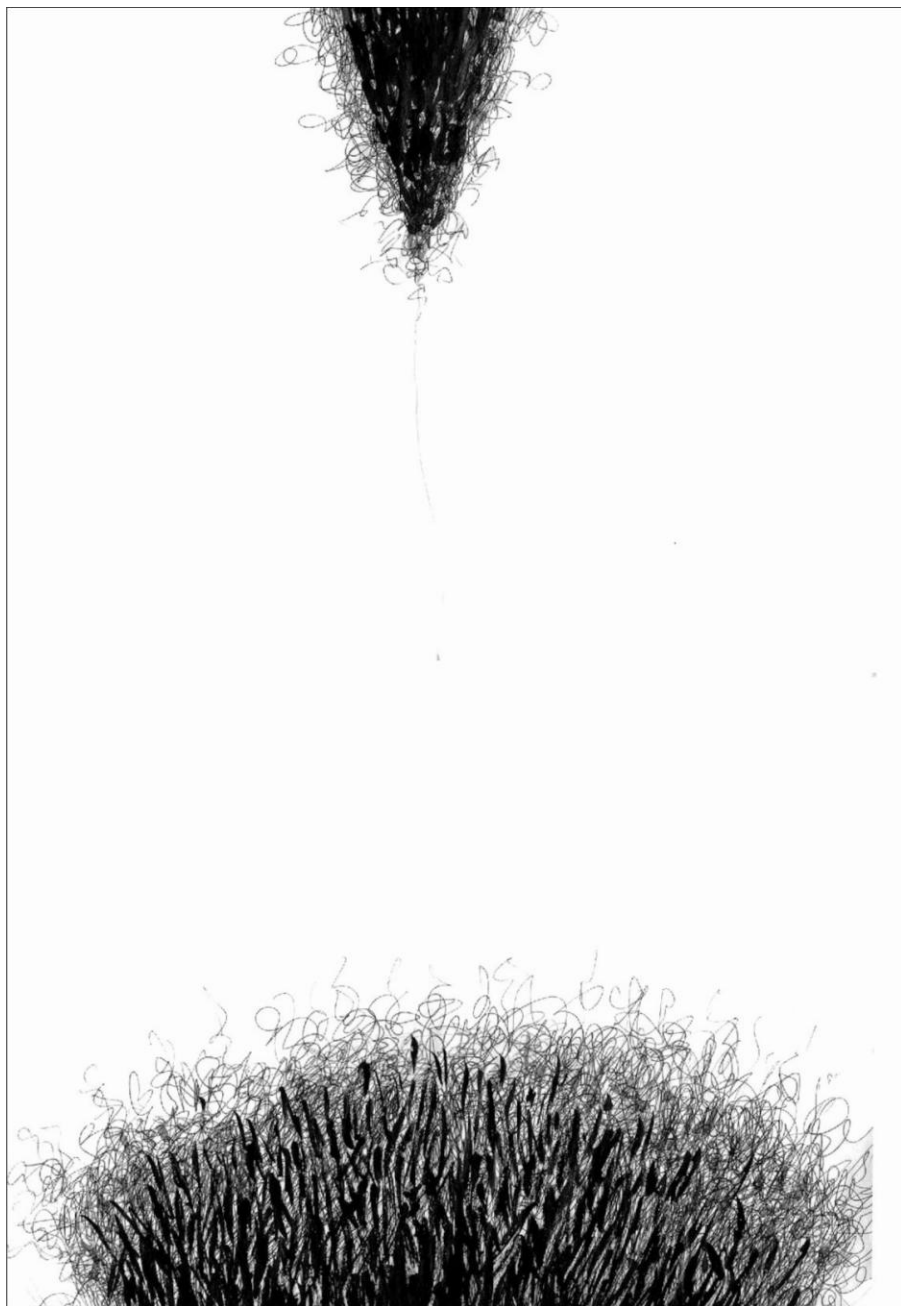


Figura 18. Nanquim e grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

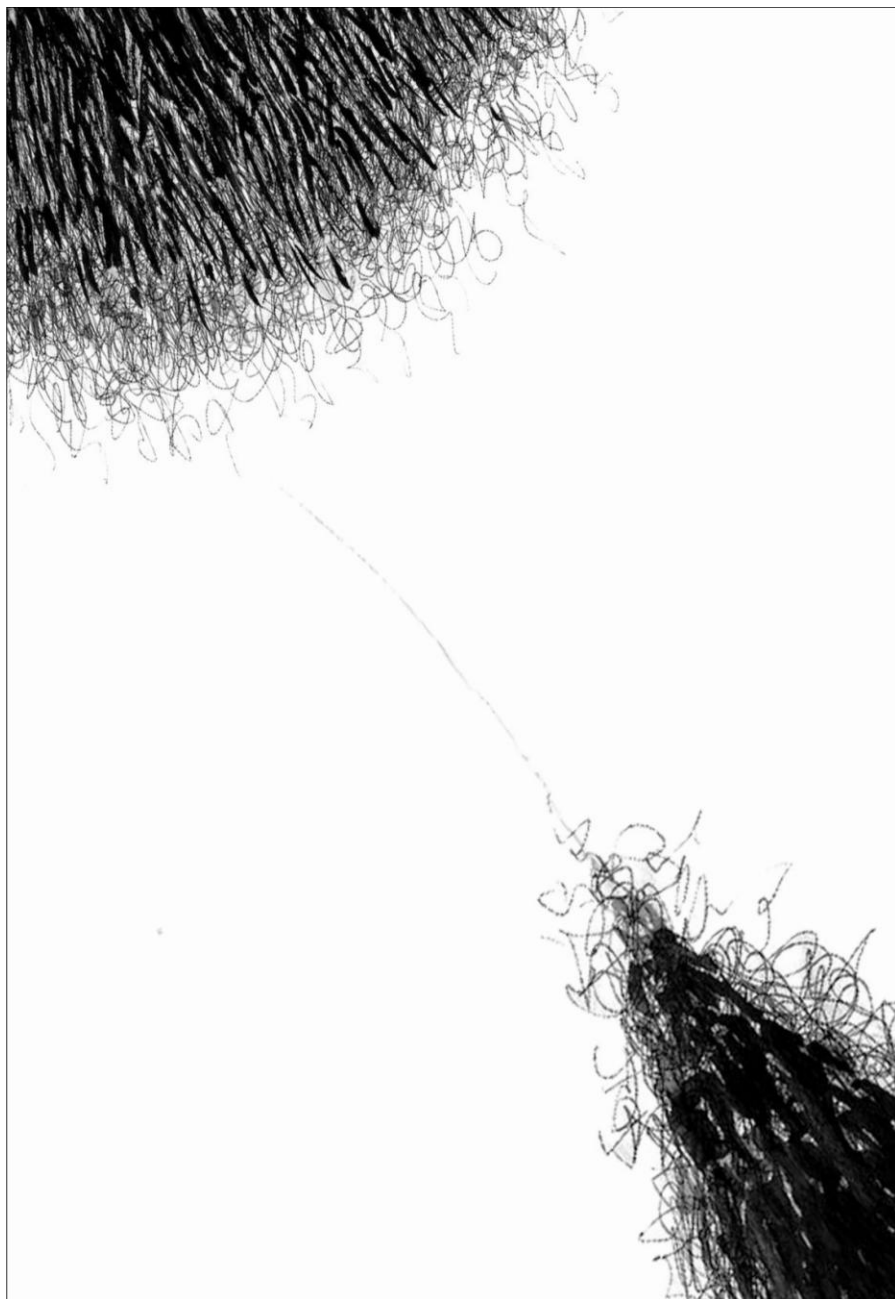


Figura 19. Nanquim e Grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

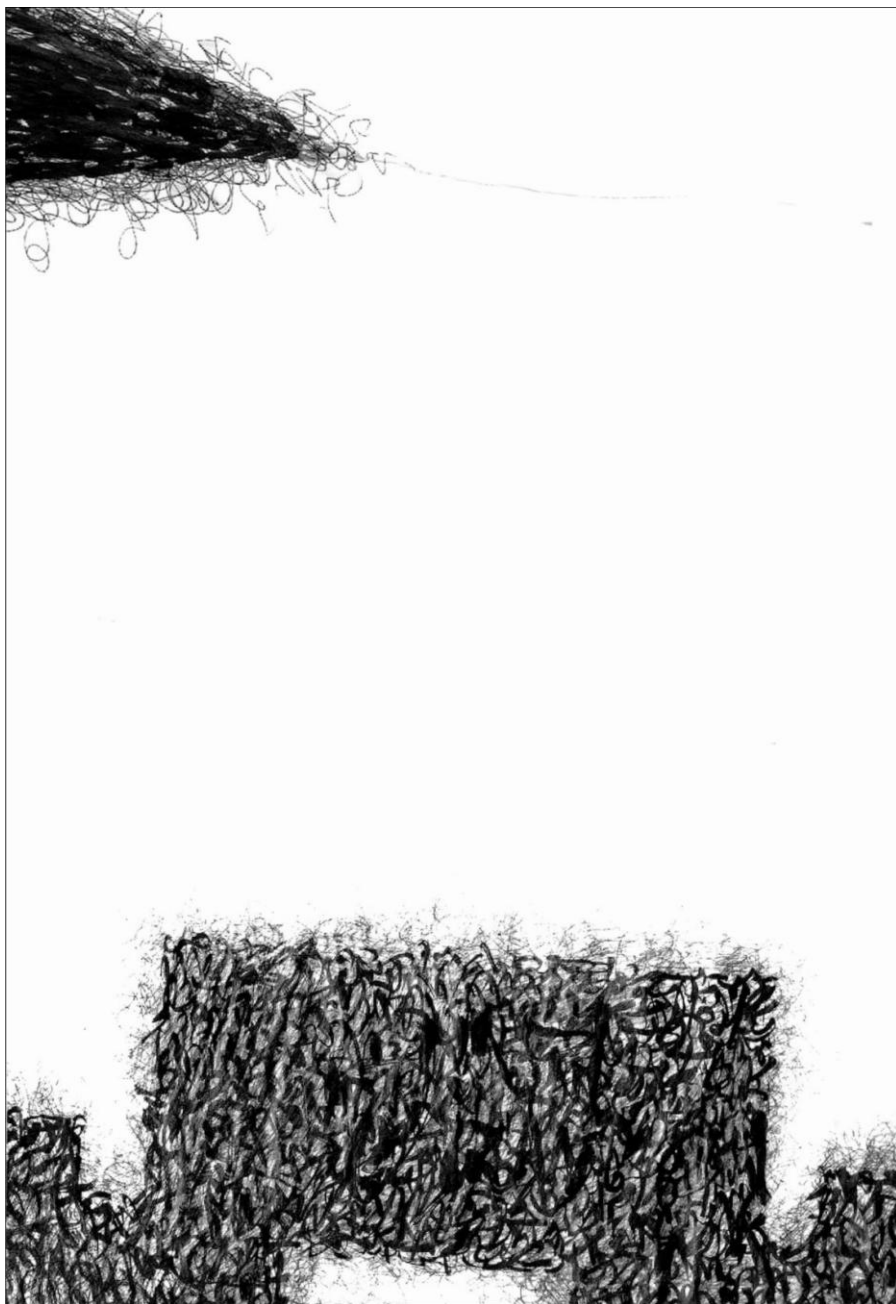


Figura 20. Nanquim e Grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

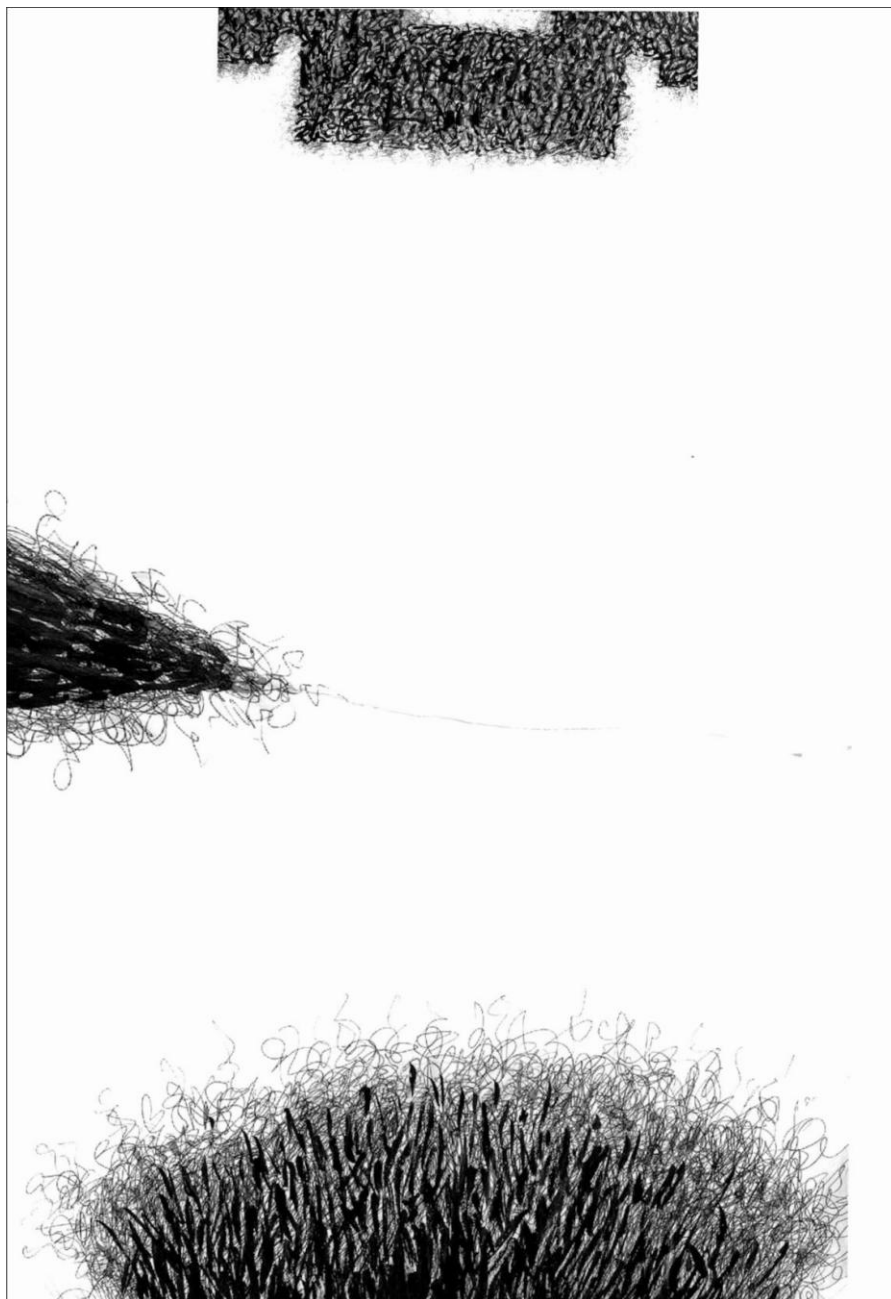


Figura 21. Nanquim e Grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

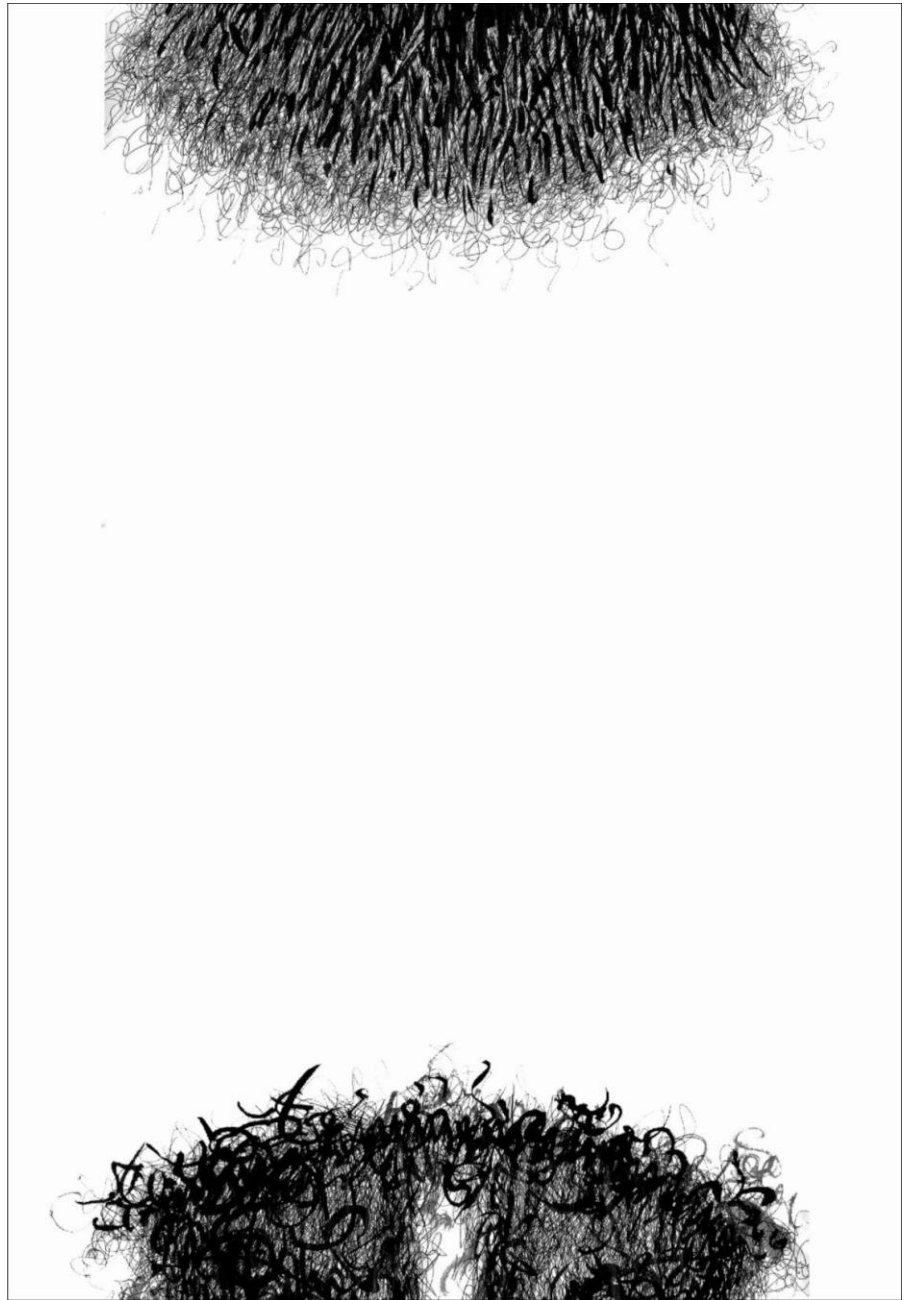


Figura 22. Nanquim e Grafite s/ papel. 80 x 110 cm.



Figura 23. Nanquim e Grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

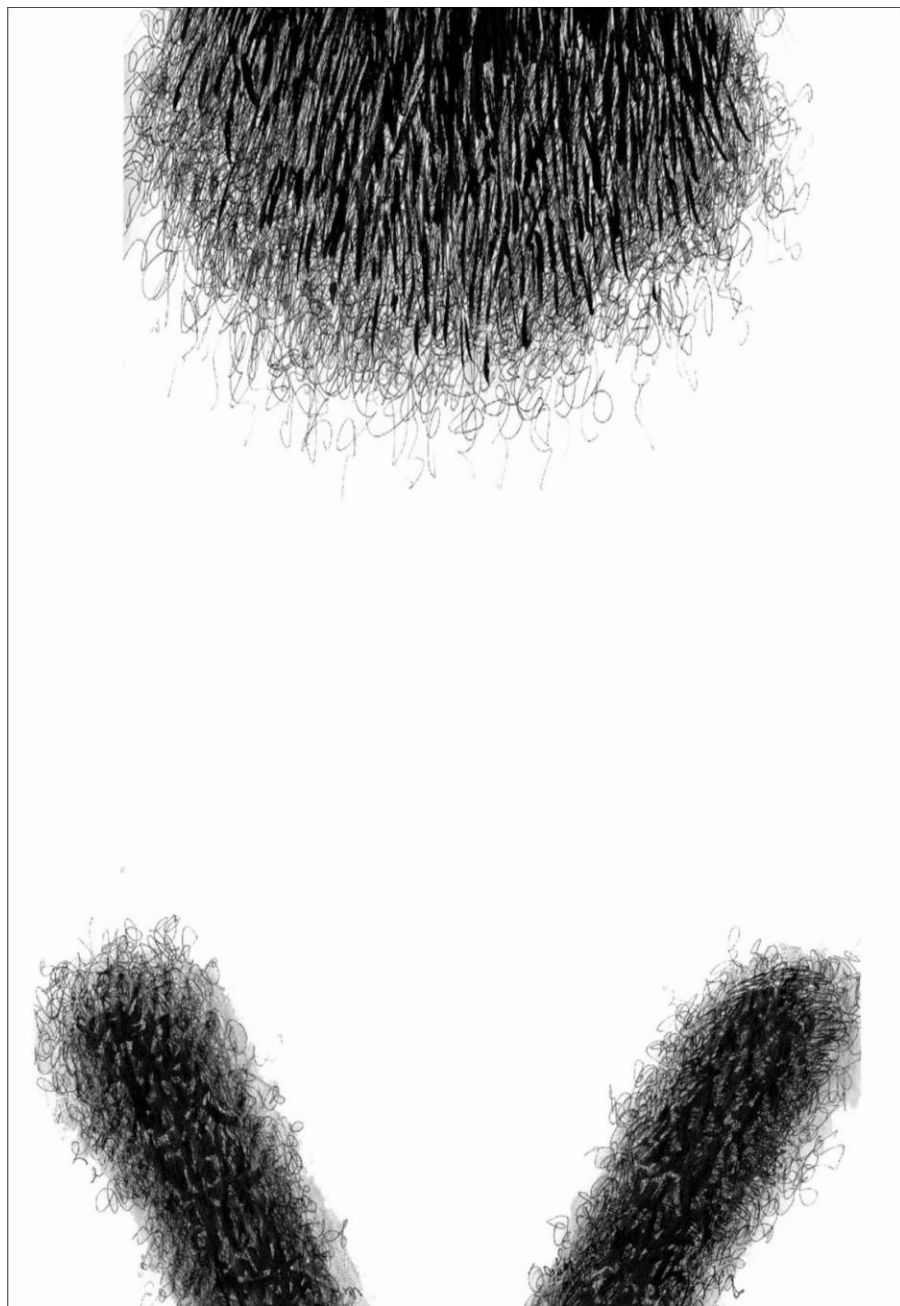


Figura 24. Nanquim e Grafite s/ papel. 80 x 110 cm.

Como sequência, a veladura foi o foco de atenção para os desdobramentos do processo criativo. No livro *Manual do Artista*, Ralph Mayer oferece uma visão detalhada das técnicas da veladura na pintura. Seus “médiuns” são especificados e se consegue um apanhado interessante desta antiga técnica:

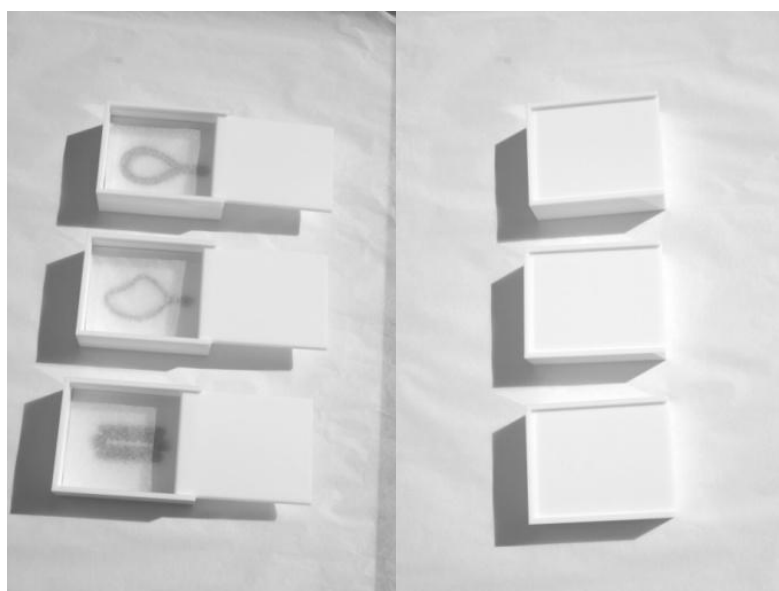
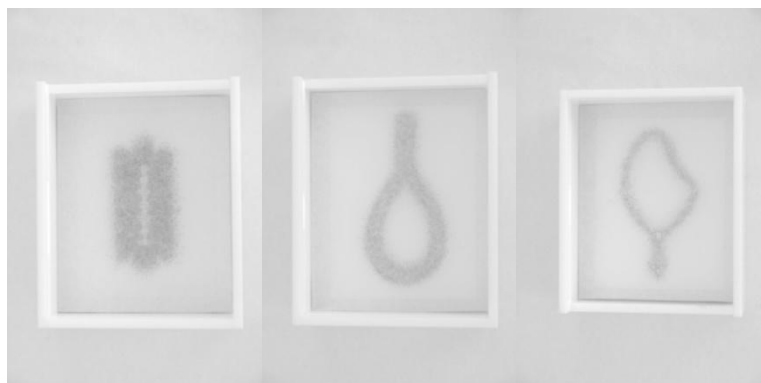
[...] Dois sistemas para colorir podem ser distinguidos em nossos métodos de pintura. Um emprega camadas relativamente densas de tinta ou pigmento opaco, e obtém tons claros pela adição de pigmentos brancos. Este é geralmente chamado de cor opaca. O outro emprega cores transparentes, e para os tons claros utiliza o branco do fundo, como nas aquarelas, ou veladuras, como nos óleos. [...] Não se pode traçar uma divisão rígida entre ambos os métodos. A pintura transparente pode aparecer opaca em algumas partes e em outras partes a pintura opaca ser transparente. Os dois sistemas podem ser utilizados juntos na mesma pintura sempre que a técnica o permita, porém não podem ser misturados indiscriminadamente, e deve-se sempre lembrar que são dois métodos distintos de se produzirem efeitos coloridos. (MAYER, 1996. p. 34)

A intenção da veladura aqui não foi a de reproduzir de maneira convencional os procedimentos descritos anteriormente, mas sim procurar alternativas plásticas que contribuíssem de uma forma criativa para a transformação dos desenhos originais. Uma busca para esconder, enterrar, desfocar as texturas obtidas para novos efeitos visuais. Um movimento para estabelecer uma ligação entre a expressão consciente e a expressão inconsciente do artista. Foi a partir da experimentação com a sobreposição de transparências sobre os desenhos criados originalmente, ampliações e exposição à luz em caixas tridimensionais que o desejo de esconder e velar foi tomando força ao longo do trabalho.

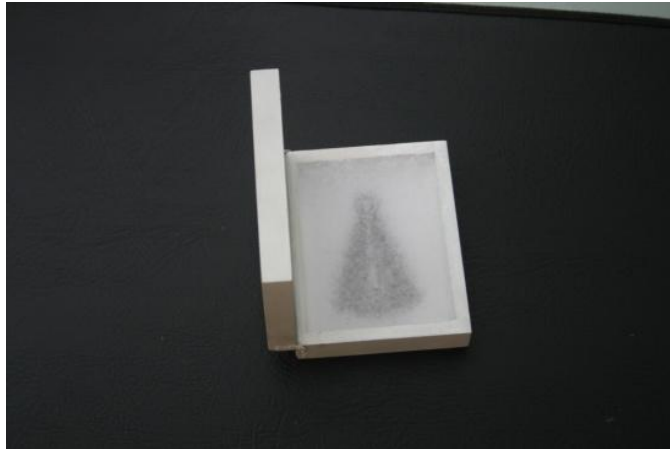
Desta origem ou representação inicial advém todo o exercício poético que o trabalho se propôs a realizar, no momento em que intencionalmente quer representar a passagem destas representações conscientes para uma espécie de estrutura inconsciente ou velada (escondida), através dos procedimentos plásticos escolhidos a princípio, buscando uma intertextualidade com os escritos de Freud e toda a sua base psicanalítica. É através do procedimento da veladura não convencional, que esconde, sobrepõe camadas, que se acredita poder explicitar a representação inconsciente tanto da psicanálise de Freud como da intenção criadora do artista. Estas camadas escondidas podem acontecer de diferentes formas, seja através da sobreposição dos desenhos, seja pela sobreposição de transparências físicas como o papel-arroz ou mesmo a projeção das

imagens em uma velocidade superior à capacidade humana de apreendê-las. Estas possibilidades visuais incorporam ao trabalho uma representação do inconsciente, corporificada em imagens poéticas, às vezes bidimensionais, às vezes tridimensionais.

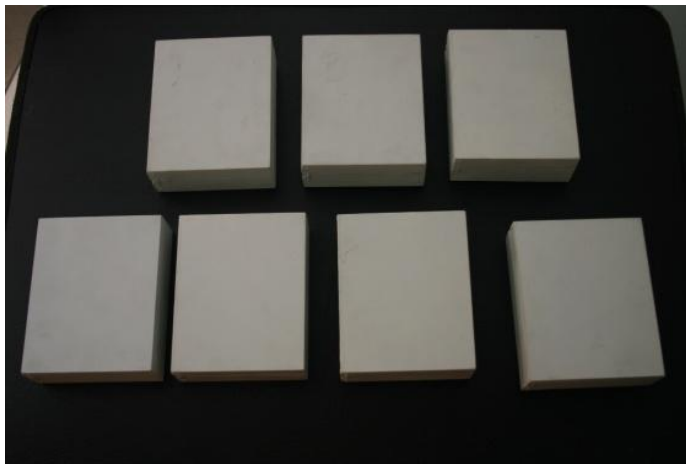
Foram confeccionadas caixas em acrílico no formato estojo, nas quais alguns desenhos selecionados foram colocados em seu interior e receberam uma camada de papel-arroz que recobriu toda a sua extensão formando uma fina película, ou pele, sobreposta que, de certa forma, esconde para mostrar as intencionalidades poéticas em toda a sua plenitude. Uma nova imagem tomou forma no momento em que o procedimento de velar desvelou estes referentes enquanto representações inconscientes. Formas concretas que foram assumindo certo grau de abstração no momento em que as imagens se turvam aos olhos do leitor e provocam a reflexão convidando-o para adentrar as caixas. A visualização do desenho original é alterada e, por consequência, também o é a percepção das imagens enquanto representação.



Figuras 25,26e 27. Caixas em acrílico com desenho interno e papel-arroz sobreposto. 11 x 15 cm.



Figuras 28 e 29. Protótipo em madeira para confecção das caixas em acrílico com desenho interno e papel-arroz. 11 x 15 cm.



Figuras 30 e 31. Protótipo em madeira para confecção das caixas em acrílico com desenho interno e papel-arroz. 11x15 cm.



Figura 32. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 33. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 34. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 35. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.

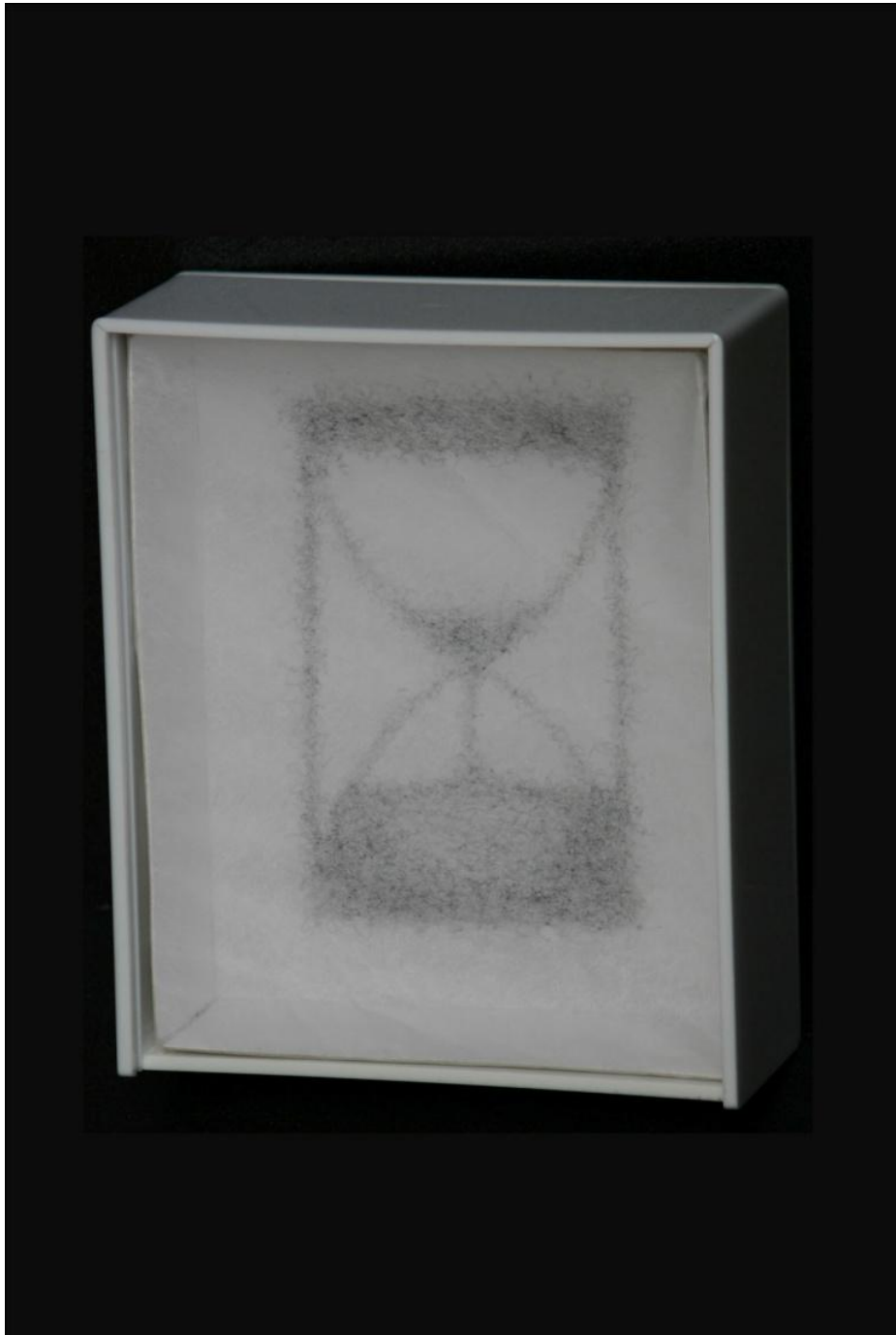


Figura 36. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 37. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 38. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 39. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 40. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.



Figura 41. Caixa acrílica com desenho interno, coberta com papel-arroz. 13 x 16,5 cm.

Assim, ao longo da pesquisa quis-se experimentar todas as possibilidades que estes desenhos pudessem oferecer. E foi tomando forma a necessidade de uma representação em negativo dos traços originais criados, uma inversão entre o traço marcado/desenhado e a ausência deste, como na xilogravura ou na monotipia. A linha pode então surgir da retirada da tinta com uma ponta seca, deixando a ausência do material sobre o suporte. Mas, para traduzir o gesto, era preciso uma técnica exploratória que pudesse trazer à tona os mesmos procedimentos de Olpe realizados nos desenhos positivos em preto e branco. Para tal exercício, foi escolhido o suporte acrílico em chapas translúcidas com dimensões que possibilitassem tais procedimentos, para em um primeiro momento serem pintadas com tinta gráfica preta e, posteriormente, com o auxílio de um marcador cego (palito, agulha, alfinete), marcar ou desvelar a sua superfície originando agora novos desenhos obtidos através da luz e da expressão gráfica, perpassando as superfícies e revelando suas nuances claras em contraste com a chapa escura. Representa uma passagem para o negativo da luz e as possibilidades plásticas que ela propõe no instante em que aborda variações de contraste, brilho, iluminação, coloração, equivalência, simetria, equilíbrio da imagem, entre outros, em resultados imagéticos negativos que contrapõem o claro e o escuro, o preto e o branco.

Uma experimentação visual foi tomando forma quando tais imagens se revelavam somente com o auxílio da luz. Seria necessário um arranjo específico para a visualização dos traços marcados nas placas, uma vez que o processo óptico reflexivo não dava conta de tal situação. Além disto, desejava mostrar as imagens de forma velada, repetindo os procedimentos e intencionalidades presentes em todo o trabalho. Para tal, seria necessária a criação de uma estrutura que pudesse resolver estas questões semânticas e formais sem se distanciar dos objetivos anteriormente estabelecidos, contemplando as aproximações com as teorias freudianas abordadas ao longo do trabalho. Assim, aconteceram algumas experiências com a luz direta e indireta sobre as imagens que proporcionaram resultados interessantes.

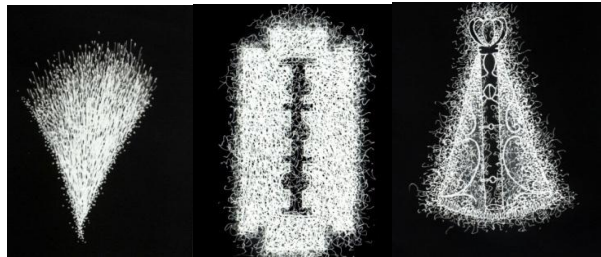
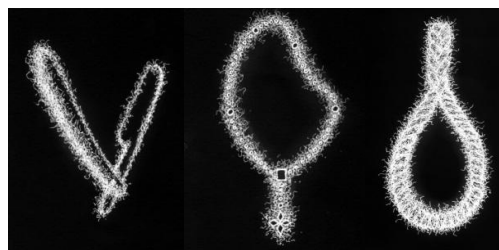


Figura 42,43 e 44. Conjunto dos trabalhos invertidos digitalmente.



Figura 45,46 e 47. Conjunto dos trabalhos invertidos digitalmente.



Figuras 48,49 e 50. Conjunto dos trabalhos invertidos digitalmente.

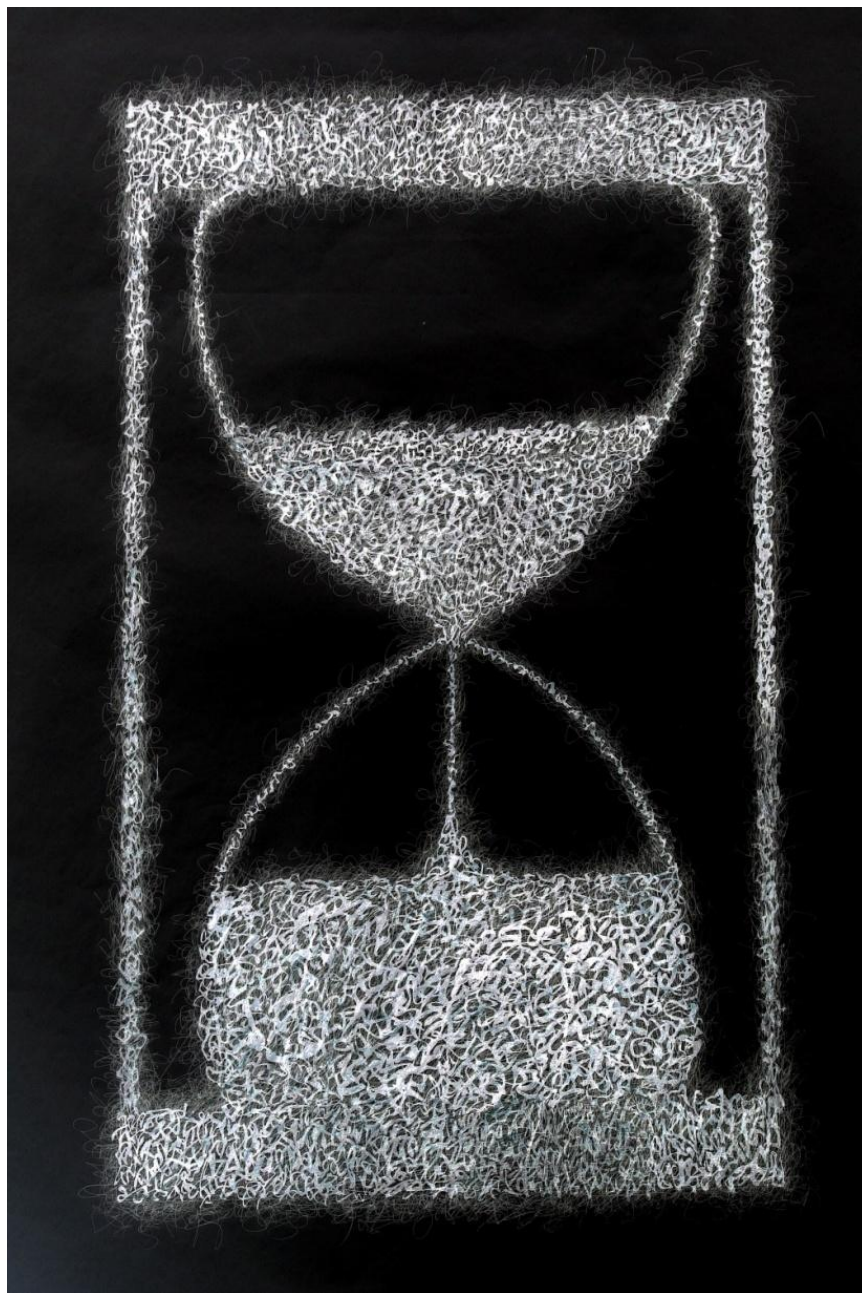


Figura 51. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.

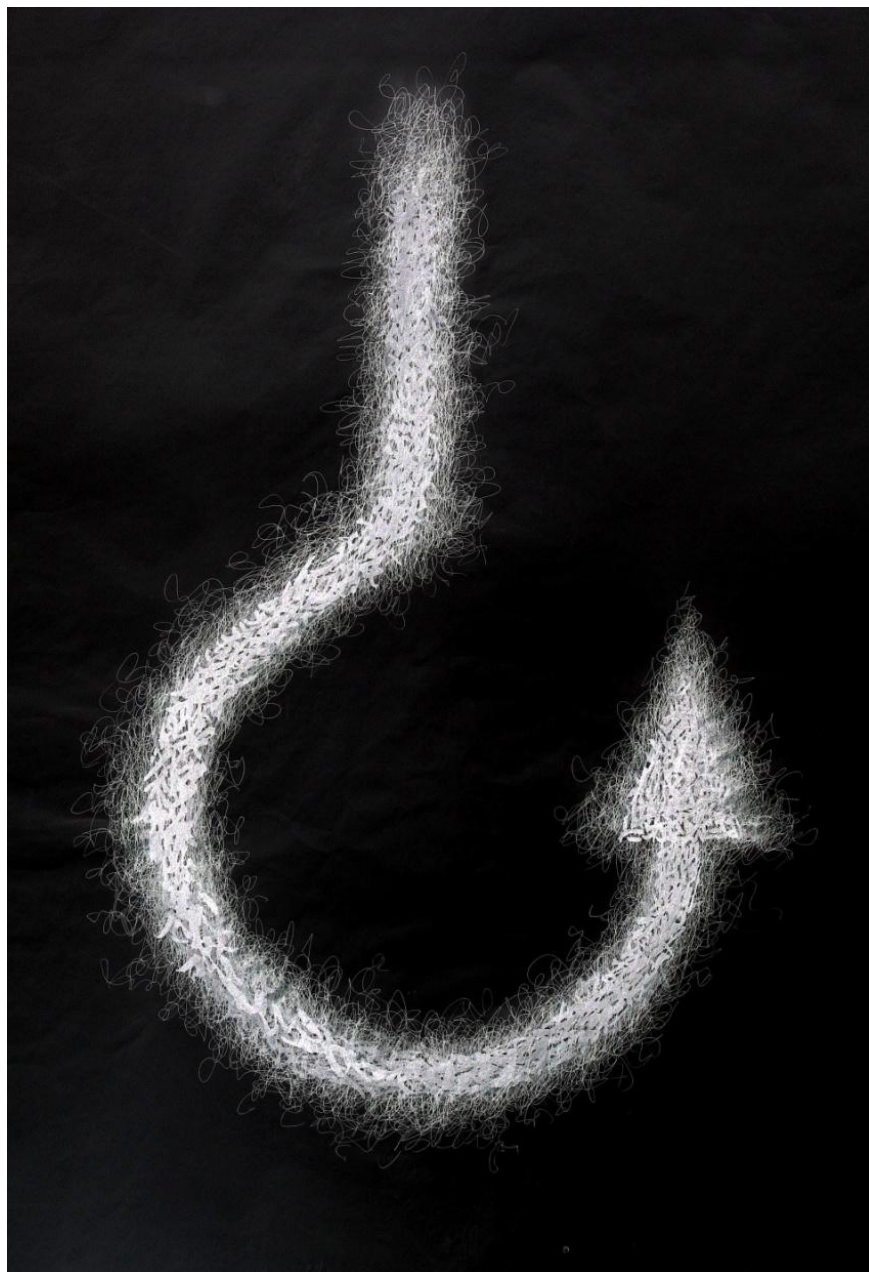


Figura 52. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 53. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.

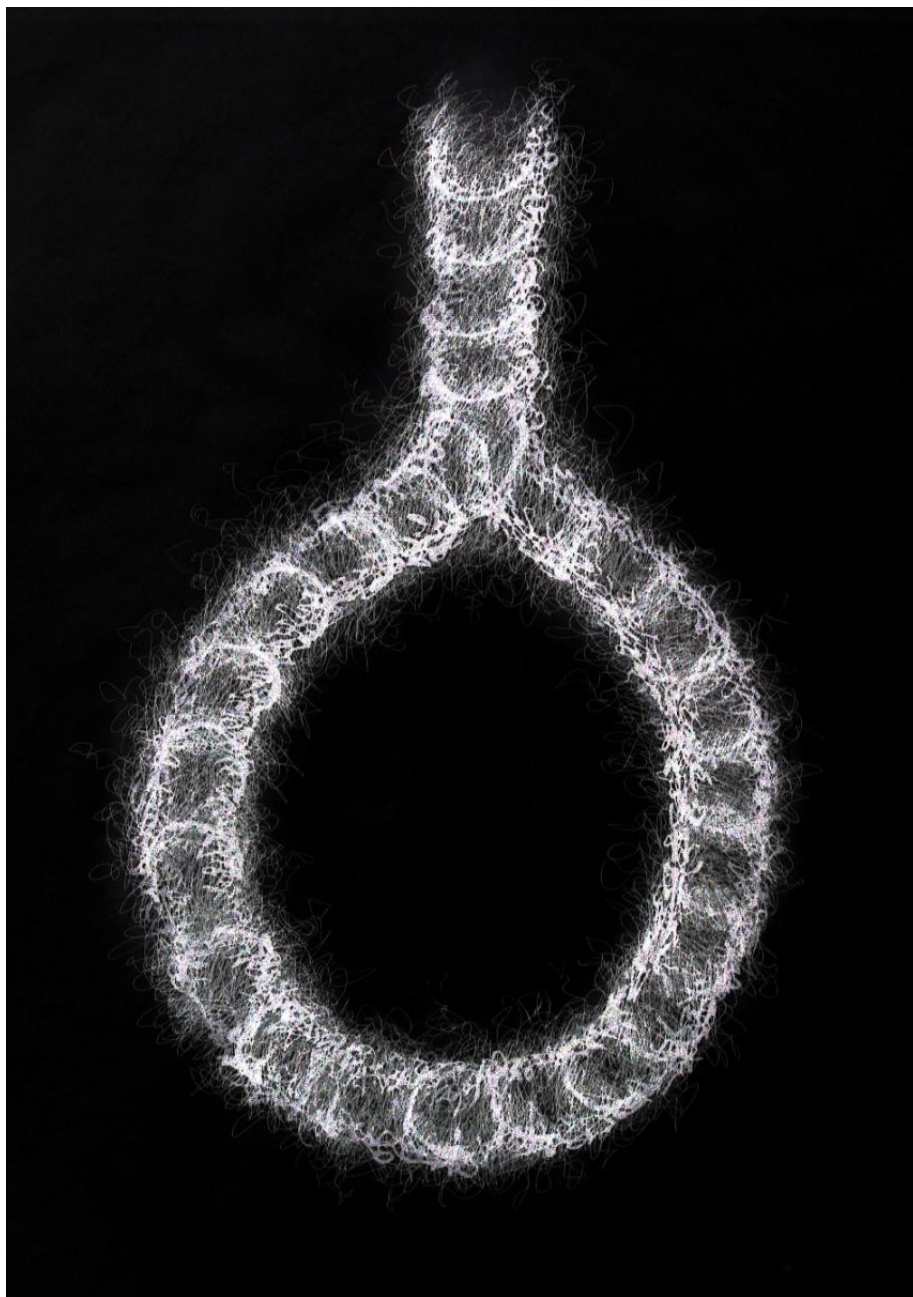


Figura 54. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.

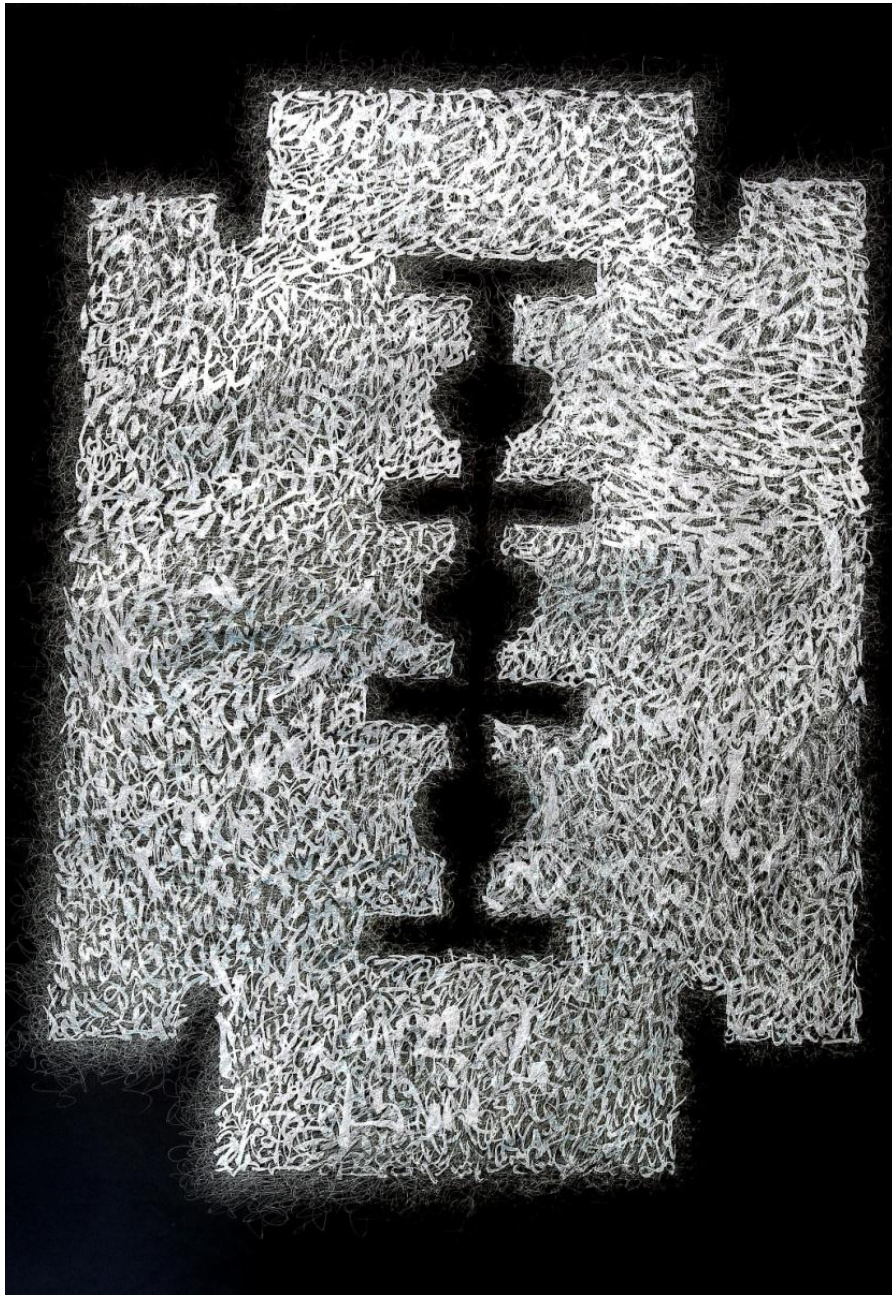


Figura 55. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 56. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 57. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 58. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.



Figura 59. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.

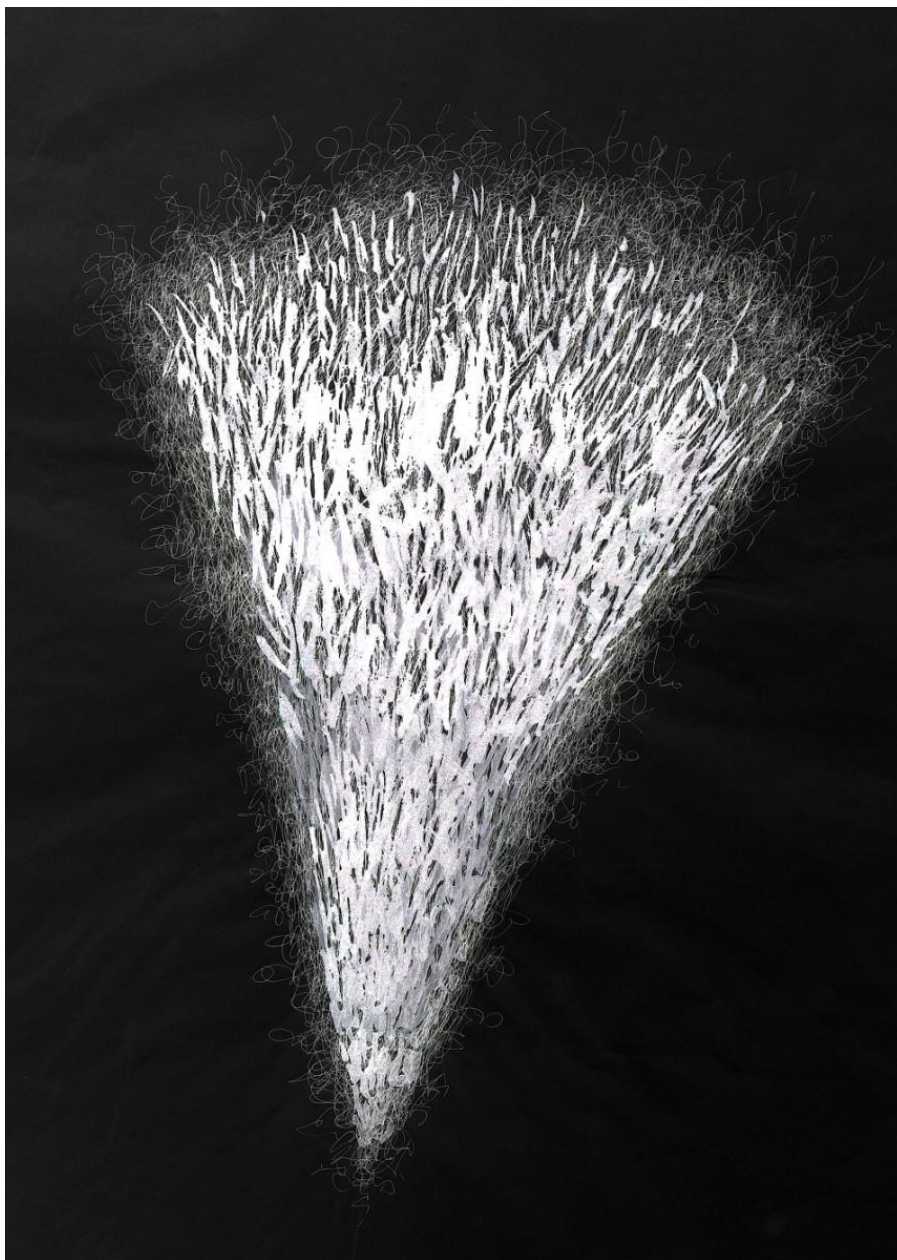


Figura 60. Inversão digital das imagens desenhadas s/papel. 42 x 56 cm.

Trata-se aqui de uma ampliação dos recursos plásticos utilizados. Através das linhas e de sua conformação em tramas, que delimita claramente uma figura e um fundo, buscou-se um aprofundamento do campo visual por meio da inversão entre o claro e o escuro, entre o fundo e a figura velada (revelada). Adota-se como meta uma experimentação e uma diversificação das técnicas escolhidas, para uma completa sustentação teórica da proposta inicial de poetização das pulsões de vida e morte associadas ao universo visual, em imagens veladas e desveladas, conscientes e inconscientes, positivas e negativas presentes no conjunto da obra.

Este primeiro resultado visual, obtido das imagens nos acrílicos, originou a confecção de caixas de madeira com uma iluminação interna, fechadas por estas placas desenhadas onde outra visualização dos referentes se fez possível. Agora, o que dá vida às imagens não são mais os processos ópticos reflexivos, mas sim a luz que atravessa estas imagens e que permite outro olhar para os desenhos criados.

Um projeto inicial de medição e design prospectou alternativas visuais para a produção dos objetos imaginados e a seguir um protótipo foi construído. Este protótipo experimentou as variações entre camadas de imagens e suas transparências possíveis, alternando a distância entre as placas de acrílico desenhadas e encaixadas sob uma camada de vidro fosco (jateado, fumê ou texturizado) com uma iluminação interna, própria das caixas, trazendo assim infinitas possibilidades de combinações com os fantasmas de imagens oferecidos; assim, outra transformação, agora agregando efeitos de luzes e transparências, foi sendo alcançada.

Aqui vale destacar a conceituação de fantasma (*fantasme*) feita por Leyla Perrone Moisés no posfácio de sua tradução para o português do livro *Aula* de Roland Barthes, quando constrói uma interessante relação entre o pensamento do semiólogo francês com as teorias de Freud:

FANTASME: FANTASMA: Este também é um termo importado por Barthes da psicanálise. No vocabulário técnico da psicanálise em português, opta-se geralmente pela tradução fantasia, mais próxima da palavra alemã usada por Freud: Phantasie (fantasia, delírio, desvario, alucinação): mas admite-se também o termo fantasma. [...] Ora, a palavra fantasia, em português, parece-me muito marcada por seu uso na psicologia e na estética, como um produto da imaginação. E a prova de que essas marcas psicologizantes e estetizantes

atrapalham um pouco o uso da palavra fantasia em psicanálise, é que os psicanalistas rejeitam o adjetivo correspondente – fantasioso – e preferem o adjetivo fantasmático, correspondente a fantasma. [...] Parece-me pois que, sobretudo num texto literário, quando se quer marcar o uso psicanalítico da palavra, é preferível usar fantasma e fantasmático, que indicam mais precisamente a origem inconsciente da imagem, mais do que o faria fantasia. (MOISÉS. in Barthes, 1997. p. 82)

Estas caixas fantasmagóricas com dimensões aproximadas de 50x80cm contêm em seu interior um sistema de iluminação que permitiu experimentar, seja pela intensidade da luz, da sua cor, seja pela distância entre as placas e o fundo da caixa, efeitos visuais muito diferentes dos resultados obtidos pelos desenhos originais. Agora, a visualização das imagens se dá não mais pelo processo reflexivo óptico tradicional, e sim pela iluminação interna das caixas, que provoca diferentes sensações no olhar, em cada uma das conformações. Uma espécie de sensação fantasmagórica toma forma no momento em que se sobrepõe às placas negras desenhadas um vidro fosco que substitui o papel-arroz e desempenha a função de turvar a visão, obtendo-se o efeito de veladura, tão procurado pela proposta desta pesquisa.

Outras imagens surgem então, não mais resultantes da trama gráfica marcada no papel, mas sim de efeitos visuais obtidos através da luz e uma combinação de contrastes e sobreposições que transformam a imagem original. Um espectro de formas indefinidas é o resultado que se vê quando as caixas são iluminadas. Aqui uma espécie de simulacro, como disse Deleuze, é criado no momento em que não mais as figuras aparecem de dentro das caixas, mas sim fantasmas de imagens que somente indicam a presença das imagens originais.

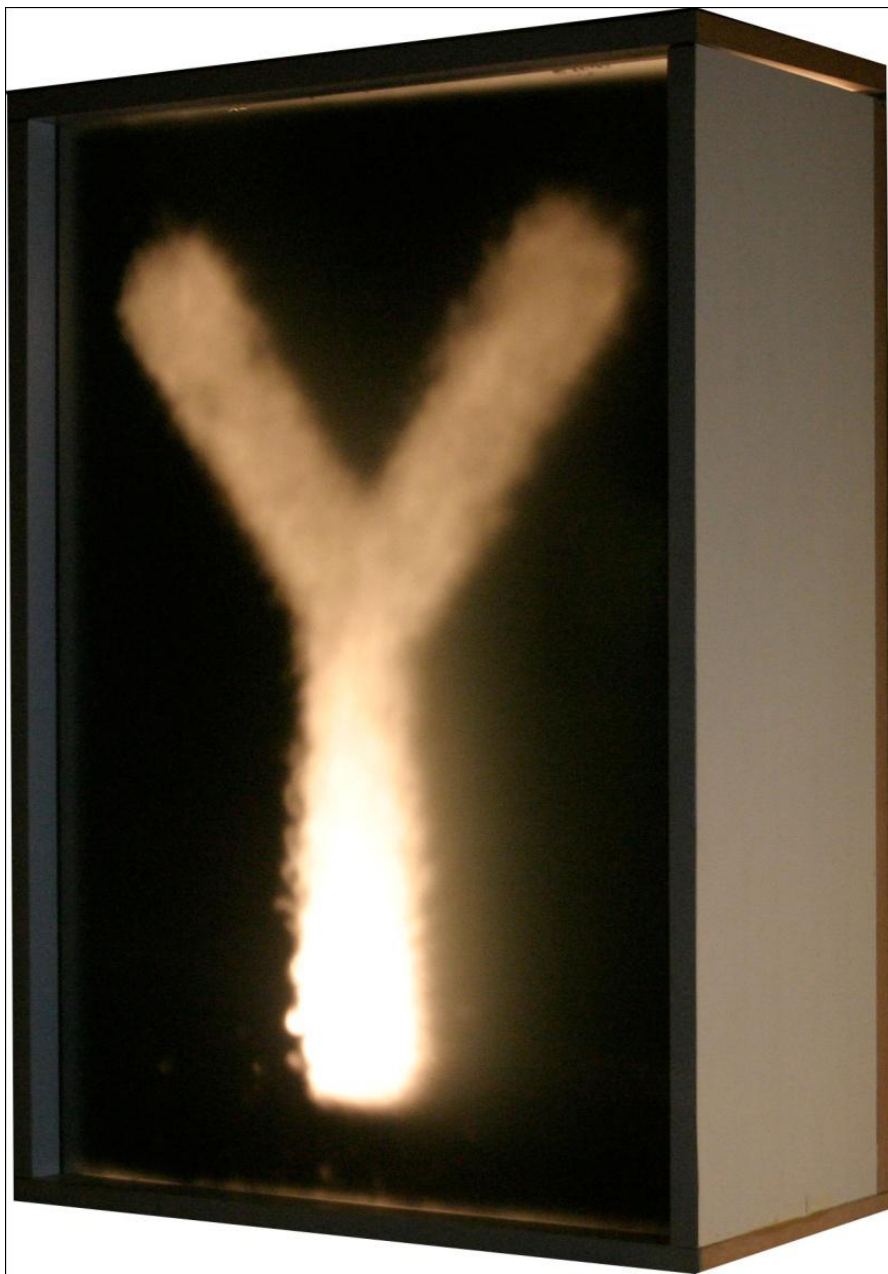


Figura 61. Forcado/Fosco. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

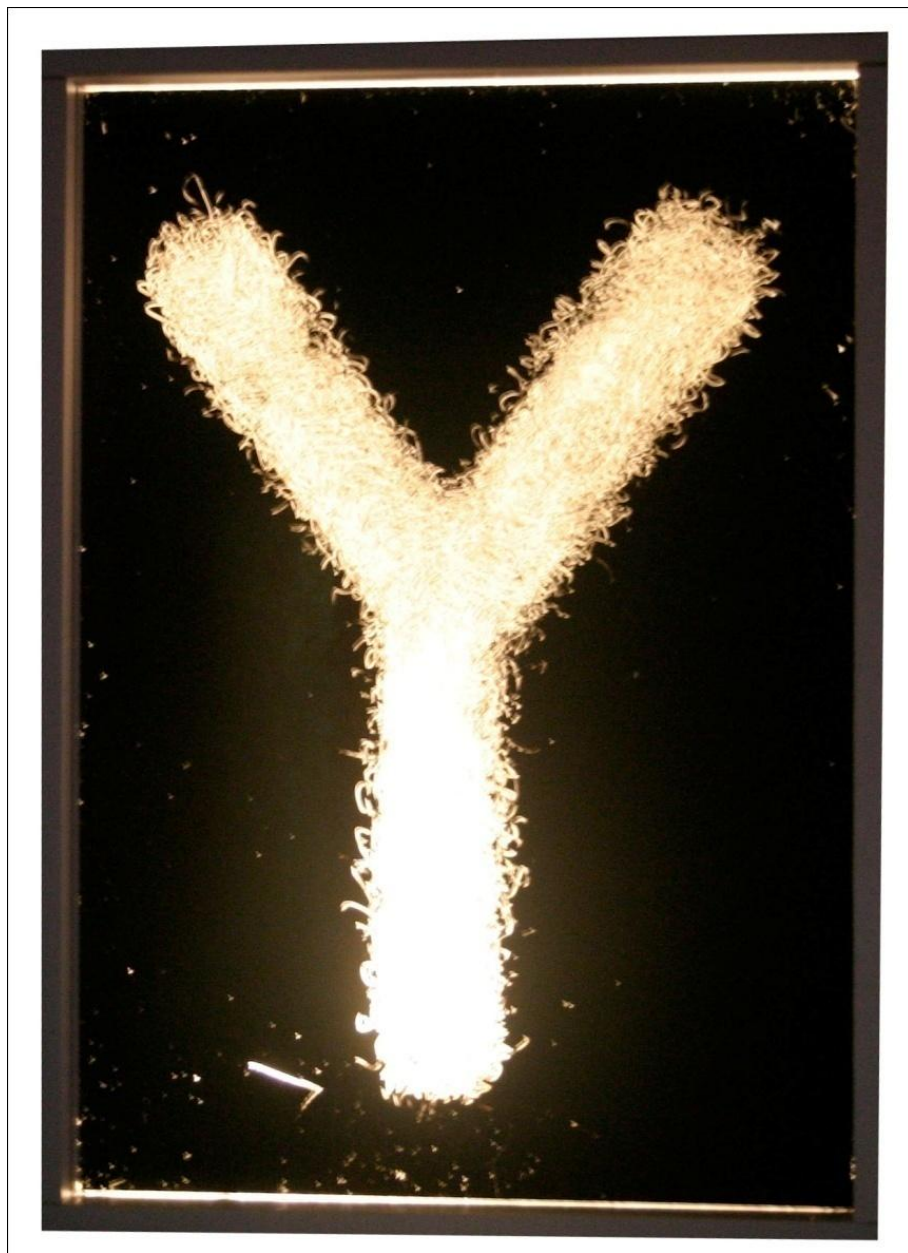


Figura 62. Forcado/Limpo. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm



Figura 63. Ampulheta/Fosca. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 64. Ampulheta/Limpa. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

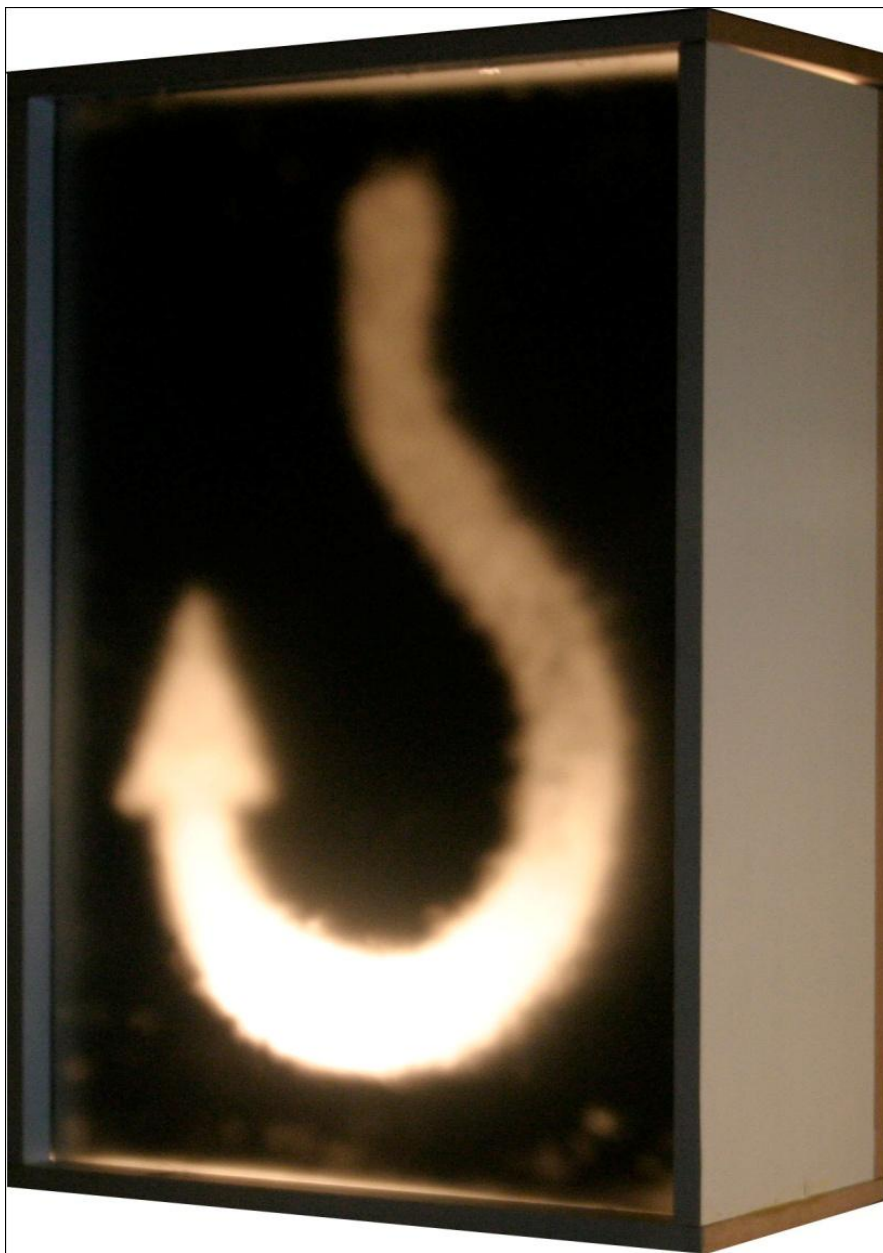


Figura 65. Anzol/Fosco. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 66. Anzol/Limpo. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

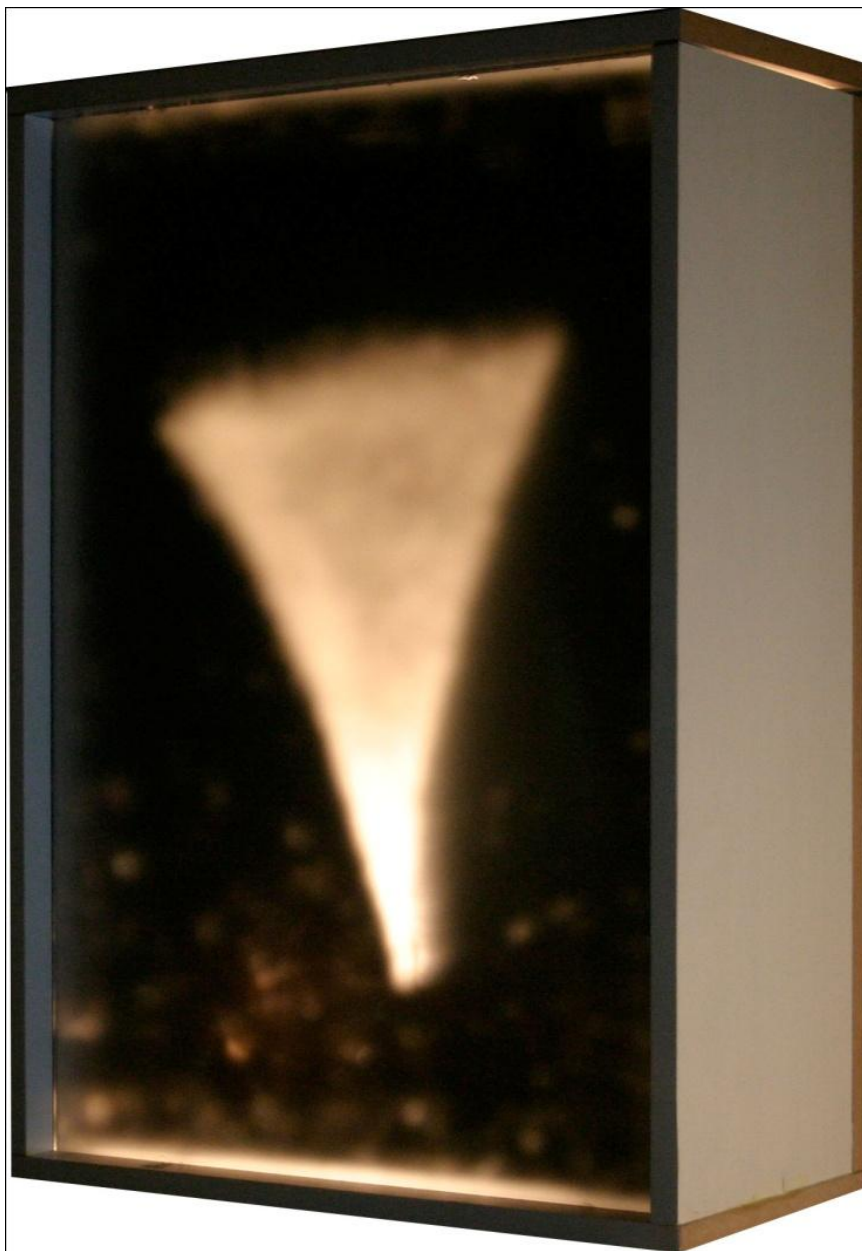


Figura 67. Vulva/Fosca. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

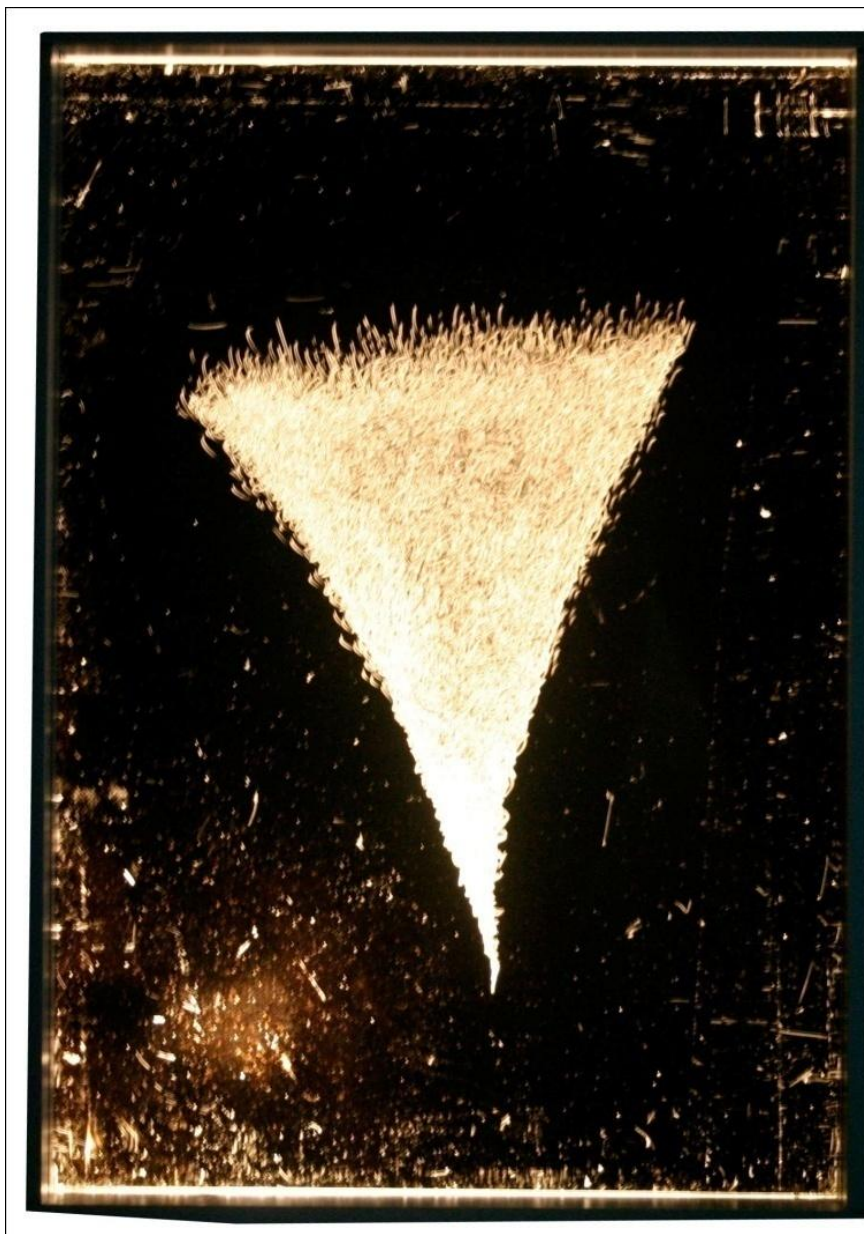


Figura 68. Vulva/Limpa. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

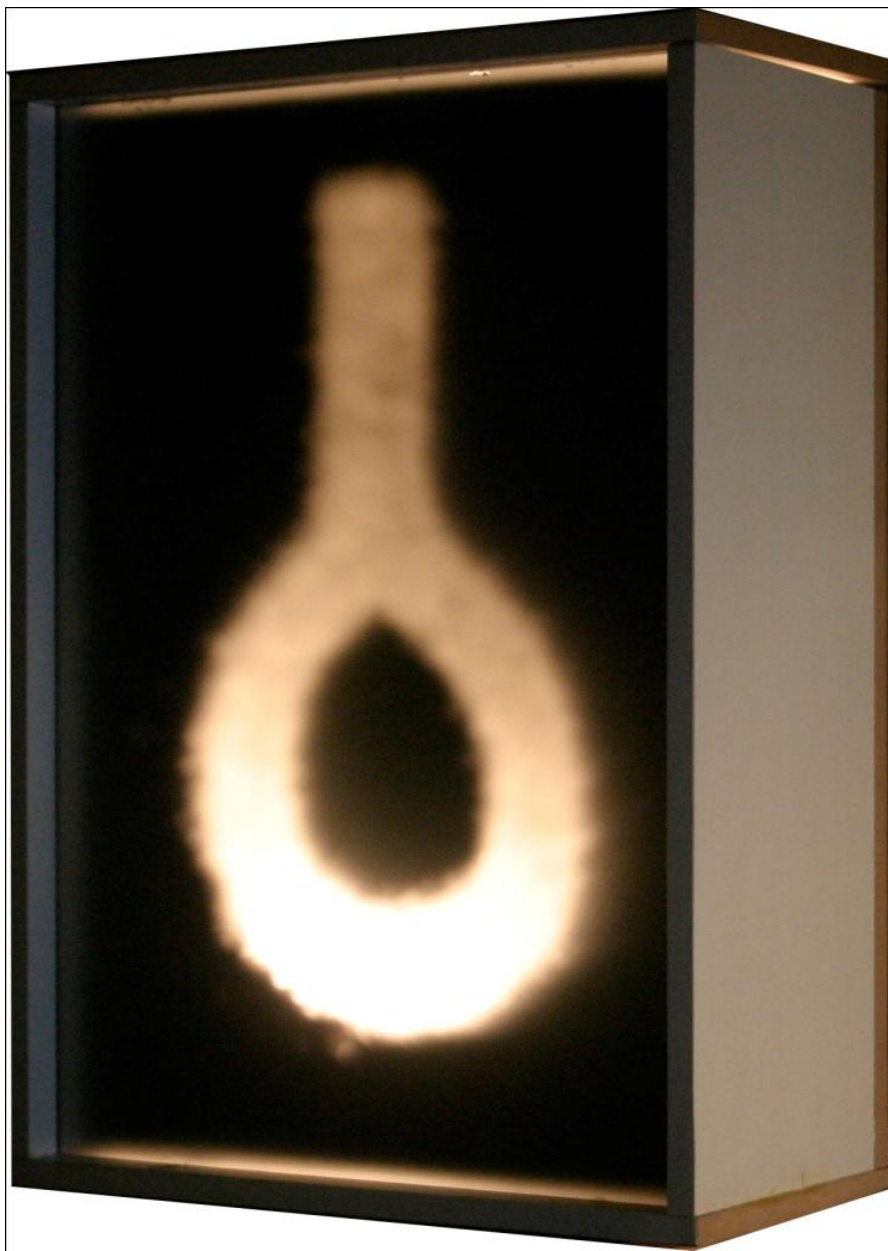


Figura 69. Forca/Fosca. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 70. Forca/Limpa. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 71. Navalha/Fosca. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 72. Navalha/Limpa. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

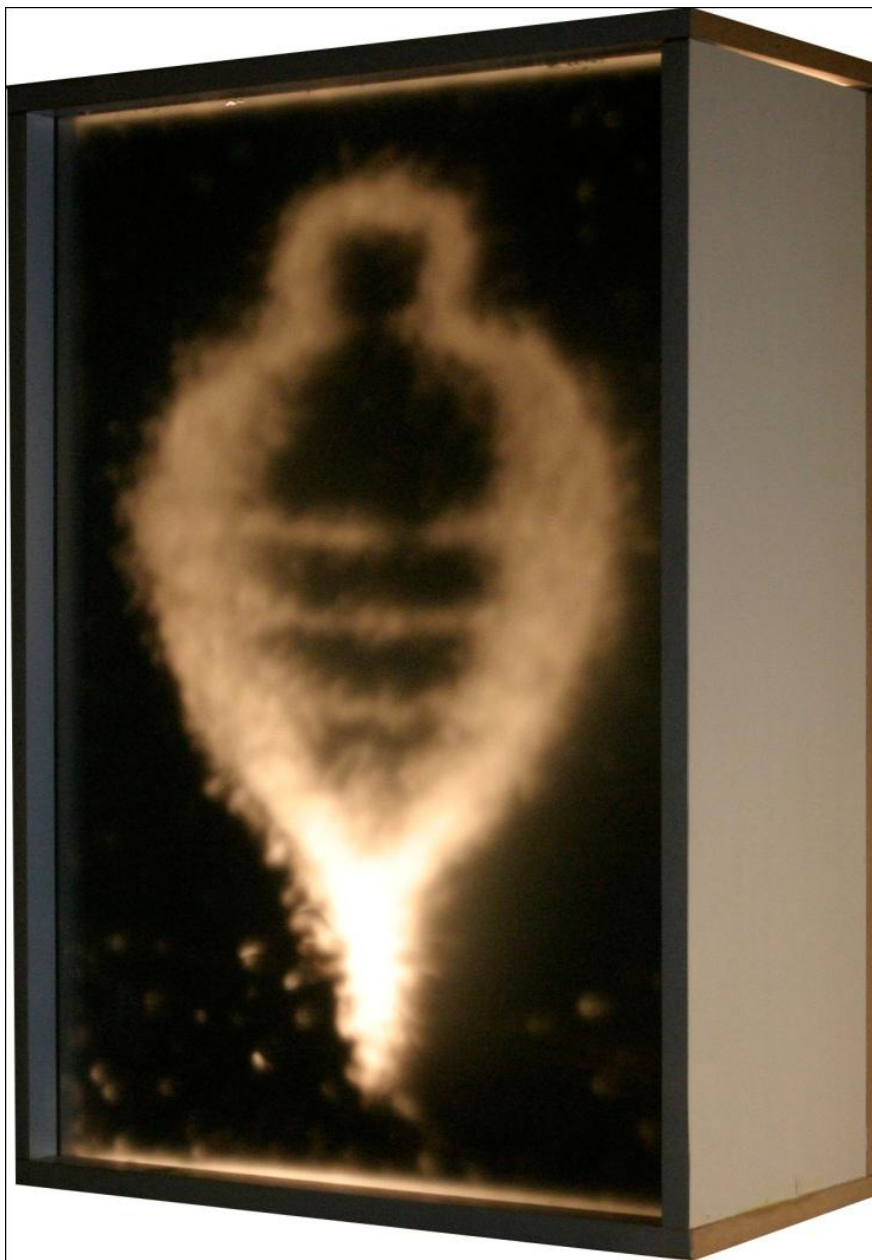


Figura 73. Pião/Fosco. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 74. Pião/Limpo. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 75. Santa/Fosca. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

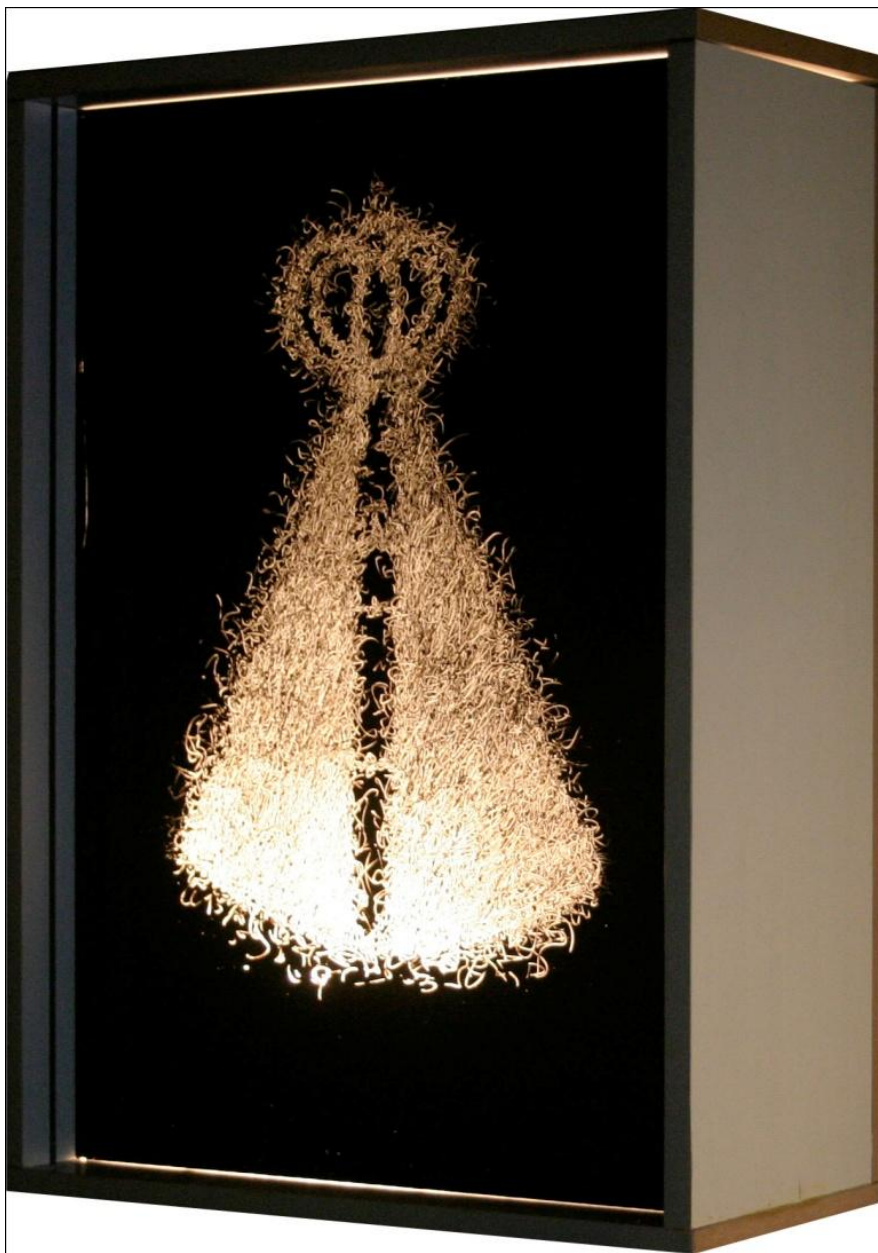


Figura 76. Santa/Limpa. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 77. Terço/Fosco. Caixa iluminada, vidro fosco sobre placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.



Figura 78. Terço/Limpo. Caixa iluminada com placa acrílica desenhada. 61,5 x 44 cm.

O resultado visual destas imagens, em alguns momentos desfocadas e turvas, e em outros revelando marcas de desgastes da tinta sobre as placas, conduziu a reflexões acerca do corpo e do tempo em suas representações dentro da obra. Uma “metáfora corporal” foi tomando forma e pode ser compreendida a partir do que nos fala Henri-Pierre Jeudy:

Não se trata dos modelos de beleza ou do estetismo do dândi, mas dessa vertigem das imagens corporais que nos oferece a ilusão de nossas metamorfoses. As inscrições sobre a pele, a aparição do esqueleto, a visão do sangue e dos pelos fazem do corpo a “matriz ideal da metáfora”. (JEUDY, 2002. p. 24)

Pensando no corpo enquanto representações abstratas (metafóricas) presente nas obras, as camadas de papel-arroz sobrepostas nas caixas acrílicas (Figuras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 e 49) podem ser vistas como uma espécie de “pele” envolvendo as imagens. Através da exploração tátil de tais peças, pode-se sentir a suavidade e a transparência do papel-arroz escondendo os desenhos. Não se associa à imagem do corpo de maneira lógica e figurativa, mas sim remete a lembranças, sensações provocadas pelo contato com a obra. Esta pele está próxima da visão de cobertura, proteção, sobreposição, própria de uma sensação corporal e suas possibilidades de representação.

Continuando com Jeudy:

O “corpo como metáfora” estaria então fundamentalmente ligado à sua dinâmica do desejo. Por que é tão difícil abandonar a ideia de investimento de uma energia desejante como fonte da metaforicidade do corpo? [...] Mas a energia desejante já não é uma metáfora da “vida do corpo”? [...] O aparecimento do corpo como objeto de arte vivo é, a um só tempo, uma fonte de prazer estético do desejo e da sua morte. O silêncio do desejo é eterno [...] (JEUDY. op. cit.)

Agora, com as caixas lembrando fantasmas, as marcas deixadas pelo tempo nas placas desenhadas a princípio, bem como as imagens turvas obtidas pela sobreposição das camadas de vidro, fazem lembrar as marcas de um sudário mortificador, tecido impregnado pelas marcas do tempo. Novamente remete a uma ideia de “pele” que envolve (ou resulta) (d)as imagens e traz à tona questões referentes ao corpo e suas metamorfoses na arte. Tentando caracterizar o lugar exato da alma no espaço objetivo, José Gil ilumina as reflexões adotadas aqui

e fundamenta as associações propostas no momento em que aponta situações do “sujeito da percepção” e o outro.

Resumindo: a pele e os orifícios da visão, da audição e da fonação indicam que a alma se situa no fundo do corpo, para além de sua superfície [...] Ou seja, o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior. Chamemos a esta zona espaço de limiar [...] Porque a pele deixou de ser um limite (visto do exterior) e se converteu no meio invisível de moldar as formas externas e as forças internas de um corpo do outro (Por isso a carícia oferece o prazer especial de reencontrar os limites do corpo no outro [...] (GIL, 1997. p. 154)

Estes limites entre o corpo e a alma, a “pele” como cobertura protetora e o espiritual contido dentro dela, este espaço limiar, é tema de Eliane Accioly Fonseca em outro momento:

Quando os limites entre as formas de realidade se desvanecem, temos um limiar, uma zona que, como um umbral, nos permite o trânsito entre os distintos universos [...] O limite não é uma interrupção no tempo, mas o fator de sua continuidade. O limite existiria por exemplo, para o tempo cronológico. O limiar, por sua vez, é uma zona de passagem, uma interrupção no tempo. Justamente esta interrupção é o que cria um entremeio, um hiato, transformando o limiar em uma zona, uma espacialidade dentro da própria interrupção do tempo cronológico que, por sua vez, dá lugar a outras temporalidades [...] O limiar é a dimensão própria de um mundo de imagens, no qual não está dada uma localização. Por isso, o limiar é um mundo sem onde. Para Benjamin, a vida é, em si mesma, uma experiência de limiar e, da mesma forma, as viagens, o que faz com que Benjamin considere a vida como uma viagem, cujos viajantes somos nós, os viventes... A viagem-vida é uma busca do si mesmo e, nesta, o Eu é o objeto, é o método e é o processo nunca terminados, o que cria um Eu-processo. Para Benjamin, a leitura também é vista pela metáfora da viagem. E Por que não a escritura? Escrever, como ler, é viajar, é morar no palácio dos tempos e, nessa viagem, inaugurando uma sociedade de ser, não nos prendemos ao modelo escritural. (FONSECA, E. A. 1999. p. 132/133)

Este desejo de representação simbólica de alguns objetos figurativos a princípio foi dando lugar a uma metáforização do corpo e das figuras representadas, em busca de um limiar entre o desenho físico e as sensações por ele provocadas. Os “pelos” originais agora combinados às sensações táteis e visuais desta “pele” que envolve os trabalhos revelaram resultados que transcenderam os desenhos realizados de início. Eles de certa forma traduzem uma pulsão sexual primeira, metáforizada pela presença do corpo representado em “pele” e “pelos”.

4 - O desenho do desejo e suas imbricações

Se para o homem comum desejar é querer algo existente, para o artista o desejo de criar corresponde a algo ainda inexistente; trata-se de uma força criativa que quer dizer algo de uma maneira nova, diferente.

Como nos falam Deleuze e Guattari:

Com efeito, se o desejo é a falta o objecto real, a sua própria realidade está numa “essência da falta” que produz o objecto fantasmagórico. O desejo concebido como produção, mas produção de fantasmas, foi perfeitamente exposto pela psicanálise. Ao mais baixo nível de interpretação isto significa que o objecto real que falta ao desejo remete para uma produção natural ou social extrínseca, enquanto que o desejo produz intrinsecamente um imaginário que duplica a realidade como se houvesse “um objecto sonhado por detrás de cada objecto real” ou uma produção metal por detrás das produções reais. E é evidente que ninguém pretende que a psicanálise se dedique ao estudo dos “gadgets” e dos mercados, na sua forma mais miserável, a de um psicanalista do objecto (psicanálise do pacote de massa, do automóvel, ou do “fulano”). Mas mesmo quando o fantasma é interpretado em toda a sua extensão, já não como um objecto, mas como uma máquina específica que faz intervir o desejo, essa máquina é apenas teatral, e deixa subsistir a complementaridade do que ela própria separa: é então a necessidade que é definida pela falta relativa e determinada do seu próprio objecto, enquanto que o desejo aparece como aquilo que produz o fantasma e se produz a si mesmo separando-se do objecto, mas também redobrando a falta, levando-a ao absoluto, transformando-a numa “incurável insuficiência de ser”, “uma falta de ser que é a vida”. Por isso se apresenta o desejo apoiado nas necessidades, continuando a produtividade do desejo a fazer-se a partir das necessidades e da sua relação de falta com o objecto (teoria do apoio). Em suma, quando se reduz a produção desejante a uma produção de fantasmas, temos que nos limitar a tirar todas as consequências do princípio idealista que define o desejo como uma falta, e não como uma produção, produção “industrial”. Clement Rosset diz e muito bem: sempre que se insiste numa falta que faltaria ao desejo para definir o seu objecto, “o mundo vê-se dobrado noutro mundo qualquer, segundo este itinerário: o objecto falta ao desejo; logo o mundo não contém todos os objectos, falta-lhe pelo menos um, o do desejo; logo, existe um algures que contém a chave do desejo (que falta ao mundo). (op. cit. p. 30)

O desejo talvez seja a força motriz de toda a essência humana. Por si só, esteve sempre presente em todo impulso positivo ou negativo da essência consciente ou inconsciente do

indivíduo inserido na história. Para o artista, ele significa o impulso vital de sua existência. Aquilo que no tempo, por não estar presente, se torna vontade e se transforma em uma espécie de força motriz, um devir que impulsiona para frente seus caminhos criativos. Mas o tempo, no caso do artista, tem uma relação diferente do tempo produtivo da maioria dos trabalhadores. Toda a ciência, filosofia, arte ou história foi construída através do desejo do homem, quer seja primitivo ou contemporâneo, atual ou antigo, que aprendeu a não se satisfazer facilmente e cada vez mais descobriu novos desejos para si, em um labirinto sem fim, onde a acomodação das vontades se aproxima da noção do velho, do antigo, do morto.

Este desejo, insaciável por essência, foi necessidade física em um primeiro momento, um impulso para decifração do universo, para se transformar posteriormente em uma necessidade espiritual, um movimento de volta para si mesmo do homem comum. Desenvolvendo este raciocínio, o desejo essencial que animou o homem primitivo em busca de comida e de sua sobrevivência se materializava em desenhos mágicos capazes de aprisionar a caça em armadilhas sîgnicas, capazes de re-montar um mundo imaginário que se refletia no mundo físico, ao mesmo tempo irreal e concreto, no momento em que as vontades se transformavam em imagens mágicas. Um exemplo claro disto são as pinturas rupestres decifradas em análises e códigos históricos bem sedimentados em teorias antropológicas e arqueológicas. Em um segundo instante, este homem foi capaz de perceber suas vontades servindo à lógica e à ciência, para remontar desde a invenção da roda e suas implicações subsequentes sua capacidade de elaborar e re-elaborar este mesmo mundo percebido. Enfim, o desejo de se religar ao criador e ao mundo espiritual transcendendo sua existência física e corporal estabeleceu um novo eixo para o pensamento contemporâneo do *homo sapiens*, desejando o conhecimento do que não estava em si. Talvez, o posterior desligamento ou negação do Deus e criador do homem possa ser uma tentativa de equivalência ou anulação desta ideia por parte do homem e do artista, mas não se pode negar que o desejo de algo é que impulsionou estas ideias e todas as outras.

Mas se o homem deseja, é porque existe um mundo para se desejar. O mundo moderno nos oferece possibilidades infinitas de consumo que afiam nossos sentidos e nos

envolvem em tramas consumistas sem às vezes não nos darmos conta. Existir é desejar. A criança deseja o seio da mãe, o colo, o carinho etc., e o desejo é crescente e aumenta sua complexidade de maneira exponencial. O pensamento complexo tem como alimento o desejo de atingir suas conclusões, e assim por diante.

Desta forma, da junção ou interação entre o indivíduo e seu meio se fez o homem e sua psique, fundado na essência que é o desejo humano de possuir o que não lhe é dado. Quase que sob uma força motriz, somos impulsionados pela necessidade de desejar cada vez mais, não importando o objeto de desejo, se tangível ou não, mas sim um objeto inatingível por experiência, porém plenamente factível pela imaginação. A relação entre a psique e a arte nasce daí, quando os desejos explícitos por essência, no momento em que o homem precisa aprisionar suas vontades em desenhos para concretizar no mundo real sua satisfação da fome momentânea, transformam-se em desejos mais elaborados, somente satisfeitos pela vontade criativa que quer suplantar seu criador e sua essência e se fazer Deus. O criador duplicado na criatura vela seus desejos para disfarçar sua vontade original. O artista é aquele que cria mundos nos quais as unidades e elementos, suas organizações e suas possíveis alterações formais e semânticas dizem respeito somente a ele e a ninguém mais (uma vez que ele é o senhor de seu universo).

Deleuze e Guattari, em sua conceituação das “máquinas desejantes”, estabelecem interessantes relações entre a psicanálise ou esquizoanálise com o capitalismo e o sentimento do homem moderno. Em uma referência direta ao fazer artístico, os autores escrevem:

Pelo contrário, as máquinas desejantes não param de se avaliar enquanto funcionam, ou seja, só funcionam avariadas: o produzir insere-se sempre no produto, e as peças da máquina servem, ainda por cima, de combustível. A arte utiliza muitas vezes esta propriedade ao criar verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejante, e introduzem uma função de avaria na reprodução de máquinas técnicas. Tal como fazem os violinos queimados de Arman ou carros comprimidos de César. Ou ainda o método de paranoia crítica de Dalí que faz explodir uma máquina desejante num objecto de produção social. Já Ravel preferia a avaria à usura, substituindo os relentis e as extinções graduais por paragens bruscas, hesitações, trepidações, falhas, triturações. O artista domina os objectos; integra na sua arte objectos partidos, queimados, estragados, para os submeter ao regime das máquinas desejantes, que só funcionam se estiverem avariadas; apresenta máquinas paranoicas, miraculantes, celibatárias, assim como máquinas técnicas,

pronto a minar as máquinas técnicas com máquinas desejantes. E mais: a própria obra de arte é uma máquina desejante. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, e é por isso que se impacienta com o tempo que falta para que as destruições se venham a dar. (op. cit., p. 35)

Portanto, o desejo lógico, linear, coerente e totalmente ligado ao seu tempo faz parte do homem comum alguém muito diferente do louco ou do artista que deseja o inconsequente, o implausível e as conclusões atemporais, verdadeiras vanguardas enquanto mutação da interpretação lógica linear constituída. Este desejo inerente à condição humana, muito comum e presente no pensamento contemporâneo, faz-se diferente na mente do artista, criador de mundos imaginários e paralelos a uma realidade aparente. A premissa do trabalho parte da ideia de que desejar foi sempre a força motriz que impulsionou o homem à condição de modernidade, sempre capaz de descobrir novos interesses e representações formais para seus mundos imaginários, nos quais suas novas vontades sempre se constituíram em vontades que motivaram novos caminhos inexplorados, novas possibilidades criativas escondidas do senso comum. Um “voltar para si mesmo”, como uma cobra que come o seu próprio rabo (Orobórus), em um eterno ato de canibalismo ou movimento antropofágico.

Aqui a ideia de antropofagia aproxima analogias entre as pulsões de vida e morte em Freud com nosso universo cotidiano, no momento em que o antagonismo aparente dos conceitos propostos, vida e morte, preservação e autodestruição, ego e alter ego, claro e escuro, preto e branco, promove associações com a filosofia contemporânea no momento em que pensamos o mundo como um jogo de relações entre o bem e o mal, equilíbrio regido por uma ética judaica cristã na cultura ocidental, que se por um lado foi a responsável pela ligação do homem com sua espiritualidade, por outro de certa forma promoveu cisões religiosas, geopolíticas e sociais e foi incapaz de se realimentar destes antagonismos aparentes para reformular suas relações e preceitos.

A ideia de antropofagismo associada às pulsões propõe que estas relações com o mundo real se transformem em um mundo imaginário possível, no qual as livres combinações possam causar uma espécie de deslocamento do sentido usual. Estas relações não podem ser

isoladas e pré-concebidas a princípio, mas devem ser intercomunicantes no processo criativo de suas representações visuais possíveis.

Como queria Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928), a tradução visual dos conceitos freudianos só pode acontecer por meio de um ato de “canibalismo artístico”. Ela acontece quando digerimos os textos de Freud para criar uma espécie de paródia ou alegoria visual em que apenas lembranças remetem ao texto original. É o momento o qual a arte se apropria de preceitos eruditos para regurgitar gestos espontâneos de criatividade. As ambivalências das pulsões se traduzem em objetos únicos que carregam dentro de si as oposições e contradições originais, traduzidas em claros e escuros, positivos e negativos, figuras e fundos, mas agora unificados na presença corpórea do objeto artístico. Por meio desta poética antropofágica a palavra se transforma em imagem, o conceito se torna ideia e as apropriações textuais ressurgem na forma de imagens.

O desenho se torna um instrumento para esta transformação da palavra em alegoria, criando quase que um alfabeto visual que remete aos textos originais que deram forma a ele. O conjunto alegórico artístico, se não dá conta de explicitar minuciosamente as teorias freudianas, provoca sensações que ampliam o sentido da obra nas provocações associativas que causa nos olhos de quem vê. Ele é o resultado de uma interpretação livre das amarras verbais quando se volta para a contemplação livre, a percepção ampliada em sensações (ou qualidades de sensações).

O canibalismo que faz de Freud, Olpe, Deleuze e Guattari alimentos das suposições aponta para uma possibilidade concreta de experimentação na busca da satisfação de minha “máquina desejanse”, que quer aproximar a psicanálise da arte, o verbal do visual, o consciente do inconsciente.

5 - Duas leituras para Sigmund Freud: do verbal para o visual

O desejo de realizar uma tradução poética do universo conceitual de Sigmund Freud constituiu a base de interesse de todo o processo desta pesquisa, especificamente no momento em que Freud conceitua as pulsões de vida e morte e sugere aos olhos do artista outro mundo possível de associações e possibilidades poéticas presentes em seu trabalho e ainda não descobertas. Em seu texto “Além do princípio do prazer”, Freud aponta conceitos precisos que, a princípio, sugerem hipóteses e possibilidades de pesquisa ainda inexploradas.

Na teoria da psicanálise não hesitamos em supor que o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio de prazer, ou seja, acreditamos que o curso desses eventos é invariavelmente colocado em movimento por uma tensão desagradável e que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer. Levando esse curso em conta na consideração dos processos mentais que constituem o tema de nosso estudo, introduzimos um ponto de vista “econômico” em nosso trabalho, e se, ao descrever esses processos, tentarmos calcular esse fator “econômico” além dos “topográficos” e “dinâmicos”, estaremos, penso eu, fornecendo deles a mais completa descrição que poderemos atualmente conceber, uma descrição que merece ser distinguida pelo nome de “metapsicanálise”. (FREUD, 2006. p. 17)

Esta “metapsicanálise” parte do pressuposto de que todo texto verbal, seja um manuscrito seja a descrição de um sonho, pode ser traduzida visualmente em imagens autorrecorrentes, e desta forma contribuir para a expansão e compreensão do texto original que a ela deu forma, amplificando as teorias e os conceitos expostos e dando forma a uma expressão que transita entre universos temporais e códigos distintos. Combinada a este fato está a riqueza do texto em questão e a intensa relação entre arte e psicanálise observada desde o tempo dos artistas surrealistas até as produções das vanguardas contemporâneas.

Muito se estudou da obra do psicanalista alemão, e alguns são os trabalhos que investigam as relações da psicanálise de Freud com a arte e suas implicações teóricas possíveis. No livro *Freud e seu duplo*, de Noemi Moritz Kon, algumas destas relações são exploradas e a

autora busca refletir sobre o parentesco entre o psicanalista e o artista, baseando-se em uma carta enviada por Freud ao escritor Arthur Schnitzler, na qual confessa não ter se privado de sua companhia por temor de encontrar seu duplo. Freud relaciona-se com a arte de forma ambígua, na qual a ela é o estranhamento familiar, duplo movimento do desejo de proximidade e de afastamento. O desvendamento da experiência estética de Freud, experiência que ele jamais poderia reconhecer, é o tema desta obra. A própria vitalidade do texto freudiano vai permitir essa aproximação com a arte, o que não a leva a confundir psicanálise e arte. Ao discutir a metafísica ocidental, a psicanálise constitui um campo próprio de conhecimento, questionando inclusive a distinção entre o que é ciência e o que é arte.

Para Freud, pulsão e desejo são palavras intimamente relacionadas. Em seus estudos ele caracterizou primeiramente as pulsões de vida que para ele significavam o impulso latente de todo ser humano em seu instinto de preservação e autoconservação. Somente em sua maturidade intelectual Freud concebeu a ideia de uma segunda categoria de pulsões, que estaria intrinsecamente ligada à primeira e que a caracterizaria como as pulsões de morte, extensamente abordadas em seu texto “Além do princípio do prazer”, de 1920. É somente aí que Freud se dá conta de que outra vontade existe no ser humano que não aquela concebida como autoproteção, mas sim um desejo destrutivo inerente, que dialoga com o primeiro dando forma à sua teoria das pulsões.

Assim dizem Edson Souza e Paulo Endo referindo-se a Freud e sua teoria das pulsões:

Em 1920, publicou outro texto fundamental em que colocou em primeiro plano sua nova teoria das pulsões, introduzindo de forma radical a ideia de uma pulsão de morte e de um automatismo de repetição. Nele definia a ideia de que todos os sujeitos são movidos por pulsões de vida e pulsões de morte. Esse texto, intitulado mais além do princípio do prazer, analisa com bastante profundidade a experiência psíquica do trauma. Descreve em detalhes uma brincadeira de seu neto que vai lhe dar oportunidade de aprofundar sua brilhante concepção sobre a invenção da linguagem. Ele observa o neto brincando com um carretel logo depois que a mãe deixa a casa. A criança brinca com uma bobina amarrada a um cordão: joga longe a bobina e emite um som o-o-o-o-o que Freud identifica como *fora (fort)*. Um pouco depois puxa o pequeno carretel pelo cordão e emite um alegre a-a-a-a interpretado por Freud como *aqui (da)*. Nesse jogo de presença e ausência nasce a linguagem como forma de “invenção simbólica” que

busca contornar a experiência radical da ausência da mãe. A produção artística, de certa forma, é a continuidade desse jogo. O artista busca com sua obra recuperar em parte o que foi perdido. (ENDO, 2008. p. 69)

Analogamente a isso, poderíamos recorrer às teorias orientais do Tao Te Ching promovidas por Lao Tsé a respeito dos conceitos de yin e yang e do equilíbrio cósmico que rege toda relação humana. Ainda visualmente, poderíamos nos lembrar da representação de tais forças em sua simbologia iconográfica de elementos que se equivalem em formas e cores positivas e negativas. A disparidade entre as culturas ocidental e oriental, ainda que não presente na obra de Freud, pode sugerir associações interessantes quando traduzida em elementos visuais propostos para o desenvolvimento de um trabalho artístico fundamentado na teoria das pulsões. A noção de equilíbrio, positivo e negativo, contrastes, hachuras e repetições, tão comuns à linguagem plástica do desenho, podem ser observadas na obra de Freud, não só em sua teoria das pulsões, mas, de certa forma, em toda a base conceitual da psicanálise.

Lembremos aqui dos conceitos como recorrência, repetição, ato falho, consciente e subconsciente, recalque, entre outros, que podem ser alinhados analogicamente com os anteriormente citados. Faz-se aqui o que sugeriu Freud quando a respeito da “língua como invenção simbólica” e leva a cabo, como a criança que quer suprir a ausência da mãe, a criação com liberdade no momento em que é o artista o único criador, o dono de seu mundo, o organizador do seu cosmos.

Também é correto dizer que estas aproximações, racionais em um primeiro momento, tornam-se intuitivas quando realizadas em ato criativo. Isto quer dizer que a liberdade de associações do artista deixou de lado suas organizações conscientes para de certa forma o trabalho fluir, em procedimentos e imagens desconexas que foram tomando forma e criando a cosmologia da obra e da pesquisa. Esta organização interna da obra nasce de uma colaboração ou comunicação dos estados conscientes e inconscientes do artista, quando a partir de uma vontade (consciente) ele libera energias criativas para trazer a obra à tona (consciente/inconsciente) e em certo momento ele deixa a obra ditar o seu caminho (inconsciente). É deste trânsito que nascem os resultados mais perturbadores no momento em que causam uma perda das referências. E

destas organizações inusitadas criam-se novas associações nas mentes do público final, que se multiplicam em um caleidoscópio quase infinito.

6 - Deitado no divã: Psicanálise e Arte

A metodologia utilizada para a fundamentação teórica da pesquisa utilizou as teorias desenvolvidas por Merleau Ponty em sua Fenomenologia da Percepção.

[...] A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas. Segundo ela, se resume em definir essência da consciência as experiências estéticas promovidas a priori, entre o espectador e a obra, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não considera que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua facticidade. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ali, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim estatuto filosófico [...].

Assim, uma intuição, uma proposta paradoxal tomou forma. Revelando a princípio uma inquietação pessoal provocada pelos escritos de Freud e projetada em exercícios poéticos através do desenho, o caminho da veladura, ou “o esconder para mostrar” tal processo, direcionou o estudo para uma associação entre textos, sensações e analogias que tal exercício pudesse sugerir.

Em um primeiro momento, a leitura do texto de Humberto Maturana “Cognição, Ciência e Vida Cotidiana” esclareceu algumas relações entre a pesquisa científica e a vida cotidiana. O autor demonstra o que ele denominou “critério de validação das explicações científicas”, dividido nas seguintes etapas: a apresentação da experiência a partir da experiência do pesquisador, a reformulação da experiência a ser explicada sob a forma de um mecanismo gerativo, a dedução a partir do mecanismo gerativo proposto e a experiência por um observador padrão das experiências deduzidas anteriormente. Estes critérios aplicados ao projeto de pesquisa proposto originalmente indicam caminhos possíveis no momento em que as experiências e

intuições primeiras apontam para possibilidades de tradução visual dos conceitos freudianos em elementos visuais simbólicos, dialogando a princípio com o texto original, que serve como base do exercício poético.

A seguir, a reformulação deste procedimento indica a possibilidade de se estabelecer uma sintaxe visual com os elementos visuais criados paralelamente com os conceitos freudianos. Seria como a criação de um alfabeto visual capaz de traduzir os conceitos das pulsões de vida e morte através de sensações visuais em paralelo com o texto escrito. Por fim, indicam a possibilidade de uma tradução poético/visual destes conceitos explicitados originalmente no código verbal e caracterizam a pesquisa como um esforço de intertextualidade entre códigos, no momento em que transita entre o visual e o verbal para a obtenção dos resultados plásticos propostos.

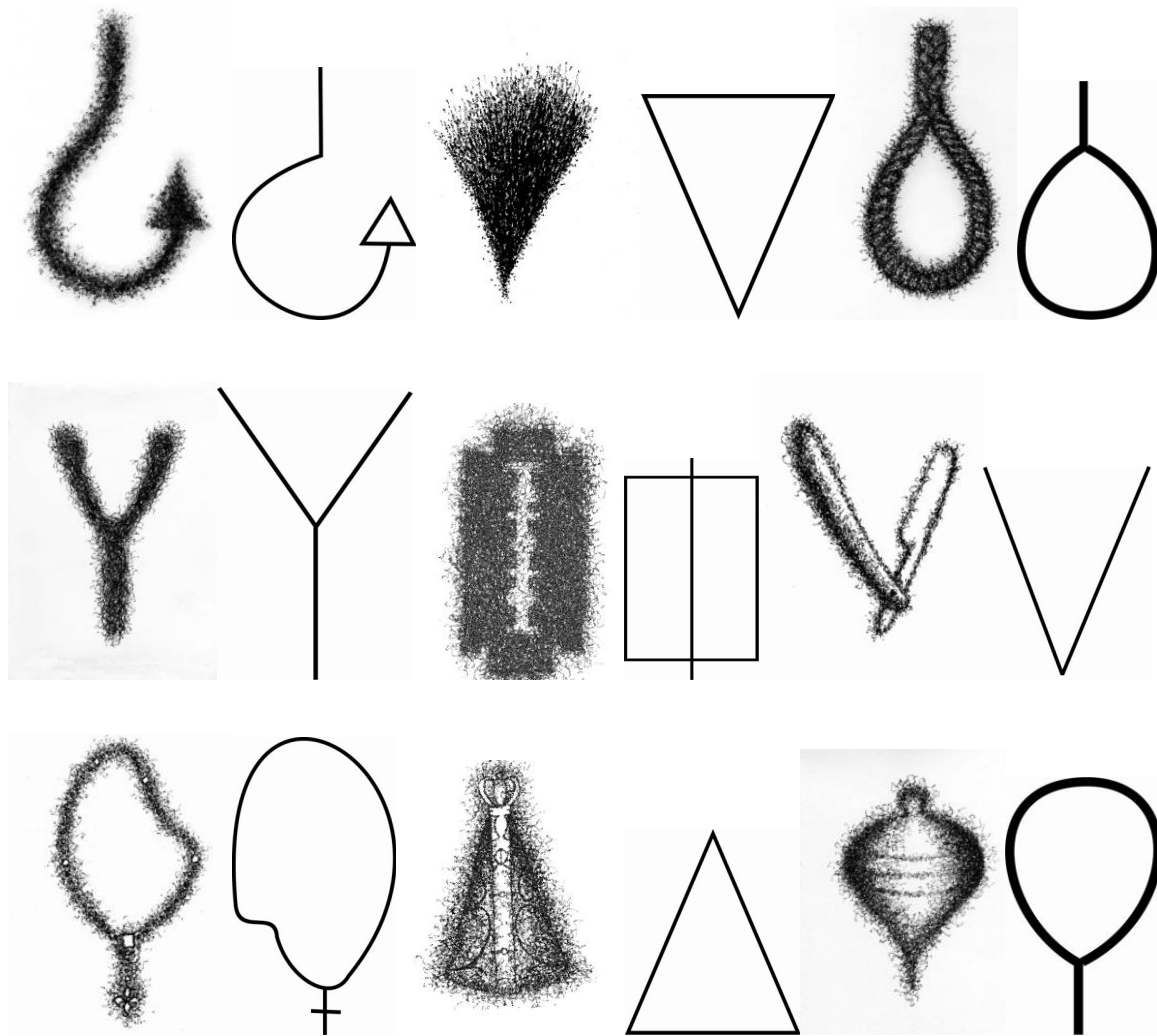


Figura 79. Representação esquemática dos signos representados.

Da mesma forma, o professor Jorge de Albuquerque Vieira, em seu texto “Teoria da Arte e do Conhecimento”, explora as possibilidades de interdisciplinaridade no desenvolvimento do conhecimento deste século, alinhando algumas teorias que serviram também de inspiração para a reformulação do método de pesquisa proposto. Ele nos aponta uma fusão sistêmica entre Arte, Filosofia e Ciência que resulta em uma produção de complexidade sem perder de vista a importância do indivíduo, com sua capacidade emotiva e afetiva na construção destes sistemas. Desenvolve assim o conceito de *umwelt*, extraído da biologia, que pode ser traduzido como “mundo à volta” ou “mundo particular”, determinando a forma com que uma espécie viva interage com o ambiente e caracterizando-o como a base do Fenomenalismo Kantiano e a visão fenomenológica da Semiótica de Charles Sanders Peirce. Segundo o autor:

[...] como um *umwelt* seleciona e filtra informações providas do ambiente e as sintetiza de forma codificada, todo o material que um sistema vivo dispõe para construir conhecimento é representacional, ou seja, é constituído de “algos” que representam um “algo externo” para um “algo” particular, que é o sistema cognitivo [...] (VIEIRA, 2006. p. 79)

Assim, o conceito de *umwelt* se apresentou como um ponto de alta importância na reelaboração do método exploratório, no momento em que ele incorpora aos procedimentos de pesquisa adotados elementos do meio ou contexto que a princípio eram ignorados. Uma vez que a intenção é adotar as teorias da Fenomenologia da Percepção de Merleau Ponty em consonância com a semiótica de Peirce, o conceito de *umwelt* complementa e amplia a procura de uma tradução intertextual do texto-base de Freud em imagens, quando amplia um *umwelt* psíquico, social e cultural, e não mais apenas biológico. A interpretação visual das pulsões em referências visuais por parte do pesquisador lida com as influências e referências do meio e do tempo em que está inserido, servindo de instrumento ou mediador das traduções visuais realizadas a partir de uma leitura individual e particular.

Ainda através do texto de Jorge Vieira, em complementaridade às teorias anteriormente abordadas tomamos conhecimento das ideias de Kusnetzoff, que relaciona o complexo reptílico, ou base orgânica dos sistemas complexos, ao domínio dos chamados objetos psicológicos. Ele caracteriza o Id, o Ego e o Superego ao sistema triúnico formulado por Freud. Em atenção especial à sua caracterização do Id, Jorge Vieira resume de forma esclarecedora:

[...] Polo psicobiológico da personalidade, é constituído fundamentalmente por pulsões; seus conteúdos fantasmáticos são, em sua maior parte, hereditários e o restante adquirido; reservatório e fonte de energia psíquica, as outras duas instâncias são originárias dele; ocupado pelos instintos de vida e morte, o primeiro contém as pulsões sexuais e de autoconservação; nele reina o princípio do prazer e portanto o processo primário [...] (VIEIRA, 2006. p. 71)

Desta forma, a sobreposição das teorias abordadas amplia as possibilidades de fundamentação do trabalho teórico e plástico relacionando o que se caracteriza como sistemas complexos e suas relações com o *umwelt* às bases do pensamento freudiano, elemento fundador do exercício plástico proposto no projeto original. De certa forma, os conceitos abordados perpassam as teorias adotadas como fundadoras do projeto e criam uma costura em que os métodos de pesquisa e desenvolvimento da proposta são constantemente revistos e reformulados.

Por fim, como arremate ao pano de fundo conceitual desenvolvido neste trabalho, é preciso lembrar-se das ideias de Lucrecia D'Aléssio Ferrara, no momento em que ela nos adverte sobre o impulso inevitável de todo pesquisador de adequar teorias estabelecidas ao objeto de estudo proposto. Cria-se então a necessidade de adequá-lo às teorias propostas, em uma atitude questionável de “encaixotar” as variações obtidas ao longo da pesquisa em conceitos pré-estabelecidos. Tal impulso, apesar de facilitar o trabalho do pesquisador, deforma os resultados obtidos no momento em que despreza a possibilidade de criação de um método original para exploração do objeto de estudo, desvinculando a atitude criativa do artista das possibilidades teórico/criativas inerentes à pesquisa.

Para Ferrara, a distinção entre semiótica teórica e semiótica aplicada enrijece a pesquisa no momento em que classifica em categorias semióticas o objeto de estudo particular. Ao contrário, suas reflexões apontam para a necessidade de se criar e mesmo de reformular constantemente o método de pesquisa e adequá-lo às hipóteses estabelecidas no projeto original. De certa forma a autora aproxima Arte e Ciência quando estimula o pesquisador a estabelecer

conexões criativas entre as teorias propostas para a criação de um método de pesquisa único, que atenda as exigências do trabalho proposto e contemple os objetivos estabelecidos.

Finalmente, a partir da proposta de Ferrara, a associação entre os critérios de validação da experiência científica desenvolvido por Maturana o conceito dos sistemas complexos e o conceito de *umwelt* exposto por Jorge Vieira dá uma nova dimensão à atitude exploratória do trabalho de pesquisa poético/visual. Intensifica as reflexões a respeito das possíveis conexões entre o código verbal e o visual e amplia o alcance da pesquisa, estabelecendo um vínculo entre a prática artística e a vida cotidiana.

Contextualiza os procedimentos envolvidos na pesquisa e encerra uma exploração técnica/visual de um alfabeto visual reduzido, que dá origem a ampliações e relações entre o texto e a imagem traduzindo “imagens de Freud”.

7 - Para um desenho oculto revelar desejos velados

Ao longo da história, em diversas ocasiões a arte e a psicanálise têm estabelecido uma relação de estreita comunicação e embricamento em seus desenvolvimentos. Desde os surrealistas, que se interessaram profundamente pelos estudos de Freud, até os artifícios desenhados das técnicas de Rorschach, que utilizam imagens abstratas para suscitar associações nos pacientes, arte e psicanálise se tornaram parceiras na inspiração de técnicas e conceitos elaborados por uma e por outra.

Esforça-se aqui para mostrar que conceitos, técnicas, métodos e reflexões provenientes da psicanálise podem ser traduzidos em uma poética visual que dê conta da complexidade de suas teorias e que contribua para o desenvolvimento das artes plásticas contemporâneas e suas áreas de estudo e interesse. Ele representa a possibilidade de organização

visual poética de conceitos psicanalíticos, em imagens que possam sugerir tais associações e contribuir para uma ampliação das teorias propostas.

Se em um primeiro momento a necessidade de corporificar em imagens alguns referentes figurativos que pudessem ilustrar tais conceitos se tornou a matriz das reflexões, posteriormente esta necessidade se transformou em procedimentos e técnicas que permitiram traduzir o que de etéreo e subjetivo a psicanálise traz em seu bojo. Um primeiro desejo de aprisionar em imagens algo impalpável e subjetivo foi dando lugar às alternativas de esconder, velar, tornar tais desejos inconscientes e traduzi-los de uma maneira original.

As pequenas caixas veladas com papel-arroz e as outras maiores, iluminadas internamente e recobertas pelo vidro fosco, foram algumas alternativas para a proposta de esconder as imagens originais, revelando aspectos visuais que somente tais procedimentos poderiam oferecer. Deu-se então uma reflexão acerca do “não desenho”, da ausência do traço e da linha e de outra forma de representar as ideias procuradas no início do trabalho. Uma inquietação acerca do traço, sua expressividade, suas variações tonais, sua marca no papel e sua possível transformação em marca ausente foram tomando força na criação do conjunto de trabalhos criados.

Partindo dos exercícios propostos por Olpe, as tramas originais agregaram contornos carregados de variações de intensidade, interrupções propositais da linha, experiências com frotagem e repetições gestuais, para um resultado plástico completamente diferente do que o esperado originalmente. O desenho que se iniciou com conformações figurativas e preso a um referente bem marcado se transformou em gestos expressivos e abstratos que somente apontam indícios dos traços originais. Estes desenhos, por sua vez, diluíram-se em transparências que “mostraram ao esconder” novas imagens para a obra. Assim, este desenho oculto se constituiu na forma poética encontrada para traduzir os desejos conscientes do artista, mas velados na medida em que escondidos em suas possibilidades infinitas de expressão.

Como conclusão, pode-se considerar as impressões deixadas pelo conjunto de imagens produzidas confrontado com a temática personificada de Sigmund Freud. Seu apelo

sexual para os interesses e traumas da psique humana, bem como toda sua teoria acerca dos processos conscientes e inconscientes, direcionaram a pulsão criativa; pulsão esta de vida, mas também de morte, porque, se por um lado cria-se algo novo, da mesma forma se encerra um tempo da arte, um registro recortado de possibilidades infinitas, uma morte anunciada.

Alguns pontos valem ser lembrados nesta conclusão, como balanço dos objetivos propostos e aplicações do trabalho desenvolvido. A oposição entre o claro e o escuro, a diferença do preto e do branco, as composições cromáticas, o equilíbrio e proximidade das formas, a bipolaridade envolvida em todo o trabalho e as associações de um alfabeto visual original em imagens de “novas referências” estão em paralelo com as pulsões de vida e morte, o trauma e o recalque, os sonhos desconexos, o complexo de Édipo que a tudo retorna, o eu, o ego e o super ego. As imagens transpiram Freud porque nele foram inspiradas, mas a necessidade do verbal se faz mais forte. Apesar da força das imagens propostas, o código verbal se faz necessário e quase autoritário, como disse Roland Barthes:

Vou citar um dito de Renan ‘O francês, senhoras e senhores, dizia ele, numa conferencia, nunca será a língua do absurdo; também nunca será uma língua reacionária. Não posso imaginar uma reação séria tendo por órgão o francês’. Pois bem, à sua maneira, Renan era perspicaz; ele adivinhava que a língua não se esgota na mensagem que engendra; que ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito, super-imprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominante, teimosa, implacável da estrutura, isto é, da espécie enquanto falante; o erro de Renan era histórico, não estrutural; ele acreditava que a língua francesa, formada, pensava ele, pela razão política que, em seu espírito, só podia ser democrática. Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (op. cit. p. 13-14)

Uma vez aberto o universo de Freud, tudo pode ser representado. Até mesmo o uso da metalinguagem para alcançar a função poética. Esta busca foi explicitada no caminho proposto, no qual a partir de um conjunto de esboços novos trabalhos foram tomando forma, sempre guiados pela leitura de Freud e suas possíveis associações. Uma vontade de falar de si mesmo, como, aliás, é o tema de toda sessão de psicanálise usual, foi o elo condutor da proposta.

E assim a metalinguagem foi tomando forma como uma sensação antropofágica, na qual é necessário se alimentar do que vem de fora, mas também do que vem de si mesmo.

Freud foi o grande elemento catalisador, o gerador da vontade e do desejo, como ele mesmo descreveu e conceituou, mas se afastou da arte e da figura do artista, talvez por medo de encontrar o seu duplo e, conseqüentemente, a sua anulação. Mas foi capaz de unir a expressão artística às reflexões acerca de suas obsessões e suas pulsões. Foi o instrumento para a criação adotada ao longo do caminho. Sua obra, tão rica no desvelamento da psique humana, foi a chave encontrada para a revelação destes desenhos ocultos, desejos velados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia n. 01. Rio de Janeiro, 1928.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Cultrix: São Paulo, 1996.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. Perspectiva: São Paulo, 1971.

BIRMAN, Joel. **As Pulsões e seus Destinos**. José Olympio: Rio de Janeiro, 2009.

BRUNO, Mario. **Lacan & Deleuze: O trágico em duas faces do princípio do prazer**. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2004.

CERIBELI, Dirce T. **Repensando o processo criativo, no processo criativo**. Anais do 1º Congresso de Redação e Leitura. 1984.

_____. **Poética e Função Metalinguística: João Cabral de Melo Neto**. Tese de Doutorado. 1975

_____. **De Dentro da Asa de Uma Borboleta, Meninas e Meninos Exploram Poesias**. Tese de Livre Docência. IA/UNESP. 1995

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CAMPOS, Augusto et alii. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

ENDO, Paulo; SOUSA, Edson. **Sigmund Freud: Ciência, Arte e Política**. Coleção L&PM Pocket, São Paulo, 2008.

FERNANDES, Sérgio Augusto Franco. **Freud, Lacan e Witz: a dimensão do prazer e do significante.** Tese de Doutorado, UNICAMP, 2008.

FERRARA, Lucrecia D. **A Estratégia dos Signos.** São Paulo: Perspectiva, 1981

_____. **O Olhar Periférico.** São Paulo: Edusp. Fapesp, 1993

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas.** Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FONSECA, Eliane Accioly. **Corpo de sonho: Arte e psicanálise.** São Paulo; Annablume.1999.

FRANCHETTI, Silvia Helena Allane. **Abordagem psicanalítica do homoerotismo masculino: uma leitura crítica e reflexiva de textos freudianos.** Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos.** Imago Editora: Rio de Janeiro, 2006.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise.** Tese de Doutorado, UNICAMP, 1999.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Além do princípio do Prazer.** Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2008.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo.** Lisboa: Relógio D'água. 1997.

ISAAC, Josiane de Paula Lima. **Sedução e fantasia no pensamento freudiano.** Tese de Doutorado, UNICAMP, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** São Paulo: Estação Liberdade. 2002.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

KON, Noemi Moritz. **Freud e seu Duplo**: Reflexões entre psicanálise e arte. Edusp: São Paulo, 1996.

LIMA, Jarbas Couto e. **O corpo capturado**: o enlace da linguagem na constituição do corpo pulsional. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2005.

OLIVEIRA LIMA, Luiz Tenório. **Freud** (Coleção Folha Explica). Publifolha: São Paulo, 2001.

MANNONI, Octave. **Freud**. Uma biografia ilustrada. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2001.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista**. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

MORELATTO, Ricardo B. **O poético possível nas histórias em quadrinhos brasileiras; Do texto narrativo ao texto “em volume”**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1997.

MERLEAU PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

NOVAES, Adauto. (Org.). **O Desejo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2006.

OLPE, Peter. **Drawing as Design Process**. Von Herausgegeben: Zurich, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Perspectiva: São Paulo, 1998.

PRIGOGINE, Ilya; STENGER, Isabelle. **A Nova Aliança**: Metamorfose da Ciência. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. Editora 34: São Paulo, 2009.

ROSENTHAL, Nan. **The Drawings of Jasper Johns**. Thames & Hudson: Nova York, 1990.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte**. Núcleo de Estudos de Semiótica e Complexidade, PUC: São Paulo, 2006.