

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

BRUNO ARNOLD PESCH

**EM BUSCA DA IMAGO DA ARTE EM COMPOSIÇÕES VISUAIS-*MEME* DA  
PÁGINA *ARTES DEPRESSÃO***

MARINGÁ  
2019

BRUNO ARNOLD PESCH

**EM BUSCA DA IMAGO DA ARTE EM COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA  
PÁGINA ARTES DEPRESSÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos  
Orientadora: Profª. Dra. Renata Marcelle Lara

MARINGÁ  
2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR, Brasil)

P473e Pesch, Bruno Arnold  
em busca da imagem da arte em composições visuais-  
*meme da página artes depressão / Bruno ArnoldPesch.*

-- Maringá, PR, 2019.  
155 f.: il. color.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Marcelle Lara.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Análise do discurso. 2. Imagem da arte. 3.  
artes depressão. 4. Composições visuais-*meme*. I.  
Lara, Renata Marcelle, orient. II. Universidade  
Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas,  
Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.

CDD 23.ed. 401.41

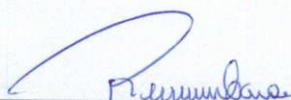
BRUNO ARNOLD PESCH

**EM BUSCA DA IMAGO DA ARTE EM COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA  
PÁGINA ARTES DEPRESSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

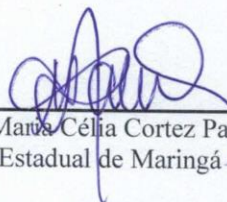
Aprovada em 29 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA



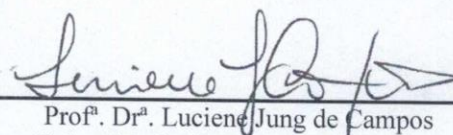
---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Renata Marcelle Lara  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
- Presidente -



---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Célia Cortez Passeti  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luciene Jung de Campos  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Clarice, minha mãe, pelo apoio incondicional em minha  
trajetória.

À Aparecida Luiza, minha vó (*in memoram*),  
parte constitutiva de quem sou.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é celebrar os movimentos vividos, é (*re*)lembrar a arte de cada encontro e o que aprendemos com cada um deles. Vinicius de Moraes, num trecho de *Samba da benção*, afirma que “A vida é a arte do encontro/Embora haja tanto desencontro pela vida”. São por esses encontros que aconteceram ao sabor do acaso e que deixaram suas marcas nessa temporalidade chamada “eu” que gostaria de agradecer.

A Deus, esse ser invisível que se põe à visibilidade na sutileza dos pequenos detalhes, que vamos encontrando ao longo de nossa caminhada, eu agradeço pelos encontros que tive nessa vida de desencontros. Pelo meu constante transitar entre três âmbitos do saber tão distintos entre si (Arte, Psicanálise e Análise de Discurso), mas que se entrelaçam, mostrando que o eu é constituído por tantos outros.

À Renata, orientadora de uma vida, pela sensibilidade e pela seriedade com que conduziu esta pesquisa, pelo carinho com que sempre acolheu a mim e a meus incômodos acadêmicos. Por constantemente desafiar minhas (*im*)possibilidades e acreditar no potencial da busca pela imago da arte. Pela disposição com que sempre respondeu às minhas inquietações, por me fazer refletir sobre meu percurso na pesquisa sempre que necessário. Pelas palavras amigas e pelos conselhos que levarei para vida. Não posso deixar de registrar aqui a admiração que tenho pela pessoa e profissional que é.

Agradeço à Luciene Jung, por fazer parte de minha descoberta da Análise de Discurso. Pelo carinho nos encontros que os eventos nos proporcionaram. Pelo olhar atento e pelas contribuições na Banca de Qualificação da Dissertação. Por aceitar o convite para participar da Defesa.

À Célia, por aceitar o convite para participar da Qualificação e da Defesa, oportunizando assim novos olhares no processo investigativo desta dissertação.

Ainda ao Prof. Pedro Navarro, pelos questionamentos e sugestões, no XI Seminário de Pesquisa em Letras (SPLE), que possibilitaram derivas na formulação desta pesquisa.

Ao professores Fagner e Eliane, pela acolhida na disciplina de *Teorias contemporâneas do social*, pelas reflexões sobre os trajetos de pesquisa no social.

À minha mãe, Clarice, por seu apoio constante e incondicional em minha trajetória, pelas palavras motivadoras e de carinho a cada ligação. Por me estimular e me incentivar a cada dia a nunca desistir de meus sonhos e objetivos. Não existem palavras capazes de expressar o quanto sou grato por isso.

À Isela Lozada, minha professora de espanhol, pela ajuda fundamental na preparação para a prova de proficiência.

À Lucimara de Castro, pela leitura e sugestões na formulação de meu pré-projeto de dissertação, na época em que estava prestando a seleção para o Mestrado.

Aos amigos que fiz durante o mestrado, Carla, Val, Rafael, Deni... por tornarem a caminhada em busca do conhecimento motivadora e amena.

Às amigas de uma jornada anterior, presentes que a UEM me deu. Luciane, Valéria, Jana, Duda, Naty..., pelos belos momentos que vivemos juntos durante a graduação em Artes Visuais e pelos momentos que partilhamos depois de formados.

Agradeço, ainda, à Cáh, pela amizade, conversas, risadas e por estar presente em todos os momentos desse ciclo. Por me ajudar nos momentos de “desespero”, e pelas leituras que fez desta dissertação.

Ao GPDISMÍDIA-CNPq/UEM (Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte), pelas discussões teóricas, pelos momentos de descontração e concentração no estudo de textos como: *O mal-estar na civilização*, de Freud, “Delimitações, inversões, deslocamentos”, de Pêcheux, “Quando os espaços se fecham para o equívoco” e “O discurso em diferentes territórios: o vermelho entre todas as cores”, de Lagazzi, dentre tantos outros.

Aos que não mencionei, mas que fizeram parte deste trajeto de dois anos, deixo aqui registrada a minha gratidão pelos nossos encontros.

À Capes, pela bolsa concedida.

Enfim, sou grato a todos por me ajudarem a entender e a ver a beleza que mora no (*im*)perfeito, e por me ensinarem a olhar mais que uma ou duas vezes para os pequenos detalhes que residem no processo diário de (*re*)construção do que sou.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretencioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, um elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.

Georges Didi-Huberman (2015, p. 16).



## RESUMO

Nesta pesquisa, constituída nas fronteiras da Arte, da Análise de Discurso e da Psicanálise, procura-se analisar discursivamente as composições visuais-*meme* da página do *Facebook Artes Depressão*, buscando observar nos detalhes do encontro entre uma atualidade e uma memória, a maneira que a imago da arte irrompe, entrelaçando a cultura e o social. Tal formulação *imago da arte* é compreendida nesta dissertação como imagens/representações inconscientes que sustentam o fazer e o dizer do/sobre/acerca do artístico. O *corpus* é composto por quatro composições visuais-*meme* da página do *Facebook Artes Depressão*, que em seu conteúdo versam sobre um evento social que ocorreu no segundo semestre de 2017, o cancelamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. As composições visuais-*meme* são construídas pela imbricação de uma imagem-visual de uma obra de arte e de determinada formulação verbal, esta que desloca a imagem-visual da arte das condições de produção em que foi produzida, inscrevendo-a em um contexto sócio-histórico outro, na tensão do encontro entre memória e atualidade (alusão a PÊCHEUX, 1997). Nas/pelas observações dos pequenos detalhes que compõem o conjunto do material tomado para análise, procura-se responder à pergunta norteadora da investigação, que indaga: *Como no encontro de uma atualidade (inscrições verbais imbricadas nas formulações visuais) e de uma memória (que se materializa nas imagens-visuais de obras de arte e em inscrições verbais que se põem em relação com elas), a imago da arte irrompe, entrelaçando e tensionando a cultura e o social em seu funcionamento discursivo?* É, portanto, pelo movimento de observação teórico-analítica do ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória nas composições visuais-*meme* que se vê emergir a potência da imago. Tal potência promove, pelo deslizamento de sentidos, efeitos do artístico no trabalho com o humor e a ironia no embate com o social. Justamente na composição que o sentido de *depressão*, de *Artes Depressão*, é recuperado (na/pela reinscrição) constantemente na composição visual-*meme*. A *depressão*, nesse movimento, coloca e retira o sujeito do lugar de “desânimo”, de “profunda tristeza”. Simultaneamente, ela joga com o evento de social “doente”, que “sofre”, de um social (*des*)regrado, pelo emprego do humor e ironia.

**Palavras-chave:** Análise de Discurso. Imago da arte. Artes Depressão. Composições visuais-*meme*.

## ABSTRACT

In this research, constituted in the frontiers of Art, Discourse Analysis and Psychoanalysis, we seek to analyze discursively the visual-meme compositions of the *Artes Depressão* Facebook page, seeking to observe in the details of the meeting between a topicality and a memory, the way the imago of art erupts, the way the imago of art erupts, intertwining culture and social. Such formulation of the art imago is understood in this dissertation as unconscious images/representations that support the doing and saying of /about the artistic. The corpus is composed of four visual-meme compositions from the *Artes Depressão* Facebook page, which in their content relate to a social event that occurred in the second half of 2017, the cancellation of the exhibition *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. The visual-meme compositions are constructed by the imbrication of a visual-image of a work of art and of a certain verbal formulation, which shifts the visual-image of the art from the conditions of production in which it was produced, inscribing it in a social-historical context another, in the tension of the meeting between memory and actuality (allusion to PÊCHEUX, 1997). In/by the observations of the small details that make up the set of material taken for analysis, seek to answer the guiding question of the investigation, which asks: How, in the meeting of a present (verbal inscriptions imbricated in the visual formulations) and a memory (which materializes in the visual images of works of art and in verbal inscriptions that are put in relation to them), does the imago of art erupt, interweaving and stressing the culture and the social in its discursive functioning? It is, therefore, by the movement of theoretical-analytical observation of the meeting point between a present and a memory in visual-meme compositions that one sees the emergence of the imago power. Such power promotes, by the slip of the senses, effects of the artistic in the work with the humor and the irony in the clash with the social. Precisely in the composition in that the sense of depression, *Artes Depressão*, is recovered (on/by reinscription) constantly in the visual-meme composition. Depression, in this movement, places and removes the subject from the place of "discouragement," "deep sorrow." Simultaneously, it plays with the social event "sick", which "suffers", from a social (dis)ruled, by the use of humor and irony.

**Keywords:** Discourse Analysis. Imago of art. Artes Depressão. Visual-meme compositions.

## SUMÁRIO

<b>NOTAS SOBRE UMA VIVÊNCIA NA PESQUISA .....</b>	<b>9</b>
<b>1 DESENHANDO A PESQUISA.....</b>	<b>15</b>
<b>2. O ESTÁDIO DO ESPELHO... A IMAGO: ENTRE IDAS E VINDAS .....</b>	<b>21</b>
2.1 ENTRELAÇAMENTOS DO IMAGINÁRIO, REAL E SIMBÓLICO NA TÓPICA LACANIANA DO IMAGINÁRIO .....	23
2.2 MICHEL PÊCHEUX E A <i>ANÁLISE AUTOMÁTICA DO DISCURSO</i> (AAD-69): AS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS .....	45
2.2.1 ALGUMAS IMPRESSÕES ACERCA DO IMAGINÁRIO E DAS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS .....	50
2.3 A IMAGO DA ARTE: ENLACES DO REAL, IMAGINÁRIO E SIMBÓLICO .....	56
<b>3. AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA ARTES DEPRESSÃO NO FACEBOOK.....</b>	<b>69</b>
3.1 SOCIAL, CULTURA E ARTE .....	70
3.2 SOBRE AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME.....	76
3.2.1 <i>QUEERMUSEU</i> E AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA PÁGINA <i>ARTES DEPRESSÃO</i> .....	83
<b>4. AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA PÁGINA ARTES DEPRESSÃO E OS SINTOMAS DO SOCIAL .....</b>	<b>111</b>
4.1 PARTICULARIDADES COMPOSITIVAS.....	113
4.2 AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA <i>ARTES DEPRESSÃO</i> ACERCA DO CANCELAMENTO DE <i>QUEERMUSEU</i> E(M) RESISTÊNCIA(S).....	141
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>147</b>

## NOTAS SOBRE UMA VIVÊNCIA NA PESQUISA

Como a vida muda.  
Como a vida é muda.  
Como a vida é nula.  
Como a vida é nada.  
Como a vida é tudo.  
Tudo que se perde  
mesmo sem ter ganho.  
Como a vida é senha  
de outra vida nova  
que envelhece antes  
de romper o novo.  
Como a vida é outra  
sempre outra, outra  
não a que é vivida.  
Como a vida é vida  
ainda quando morte  
esculpida em vida.  
Como a vida é forte  
em suas algemas.  
Como dói a vida  
quando tira a veste  
da prata celeste.  
Como a vida é isto  
misturando àquilo.  
Como a vida é bela  
sendo uma pantera  
de garra quebrada.  
Como a vida é louca  
estúpida, mouca  
e no entanto chama  
a torrar-se em chama.  
Como a vida ri  
a cada manhã  
de seu próprio absurdo  
e a cada momento  
dá de novo a todos  
uma prenda estranha.  
Como a vida joga  
de paz e de guerra  
povoando a terra  
de leis e fantasmas.  
Como a vida vale  
mais que a própria vida  
sempre renascida  
em flor e formiga  
em seixo rolado  
peito desolado  
coração amante.  
E como se salva  
a uma só palavra  
escrita no sangue

desde o nascimento:  
amor, vidamor!

(ANDRADE, 1988, p. 390)

Início esta “nota”<sup>1</sup> acerca da minha pesquisa com o poema “Parolagem da vida”, de Carlos Drummond de Andrade, com o qual me deparei enquanto revisitava os textos que estudei durante minha graduação em Artes Visuais. Encontro com este poema no texto “Nos bastidores da pesquisa: uma trajetória”, escrito pela arte-educadora Ivone Richter (2008). Em tal texto, a autora escreve sobre sua trajetória na pesquisa e na educação. Richter (2008) inicia sua narrativa com esse poema de Andrade. Ao alinhar o poema de Drummond com o revisitar sua trajetória, a autora se questiona: “E o que é narrar uma trajetória, senão parolar sobre a vida?” (RICHTER, 2008, p. 1). Falando sobre seu trabalho que tem como assuntos-chave a multiculturalidade, a estética do cotidiano e o ensino de arte, Richter (2008, p. 1) lança mais algumas questões que guiam sua narrativa. São elas: “Mas de onde me veio esse interesse? Por que, no meio de tantos caminhos, segui por essa caminhada? E por que deixei de lado outras tantas? Por que a vida muda?”

Esses questionamentos com os quais Richter (2008) inicia seu texto, me fez olhar para a minha trajetória como pesquisador de uma maneira que ainda não havia observado. Como um caminho feito de encontros e desencontros. Encontros com outros sujeitos, com diferentes teorias e com as materialidades que observei analiticamente em minhas pesquisas.

“Como a vida é isto/misturando àquilo”. Meu encontro com a pesquisa nos entremeios da Arte, Análise de Discurso e Psicanálise é marcado inicialmente pelo encontro com Renata Lara, na ocasião, professora de Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais I. Foi nessa disciplina, que cursei no segundo semestre do primeiro ano da graduação em Artes Visuais, que pela primeira vez ouvi falar sobre a Análise de Discurso e das possibilidades de se pensar a arte do lugar de analista do discurso.

Foi durante a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais II, que estabeleci um laço com a pesquisa. Como sinalizei na introdução de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação, foi ao final de uma aula na qual discutíamos o texto “Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade”, de Lancri (2002), que fui convidado pela professora Renata Lara para

---

<sup>1</sup> Inseri essa parte, antecedente à introdução, a qual estou chamando/significando como “Notas sobre uma vivência na pesquisa”, pela necessidade de demarcar a minha constituição como pesquisador nos entremeios da Arte, da Psicanálise e da Análise de Discurso.

desenvolver uma pesquisa de iniciação científica. Neste texto, Lancri (2002, p. 18) afirma que a pesquisa deve começar pelo meio, “do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor”.

Recordo-me que, no decorrer da discussão do texto de Lancri (2002), fui questionado pela professora da disciplina sobre minhas motivações para escrever um artigo sobre as possíveis relações entre o artesanato e a arte. Em minha resposta a tal questionamento feito pela professora acerca do artigo da disciplina, argumentei que partia de uma ignorância acerca das possíveis relações entre o artesanato e o artístico. Ignorância essa, marcada por vivências cotidianas que tive antes de entrar na graduação, “seja por meio das pinturas e crochês feitos por minha tia, ou pelos tapetes de *patchwork* produzidos por minha avó [...]” (PESCH, 2016, p. 14).

Foi nessa disciplina também que tive meu primeiro contado com um texto de Análise de Discurso. No decorrer da disciplina, estudamos dois textos escritos que versavam sobre o corpo e sobre a arte na perspectiva do discurso. Refiro-me aos textos de Ferreira (2013b), “Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem”, e de Campos (2013), “Olhar e imagem: construções basculantes do sujeito na cultura”.

Da proposta de artigo para a disciplina de metodologia da pesquisa, que, de início, não foi elaborada discursivamente, surgiu “O artesanato em (*des*)encontros discursivos com o artístico”, Projeto de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq-FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA-UEM), desenvolvido nesta Universidade entre agosto de 2014 e julho de 2015. Foi no decorrer desta pesquisa, quando centralmente, objetivou-se compreender, pelos entremeios de discursos instituídos/legitimados sobre o artesanato e a arte, a especificidade do artesanato em seus (*des*)encontros com o artístico, que a cultura e o social se apresentaram para mim, ainda que não tivesse noção disso na época.

Tal investigação de PIBIC desdobra-se em minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulada “O discurso artístico na composição *artesanato-cultura* em miniaturas de Hélio Leites”. Formulada nos territórios da Análise de Discurso, esta pesquisa objetivou analisar o discurso artístico de obras-miniaturas do artista popular Hélio Leites, por meio de particularidades compositivas na/da relação arte-artesanato-cultura.

“Como a vida vale / mais que a própria vida / sempre renascida / em flor e formiga / em seixo rolado / peito desolado / coração amante”. No decorrer da investigação anteriormente citada, novos encontros acontecem. Deparo-me com outras teorias, como A

*poética do espaço*, de Bachelard, e (re)encontro em ensaios como *O mal-estar na civilização*, de Freud (1974), pontos de ancoragem para pensar a composição *artesanato-cultura*. Ao final desse percurso teórico analítico sobre as obras em miniatura de Hélio Leites, observei, naquele momento de meu trajeto na pesquisa, que nas miniaturas do artista se entrelaçam diferentes materialidades significantes (texto imagem/ texto verbal escrito/ a história contada pelo artista de/sobre cada obra) e que uma faz trabalhar a incompletude na outra, como explica Lagazzi (2012). Por entender essa composição como uma organização de elementos/materialidades entrelaçadas pela contradição, observei que “as (nas) obras de Leites trabalham a contradição entre *artesanato*, que adquirem valor/status de objeto artístico pela inscrição social na feira do Largo da Ordem, onde suas obras e o sujeito artista põem-se à visibilidade” (PESCH, 2016, p. 98). Ao final da pesquisa, pode-se notar, também, que as obras em miniatura do artista,

fazem ultrapassar a lógica de grande e pequeno, ou seja, as obras do artista ultrapassam tais dimensões empíricas, fazendo funcionar o grande no pequeno e o pequeno no grande. Nesse sentido, as temáticas do cotidiano, por vezes tidas como menores, ao significarem na/pela relação com a memória do dizer (interdiscurso), fazem funcionar na tessitura dos objetos artísticos o grande que é determinado por causas que escapam ao controle do sujeito e suas intenções, pois tais miniaturas, como lembra Pêcheux (1999) ao falar da imagem opaca, jamais detiveram o trajeto de leitura em suas inscrições (PESCH, 2016, p. 98-99).

“Como a vida é outra / sempre outra, outra / não a que é vivida”. Cursar o mestrado em Letras, possibilitou outros olhares, derivas sobre o “viver” uma pesquisa nos entremeios da Arte, Análise de Discurso e Psicanálise. “Em busca da imago em composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*”, para além de um percurso para obter uma titulação acadêmica, registra os encontros e desencontros que tive no decorrer dessa aventura do tecer, um pouquinho a cada dia, uma reflexão que me levou a pensar num possível processo, em *continuum*, de delineamento conceitual de imago da arte e de seu funcionamento em composições visuais-*meme* da *Artes Depressão*. Como também, a entender que arte “é uma atividade [e eu diria prática] que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma outra forma suas relações com o tempo e o espaço”, como sinaliza Bourriaud (2009, p. 110).

“Como a vida é senha / de outra vida nova / que envelhece antes / de romper o novo”. Em todo esse (*per*)curso da pesquisa nos entremeios, com a ajuda de minha orientadora,

dediquei-me a observar os pequenos detalhes, a estranha intimidade entre a Arte, Análise de Discurso e a Psicanálise. O viver/estar na fronteira, de acordo com Ferreira (2004, p. 38), “torna seus habitantes mais sensíveis e abertos a conviver com as diferenças, a aprender a absorvê-las. Afinal, os ritos de passagem e o câmbio flutuante das condições, fazem parte da dinâmica da fronteira”.

Composição (visual), imagens-visuais, refletir sobre o corpo artístico são marcados também por uma relação com as pesquisas de minha orientadora, que em seus movimentos analíticos buscou trabalhar a imagem como discurso nos territórios da AD pecheutiana. Como sinaliza Lara (2016, p. 175) em “O sujeito na/da Arte Contemporânea: nos entremeios dos discursos da/sobre arte”, publicado na revista *Signum*, na época de elaboração de sua tese de doutorado (2003-2008)

havia dificuldade em se trabalhar a imagem como discurso nos territórios próprios da AD pecheutiana – e, de certa forma, isso ainda acontece, embora em menor intensidade e confusão –, sendo que determinados pesquisadores entendiam que necessitavam da Semiótica ou de outra teoria e/ou método para dar conta daquilo que, na visão deles, Pêcheux não subsidiava, ou seja, a análise do discurso imagético – por mais que os fundamentos para tal análise se encontrassem presentes em sua obra, mesmo que explicitamente o dizer conduzisse/direcionasse ao verbal.

Em sua tese, Lara Pimentel (2008) propõe termos conceituais que se fazem presentes em minhas pesquisas, como, por exemplo, imagem-visual. Tal formulação na ocasião era usado pela autora para se referir à imagem icônica veiculada no telejornal, diferentemente de imagem no sentido de imaginário. No decorrer de seu estudo sobre o ritual de linguagem telejornalístico, a autora sinaliza que, “no acontecimento ritual telejornalístico, há uma *composição* entre verbal e imagem, em que uma materialidade vai se colocando em relação com a outra, de modo que uma não significa sem sofrer interferências da outra [...]” (LARA PIMENTEL, 2008, p. 117, [grifo da autora](#)).

Posterior à sua pesquisa de doutorado, Lara dedica-se a pensar sobre arte e o corpo-artístico, de seu lugar de analista do discurso. Considerando a relação de abertura e fechamento de sentidos, por uma/em uma técnica, movimento artístico, entre outros fatores, segundo Lara (2016, 180-181), não é possível pré-afirmar que, pelo Discursos Artístico ser constitutivamente polissêmico, “ele funcione sempre pela polissemia como abertura, possibilidade de advir outros sentidos, e não fechamento – até porque, ele é administrado dentro de um sítio teórico e do fazer artístico possível para uma determinada época e para



determinados artistas e suas criações”. Em outras palavras, “por mais que as propriedades do Discurso Artístico sejam polissêmicas, isso não é garantia de que todo objeto artístico possibilite o deslocamento discursivo” (LARA, 2016, p. 181). Se fosse assim, conforme Lara (2016, p. 181), seria possível falar “em Discurso Artístico como uma tipologia discursiva, que não demandasse análise para observação de seu funcionamento, porque todos os funcionamentos seriam iguais e sempre propensos à movência”.

“Como a vida ri / a cada manhã / de seu próprio absurdo / e a cada momento / dá de novo a todos/ uma prenda estranha”. Meus esforços de pensar a arte nesses entremeios, por vezes se soma aos de Lara, que, pela categoria da contradição discursiva, procura observar as sutilezas dos sentidos possíveis do artístico e para o artístico em sua inscrição no social.

Finalizo essas “Notas de uma vivência na pesquisa”, dizendo que narro na primeira pessoa do singular, considerando que o eu é constituído pelo outro/Outro. Como sinaliza Paulo Leminski (1985, p. 12), em “Contranarciso”:

em mim  
eu vejo o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas

outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você

assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós

## 1 DESENHANDO A PESQUISA

Preferi nomear esta introdução de “Desenhando a Pesquisa”, de modo que os sentidos do processo construído/em construção fossem, assim, emergindo: também em processo. Pegar uma caneta e uma folha de papel para rabiscar algumas ideias, pensamentos, reflexões... ou, ainda, encarar uma tela em branco de um computador para nela materializar um (*per*)curso de uma pesquisa desenvolvida nos entremeios da Arte, Análise de Discurso e Psicanálise, por vezes é algo que causa angústia, mas, ao mesmo tempo, como afirma Ferreira (2004), habitar uma zona fronteira nos torna mais sensíveis e abertos a conviver com as diferenças. São nestas fronteiras que “Em busca da imagem da arte em composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*” se delinea.

A ideia temática, aqui desenvolvida, foi se construindo em meio às vivências proporcionadas pela academia, isto é, as disciplinas que cursei durante o primeiro ano do mestrado, os eventos dos quais participei, a experiência do Estágio de Docência na graduação, o contato com os movimentos analíticos das pesquisas de Iniciação Científica das graduandas Beatriz Marques Noll e Bianca Marçal Melchior – ambas as pesquisas orientadas pela Dra. Renata Marcelle Lara.

A experiência, como nos ensina Larrosa (2002, p. 21), “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Nesse sentido, segundo o autor, o sujeito da experiência é principalmente “um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (LARROSA, 2002, p. 24). Se escutarmos em espanhol, língua na qual a experiência significa “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria, nas palavras do autor, “[...] algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que nos afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2002, p. 24).

A disciplina *Análise do discurso: fundamentos e procedimentos*, ministrada no primeiro semestre de 2017, pela professora Renata Marcelle Lara – orientadora desta pesquisa – marcou fortemente os contornos iniciais desta dissertação. Recordo-me que foi no seminário “Imaginário e Formações Imaginárias” – que produzi para a disciplina, juntamente com Nathalia Roman Gomes, Rafaella Barqueiro e Valdete da Graça –, que a imagem se apresentou para mim, por meio do texto “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como

nos é revelada na experiência psicanalítica”, de Lacan ([1949] 1998)<sup>2</sup>. Em algum momento de minha trajetória como pesquisador, já havia me deparado/lido este texto lacaniano. Contudo, foi preparando o seminário, para essa disciplina, que a imago enquanto conceito começou a me incomodar. O que a princípio era um pequeno detalhe de minha explicação do “Estádio do espelho” no seminário, ganhou um novo contorno, convertendo-se em um conceito no qual investi teoricamente para formular a imago da arte. As discussões realizadas no Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM) – grupo do qual faço parte desde a fundação em 2015 – também contribuíram para a formulação desta dissertação, que problematiza as composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, sobre o cancelamento de *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*.

Criada em 2012, *Artes Depressão* é uma página do *Facebook* de entretenimento humorista. Desde sua criação no *Facebook* até o momento, foram postadas 5.200 imagens-visuais em sua linha do tempo. As composições visuais-*meme* produzidas pela *Artes Depressão*, em sua maioria, são criadas a partir de imagens (visuais) de obras de artistas (*re*)conhecidos na/pela História da Arte, como, por exemplo, Van Gogh, Hieronymus Bosch, Edvard Munch, Michelangelo, Paolo Veronese, van Everdingen, Tarsila do Amaral. São criadas, também, algumas composições visuais-*meme* a partir de imagens-fotográficas de artistas como Dalí e de registros de performances de Marina Abramovic. Pela imbricação das imagens-visuais da arte e a inscrição na composição, as obras de arte (*re*)conhecidas pela história da arte, são retiradas do contexto no qual foram criadas e circularam e as recuperam, como representações imaginárias (recortes de partes das obras, reproduções de obras), no cenário atual. Ao mesmo tempo, as inscrições que estão imbricadas as imagens-visuais em tais composições, também advêm de temporalidades outras. Imbricados, os enunciados verbais e visuais se atualizam no encontro entre uma atualidade e uma memória. Nesse encontro de diferentes temporalidades (na composição), irrompe a imago da arte.

“Em busca da imago da arte...”, como se marca no próprio título da dissertação, sinaliza que a imago da arte não é algo que já se apresenta previamente formulado, mas uma noção conceitual de densidade teórica e analítica que estou em busca de formulação, construindo aos poucos, a cada dia. Nesta empreitada teórico-analítica, parto de lugares distintos, mas que ao mesmo tempo dialogam entre si. Do campo psicanalítico, busco inicialmente nas formulações de Lacan acerca do imaginário, principalmente, da articulação

---

<sup>2</sup> Nesta pesquisa, o ano entre colchetes é a data da primeira publicação da obra; o ano entre parênteses corresponde à edição usada na dissertação.

que faz entre o complexo e a imago no ensaio “Os complexos familiares na formação do indivíduo”, os sentidos da imago. Do âmbito da teoria da arte, respaldo-me nos textos do filósofo e historiador da arte Didi-Huberman, que em seus escritos aborda tanto o anacronismo da imagem, como o anacronismo da História da Arte. A imagem, como sinaliza Didi-Huberman (2011, p. 50), é um ato e não uma coisa, um gesto, “interminavelmente prolongado, variado, coreografado”, e nunca uma síntese. Ela é “uma imprevisível epidemia de semelhanças impossíveis de serem reunidas e não uma previsível sucessão de aspectos congruentes. Um conhecer, não um reconhecer” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 50). Da Análise Discurso, o conceito de formações imaginárias, formulado por Pêcheux (2014a) na *Análise automática do discurso* (AAD-69), e o imbricamento deste com o “já dito” e o “já ouvido”, que no *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* vai ser nomeado de interdiscurso, alinhava a imago da arte. Em outras palavras, no processo de observação/tateamento das composições visuais-*meme*, de entender o conceito de imago na psicanálise, a maneira como Didi-Huberman (2011, 2012, 2015) entende a imago em seus estudos, e considerando os pressupostos da Análise de Discurso, chego à formulação do termo imago da arte, em um processo de busca de delineamento conceitual. Essa imago é aqui entendida, no percurso que esboço, como imagens/representações inconscientes que sustentam tanto o fazer como o dizer do/sobre/acerca do artístico. Imago da arte foi se desenhando e sendo desenhada ao longo desta investigação como abertura e amplitudes, preenchimento e reconfigurações da maneira de observar as imagens-visuais da arte.

A imagem, como ressalta Campos (2010, p. 16),

permite um trajeto sem roteiro prévio, imprevisível e, assim, torna ativa outras camadas de materialidade do que não está evidente, produzindo uma experiência rara. O olhar se fixa, contorna e agrupa pontos, construindo delineamentos numa cartografia singular onde se configura o desdobramento do desejo do sujeito. Portanto, o olhar está organizado por algo que não se vê, algo que cai fora do campo de visão e que só adquire sentido na relação com a cultura e com a história.

Assim como a imago da arte, o termo composições visuais-*meme* não se apresenta previamente formulado, mas ele é elaborado na e pela relação material de análise e dispositivo teórico. Nesta pesquisa, a composição visual-*meme* é entendida como um movimento de organização de materialidades, que não podem ser dissociadas de suas condições sócio-históricas de produção e circulação, e que são entrelaçadas na e pela contradição, como afirma Lagazzi (2012). Destaco que este termo foi pensado levando em consideração o local de

circulação das composições visuais da página *Artes Depressão*. Os *memes*, segundo Albino (2016), respaldado em Coelho (2014), são representados por imagens que produzem efeitos humorísticos, contudo, não existe um consenso sobre o que eles realmente são especificamente. Coelho (2014, p. 9), compreende-os como “algo que se propaga, um estado de constante replicação. Podemos dizer também que ele é um discurso que se repete” (COELHO, 2014, p. 9 apud ALBINO, 2016, p. 64).

Partindo do objetivo geral de analisar discursivamente as composições visuais-*meme* da página do *Facebook Artes Depressão*, buscando observar nos detalhes do encontro entre uma atualidade e uma memória, a maneira que a imago da arte irrompe, entrelaçando a cultura e o social, é que a construção do *corpus* e o (*per*)curso de escrita da dissertação foi delineado, orientado pelos seguintes objetivos específicos: traçar um desenho conceitual da imago da arte pelo entrelaçamento dela com o simbólico e o real; delinear sentidos de composição visual-*meme* a partir dos pressupostos da Análise de Discurso; compreender possíveis sentidos da imago da arte produzidos no encontro das inscrições verbais imbricadas nas formulações visuais, pelo (no) jogo entre uma atualidade e uma memória, nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, que em seu funcionamento discursivo tensionam arte-cultura-social.

Para a configuração do *corpus* analítico, inicialmente, foi construído um arquivo das composições visuais-*meme* da *Artes Depressão* desde sua fundação em 2012 até meados de 2018. Com base nos objetivos e no questionamento que guiou esta investigação – como no encontro de uma atualidade (inscrições verbais imbricadas nas formulações visuais) e de uma memória (que se materializa nas imagens-visuais de obras de arte em inscrições verbais que se põem em relação com elas), a imago da arte irrompe, entrelaçando e tensionando a cultura e o social no/pelo funcionamento discursivo? – foi selecionado deste arquivo um conjunto de quatro composições visuais-*meme* acerca de um evento social que ocorreu em setembro de 2017, o cancelamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*<sup>3</sup>. Essa série foi recortada para análise por tocar (diretamente) um social marcado pela contradição, embora, pela necessidade de homogeneidade lógica, essas composições

---

<sup>3</sup> Em 10 de setembro de 2017, devido a pressões sociais, a exposição *Queermuseu* foi cancelada. Segundo a Associação de Amigos da Escola de Artes Visuais (AMEAV) (2018, online), tal exposição “sofreu uma campanha difamatória em redes sociais de grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL), na qual seus participantes afirmavam que a exposição fazia apologia à pedofilia, à pornografia e à zoofilia, além de desrespeito à figura religiosa”. Baseados nessas afirmações, esses grupos ameaçaram boicotar o Banco Santander. Tais acusações, na época, foram desmentidas pelo Ministério Público Federal que, de acordo com a AMEAV (2018, online), “se manifestou afirmando não haver crime de qualquer espécie, tendo recomendado a imediata reabertura da exposição, o que não ocorreu”.

visuais-*meme*, conforme Pêcheux (1997, p. 31), “[...] não pode[m] estar ao mesmo tempo em duas localidades diferentes; [...] não pode[m] ter a ver ao mesmo tempo com a propriedade P e a propriedade não-P”.

A seleção dessas composições visuais-*meme* da *Artes Depressão* configura-se também pelo meu interesse pela arte e pelo corpo. O artístico, principalmente, por dialogar com minha formação inicial, Artes Visuais. Como explica Gombrich (2012), no campo da arte nunca se acaba de aprender. “Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras artísticas parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas” (GOMBRICH, 2012, p. 36). Ela é, conforme o historiador, “um mundo excitante, com suas próprias e estranhas leis, suas próprias aventuras” (GOMBRICH, 2012, p. 36). Aventuras essas, inscritas no social, pois, como sinalizado anteriormente, a arte é uma atividade (e como eu compreendo, prática) que produz relações com o mundo, que materializa suas formas em relação ao tempo e espaço (BOURRIAUD, 2009).

Considerando os objetivos desta pesquisa, a dissertação foi organizada em três seções. Na segunda seção, **O estádio do espelho... a imago: entre idas e vindas**, pós **Notas sobre uma vivência na pesquisa** e a introdução **Desenhando a pesquisa**, observo o percurso lacaniano de formulação do imaginário, que se tornou conhecida, principalmente, pela denominação *Estádio do espelho* ou *Tópica do imaginário*, e de textos de Didi-Huberman (2011, 2012, 2015) sobre a imagem, para tecer uma discussão, cunhar/desenhar/delinear o conceito de imago da arte discursivamente. Em **As composições visuais-*meme* da Artes Depressão no Facebook**, tematizo as composições visuais-*meme* como um espaço em que, pelo encontro de uma memória e uma atualidade (PÊCHEUX, 1997), se produz os efeitos do artístico e do artístico como humor e ironia. Em tal seção, apresento as condições de produção do cancelamento de *Queermuseu*, das quatro composições visuais-*meme* que versam sobre o cancelamento dessa exposição e das obras de arte recuperadas em cada composição visual. Na última seção, intitulada **As composições visuais-*meme* da página Artes Depressão e os sintomas do social**, debruço-me sobre os sutis detalhes que constituem as composições visuais-*meme* da *Artes Depressão*, onde no encontro das imagens de obras de arte, formulações verbais, símbolos nacionais e dizeres acerca de *Queermuseu*, do corpo e da censura, se pode observar, pelo deslizamento de sentidos, os efeitos do artístico no trabalho com o humor e a ironia no embate com o social.

O gesto teórico e analítico que tracei até este momento se fez e se coloca continuamente em curso, aberto a outras teorizações, outros olhares e novos caminhos. Nesse

sentido, esta investigação marca o início de uma busca contínua pela formulação da imago da arte.

## 2 O ESTÁDIO DO ESPELHO... A IMAGO: ENTRE IDAS E VINDAS

[O estádio do espelho] É a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda sua vida e fantasia.

Jacques Lacan ([1954] 1986, p. 96).

Nesta seção, dedico-me ao trabalho de observação da historicidade do conceito de imaginário em Lacan (2003, 1998, 1988, 1986) e das formações imaginárias e imaginário linguístico em Pêcheux (2014a, 2014b), como também de desenhar uma formulação conceitual de imago da arte, em um movimento a partir de Lacan (2003, 1998, 1988, 1986), Didi-Huberman (2011, 2012, 2015) e Pêcheux (2014a, 2014b). Este movimento teórico é norteado pelo objetivo de tracejar um desenho conceitual da imago da arte pelo entrelaçar dela com o simbólico e o real.

O estádio do espelho, conforme Lacan ([1949] 1998, p. 97, grifos do autor), em linhas gerais, é compreendido “*como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui ao termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*”. Segundo Boni Júnior (2010), para formular a concepção de estádio do espelho, Lacan utiliza como recurso teórico para sustentar sua concepção os termos *complexo* e *imago*, aos quais se podem estabelecer duas operações simultâneas. A primeira delas relaciona-se às operações simbólicas decorrentes da experiência de três complexos primordiais, são eles: o Complexo do Desmame, o Complexo de Intrusão e o Complexo de Édipo. Qualquer um destes complexos, conforme o autor, “permitem localizar as inscrições da posição subjetiva nas relações de objetos” (BONI JÚNIOR, 2010, p. 18). A segunda está relacionada à identificação “que se opera com a assunção da imago do corpo próprio e o reconhecimento de uma superfície que delimita um continente referente ao eu” (BONI JÚNIOR, 2010, p. 18). Na formulação do estádio do espelho, Boni Júnior (2010) aponta que podemos observar a influência dos autores Henri Wallon (1879-1962) e Alexandre Kojève (1902-1968).

Conforme Roudinesco e Plon (1998), além da inspiração em Henri Wallon e Alexandre Kojève, Lacan busca inspiração também na fenomenologia hegeliana e husserliana e no conceito de *Umwelt*, formulado por Jakob von Uexküll para construir sua primeira teoria do imaginário. Tal empréstimo de Uexküll, segundo os autores, levou Lacan a cunhar, em 1938, no ensaio “Os complexos familiares na formação do indivíduo”, sua teoria do



imaginário, “não mais um simples fato psíquico, porém uma imago, isto é, um conjunto de representações inconscientes que aparecem sob a forma mental de um processo mais geral” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 371). Inicialmente, Lacan mostrou que o estágio do espelho era a passagem do especular<sup>4</sup> ao imaginário, e em 1953, definiu o imaginário “como um engodo ligado a experiência de uma clivagem entre o eu (*moi*) e o eu ([*je*] sujeito)”. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 371). O simbólico é então definido como lugar significante e da função paterna, o imaginário como o da alienação, da fusão com o corpo da mãe e das ilusões do eu, e o real “como um resto impossível de simbolizar” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 371).

Por intermédio da formulação do imaginário e da concepção proposta no estágio do espelho, conforme Cukiert e Prizskulnik (2002, p.143), Lacan afirma a relevância “da imagem do corpo próprio na formação do eu”. Na teoria lacaniana, o corpo é “marcado pelo significante e habilitado pela libido, corpo erógeno e singular. Corpo de desejo e, portanto, dimensões que certamente contribuem para repensar a problemática do corpo em Psicanálise à luz da nova perspectiva da linguagem” (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002, p. 143, 144).

Segundo as autoras, Lacan, respaldado no pensamento de que o *eu* é construído a partir do outro, especificamente a partir da imagem que é devolvida ao sujeito pelo seu semelhante, vai marcar a alienação e o desconhecimento como constitutivos do *eu* em suas obras. O conjunto **Imaginário**, **Simbólico** e **Real**, consonante com Cukiert e Prizskulnik (2002), respaldadas em Cesarotto e Leite (1993), são constantes na obra de Lacan, contudo, ao longo de suas teorizações, estes conceitos vão adquirindo novas perspectivas e precisões. Estes conceitos, conforme as autoras, são descritos por Lacan como dimensões ocupadas por seres falantes, como é desvelado pela experiência analítica.

---

<sup>4</sup> Cukiert e Prizskulnik (2002) explicam que o estágio do espelho possui ligações com as concepções de Wallon sobre a relevância do espelho para a aquisição da noção de corpo próprio. Citando Roudinesco e Plon (1998, p. 194), as autoras asseveram que “na perspectiva walloniana, a prova do espelho especificava a passagem do especular ao imaginário e, em seguida, do imaginário ao simbólico’, numa operação dialética entre o eu e outro” (ROUDINESCO; PLON, 1998 apud CUKIERT; PRSZULNIK, 2002, p. 144). De acordo com Cukiert e Prizskulnik (2002, p. 194), ao retomar as concepções de Wallon e, baseado na teoria de Freud e em discussões filosóficas, o espelho, na teoria de Lacan, “passa a ser o semelhante e o estágio do espelho se transforma numa estrutura ontológica do mundo humano”.

## 2.1 ENTRELAÇAMENTOS DO IMAGINÁRIO, REAL E SIMBÓLICO NA TÓPICA LACANIANA DO IMAGINÁRIO

Nesta subseção, (*re*)visito o percurso lacaniano de formulação da tópica do imaginário. No decorrer de sua trajetória de construção e de sustentação de tal tópica, o psicanalista discute um conceito que é central para esta pesquisa de mestrado. Refiro-me ao conceito de imago. Para abordar sobre este conceito e a relação deste com o(s) complexo(s), Lacan ([1938] 2003) parte da discussão de família.

No Congresso Internacional de Psicanálise em Marienbad (1936), segundo Boni Júnior (2010), Lacan afirma introduzir a temática do estádio do espelho. Para os anais do Congresso de Marienbad, conforme Boni Júnior (2010), Lacan não entregou nenhum material. Em virtude da ressonância de sua apresentação em Marienbad, em 1937, de acordo com o autor, Henri Wallon pede para Lacan desenvolver um texto sobre a experiência do espelho para compor uma edição especial da *Encyclopédie française*, intitulada de *La famille*, publicada em 1938, com o título *Le complexes familiaux dans la formation de l'individu*, posteriormente, incluído em *Outros escritos*. “Tal pedido de Wallon se cruza com o interesse de Lacan por este autor, quando circulavam pela Sociedade de Psiquiatria da França entre os anos de 1928 e 1934” (BONI JÚNIOR, 2010, p. 31).

Segundo Lacan ([1938] 2003, p. 29), a espécie humana é caracterizada por um desenvolvimento singular das relações sociais, que é sustentado por capacidades excepcionais de comunicação mental e, correlativamente, “por uma economia paradoxal dos instintos, que nela se mostram essencialmente susceptíveis de conversão e inversão e já não têm efeito isolável a não ser esporadicamente”. A conservação da espécie e seu progresso, conforme o psicanalista, por serem dependentes de sua comunicação, são “uma obra coletiva e constituem cultura”. Esta dimensão – cultural – “introduz uma nova dimensão da realidade social e na vida psíquica” (LACAN, [1938] 2003, p. 29).

Para Lacan ([1938] 2003), dentre os grupos humanos, a família é o grupo que desempenha um papel basilar na transmissão da cultura. Por mais que as tradições espirituais, a manutenção de costumes e ritos, a preservação das técnicas e do matrimônio sejam disputadas por outros grupos sociais, a família, nas palavras do psicanalista, “prevalece na educação precoce, na repressão dos instintos e na aquisição da língua, legitimamente chamada materna” (LACAN, [1938] 2003, p. 30). Por meio disso, a família “rege os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico, a organização das emoções segundo tipos

condicionados pelo ambiente, que é a base dos sentimentos segundo Shand,” isto é, “ela transmite estruturas de comportamento e de representação cujo funcionamento ultrapassa os limites da consciência” (LACAN, [1938] 2003, p.30, 31).

Nesse sentido, Lacan ([1938] 2003) expõe que a família estabelece uma continuidade psíquica entre as gerações, cuja casualidade é de ordem mental. Esta continuidade desvela “o artifício de seus fundamentos nos próprios conceitos que definem a unidade da linhagem, desde o totem até o nome patronímico, não deixa por isso de se manifestar na transmissão, à descendência, de inclinações psíquicas que confinam com o inato” (LACAN, [1938] 2003, p. 31). Os membros da família – pai, mãe e filhos –, como observado por Lacan em 1938, no Ocidente, são os mesmos componentes da família biológica. “Essa identidade nada mais é do que uma igualdade numérica. Mas o espírito fica tentado a reconhecer nela uma comunhão estrutural diretamente baseada na constância dos instintos, uma constância que então é preciso encontrar nas formas primitivas de família” (LACAN, [1938] 2003, p. 31). Estas premissas, consonante com o psicanalista, se fundamentaram em teorias hipotéticas da família primitiva, “ora à imagem da promiscuidade observável nos animais por críticos subversivos da ordem familiar existente, ora segundo o modelo do casal estável, não menos observável na animalidade por defensores da instituição que é tida como célula familiar” (LACAN, [1938] 2003, p. 31). Os delineamentos primitivos da família possuem traços essenciais de suas formas acabadas. São elas: a autoridade, se não concentrada no tipo patriarcal, pelo menos representada por um conselho, “[...] por um matriarcado ou por seus delegados do sexo masculino; modo de parentesco, herança e sucessão, transmitido, às vezes distintamente (Rivers), segundo uma linhagem paterna ou materna” (LACAN, [1938] 2003, p. 31). Observa-se, segundo o autor, nesses delineamentos das famílias primitivas, não apenas um agregado ampliado de casais biológicos, “mas sobretudo um parentesco menos conforme aos laços naturais de cosangüinidade [sic]” (LACAN, [1938] 2003, p. 32).

Para continuar tecendo suas reflexões sobre a família, Lacan ([1938] 2003, p. 32), respaldado na Sociologia e na Antropologia, apresenta dois aspectos sobre a temática. O primeiro desses dois aspectos foi apresentado por Durkheim e, posteriormente, por Fauconnet, com base no exemplo histórico da família romana. Conforme o psicanalista,

pelo exame dos sobrenomes da e do direito sucessório, descobrimos que aparecem três grupos sucessivamente, do mais amplo ao mais estrito: a *gens*, agregado muito amplo de linhagens paternas, a família que submete à *pátria*

*potestas* do avô os pares conjugais de todos os seus filhos e netos (LACAN, [1938] 2003, p. 32, grifos do autor).

Em relação ao segundo aspecto, o autor afirma que

a família primitiva desconhece os laços biológicos do parentesco – um desconhecimento apensa jurídico, na parcialidade unilinear da filiação, mas também uma ignorância positiva, ou talvez um desconhecimento sistemático (no sentido de paradoxo da crença que a psiquiatria dá a esse termo), uma exclusão total dos laços que, apesar de só se poderem exercer em relação a paternidade, seriam observados em algumas culturas matriarcais (Rivers e Malinowski). Além disso, o parentesco só é reconhecido por meio de ritos que legitimam os laços de sangue e criam, se necessário, laços fictícios: os fatos do totemismo, da adoção, da constituição artificial de um agrupamento ágnato, como a *zadruga* eslava. Do mesmo modo, segundo nosso código, a filiação é demonstrada pelo casamento (LACAN, [1938] 2003, p. 32, grifos do autor).

Para o autor, convém compreender a família como constituída pelas relações sociais. Na sustentação deste princípio, o autor recorre às conclusões sociológicas e antropológicas, embora, como ele afirma, tais áreas ultrapassem a temática discutida, da qual trata ao longo de seu texto. No decorrer de “Os complexos familiares na formação do indivíduo”, Lacan ([1938] 2003, p. 33) argumenta centralmente sobre os fatos da “família como objeto e circunstância psíquica”, a partir dos complexos.

O complexo, conforme Lacan ([1938] 2003, p.33), “liga de forma fixa um conjunto de reações que pode concernir a todas as funções orgânicas, desde a emoção até a conduta adaptada ao objeto”. O complexo reproduz uma determinada realidade do ambiente de duas maneiras. São elas:

- 1) Sua forma representa essa realidade no que ela tem de objetivamente distinto numa dada etapa do desenvolvimento psíquico; essa etapa especifica sua gênese.
- 2) Sua atividade repete na vivência a realidade assim fixada, toda vez que se produzem certas experiências que exigiram uma objetivação superior dessa realidade; tais experiências especificam o condicionamento do complexo (LACAN, [1938] 2003, p. 34).

Essa definição, segundo o autor, implica que o conceito é dominado por fatores culturais, “em seu conteúdo, representativo de um objeto; em sua forma, ligada a uma etapa vivida da objetivação”; e por, “sua manifestação de carência objetiva em relação a situação atual, isto é, sob seu aspecto tríplice de relação de conhecimento, forma de organização

efetiva e experiência no choque com o real, o complexo é compreendido por sua referência ao objeto” (LACAN, [1938] 2003, p. 34). Essa identificação objetiva exige ser comunicada, isto é, ela está repousada em um critério cultural e é também comunicada por vias culturais. A integração das formas de objetivação, descritas anteriormente pelo psicanalista, resulta de um processo dialético que faz cada nova forma de complexo surgir dos conflitos do complexo precedente com o real.

Contudo, o autor salienta que não é porque o complexo esteja relacionado com a cultura, e que essa consideração seja essencial para explicar os fatos psíquicos da família humana, que isso é equivalente a dizer que o complexo não se relaciona com o instinto. O instinto, conforme Lacan ([1938] 2003), diferente do que pensava o inventor do complexo – Carl Jung –, faz referência ao complexo. Em suas palavras, isso poderia ser confrontado da seguinte maneira:

[...] (1) a relação de conhecimento implicada pelo complexo versus a conaturalidade entre o organismo e o ambiente a que estão presos os enigmas do instinto: (2) a tipicidade geral do complexo em relação às leis de um grupo social versus a tipicidade genérica do instinto em relação à fixidez de espécie; (3) o caráter primordial das manifestações do complexo, que, sob formas equivalentes de inibição, compensação, desconhecimento e racionalização, exprime a estagnação diante de um mesmo objeto, versus a estereotipia dos fenômenos do instinto, cuja ativação, submetida à lei do “tudo ou nada”, mantém-se rígida nas variações da situação vital. Essa estagnação no complexo, assim como a essa rigidez do instinto – na medida em que as refiramos unicamente aos postulados da adaptação vital, disfarce mecanicista do finalismo –, condenamo-nos a transformá-las em enigmas; seu problema exige o emprego dos conceitos mais ricos impostos pelo estudo da vida psíquica (LACAN, [1938] 2003, p. 34 - 35).

Esta definição de complexo – em sentido amplo – conforme o psicanalista, não impede que o sujeito possua consciência do que ele representa. Contudo, inicialmente, este conceito foi definido por Freud como fator essencialmente inconsciente. “Sua unidade, com efeito, é impressionante sob essa forma, na qual ela se revela como causa de efeitos psíquicos não dirigidos pela consciência – atos falhos, sonhos e sintomas” (LACAN, [1938] 2003, p. 35). Tais efeitos possuem um caráter tão distinto e contingente “que obrigam a admitir como elemento fundamental do complexo esta entidade paradoxal: **uma representação inconsciente, designada pelo nome de imago**” (LACAN, [1938] 2003, p. 35, grifos meus). A imago e os complexos, de acordo com o autor, revolucionaram a psicologia e, principalmente, a psicologia da família, que se mostrou como lugar de eleição de complexos mais estáveis e típicos. No entanto, os complexos demonstraram realizar o papel de

“organizadores” no desenvolvimento psíquico; “assim é que dominam os fenômenos que, na consciência, parecem os mais integrados na personalidade; assim é que são motivadas, no inconsciente, não apenas justificações passionais, mas racionalizações objetiváveis” (LACAN, [1938] 2003, p. 35).

Partindo dessa definição de complexo e de sua relação com a imago – “entidade paradoxal” – Lacan ([1938] 2003) apresenta os complexos do desmame, da intrusão e o de Édipo. O complexo do desmame, conforme Lacan ([1938] 2003, p. 36, grifos meus), “fixa no psiquismo a relação, sob a forma parasitária exigida pelas necessidades da idade mais tenra do homem; **ele representa a forma primordial da imago materna**. Portanto, funda os sentimentos mais arcaicos e mais estáveis que unem o indivíduo à família”. Este complexo primitivo do desenvolvimento psíquico compõe-se com os demais complexos posteriores.

Por mais que o complexo se diferencie radicalmente do instinto, ele se aproxima deste, segundo Lacan ([1938] 2003), por duas características: (1) este complexo “produz-se com traços tão gerais, em toda a espécie, que podemos tomá-lo como genérico” (LACAN, [1938] 2003, p. 36); (2) ele “representa no psiquismo uma função biológica, exercida por um aparelho anatomicamente diferenciado: a lactação” (LACAN, [1938] 2003, p. 36). Nesse sentido, é compreensível, de acordo com o autor, ter querido o relacionar com um instinto, os comportamentos fundamentais que ligam a mãe ao bebê. Contudo, diferente do homem, o instinto materno deixa de funcionar no animal ao final da amamentação. Já no homem, o que condiciona o desmame é uma relação cultural.

O desmame, como ensina Lacan ([1938] 2003, p. 37), “deixa no psiquismo humano a marca permanente da relação biológica que ele interrompe”. Esta tensão vital, segundo ele, pela primeira vez é resolvida por uma intenção. Por meio dessa intenção, o desmame é recusado ou aceito; “a intenção, por certo, é muito elementar, já que nem sequer pode ser atribuída a um eu ainda em estado de rudimento” (LACAN, [1938] 2003, p. 37); a recusa ou a aceitação não podem ser entendidas como escolha, pois, “na falta de um eu que afirme ou negue, não são contraditórias” (LACAN, [1938] 2003, p. 37). No entanto, como polos contrários que coexistem, elas determinam uma atitude ambivalente, por mais que uma delas prevaleça.

A recusa do desmame, para o psicanalista, funda o positivo do complexo, ou seja, “a imago da relação de amamentação que ela tende a restabelecer. Essa imago é dada em seu conteúdo pelas sensações próprias da idade precoce, mas só tem forma à medida que estas se organizam mentalmente” (LACAN, [1938] 2003, p. 37). Por ser uma etapa anterior ao

surgimento da forma do objeto, esses conteúdos não são representados na consciência, contudo, se reproduzem nela, nas estruturas mentais que moldam as experiências psíquicas futuras.

Conforme o autor, depois do décimo segundo mês de vida, as sensações exteroceptivas, propioceptivas e interoceptivas não estão suficientemente coordenadas, para que o reconhecimento do próprio corpo esteja concluído, tampouco a ideia do que é externo. Todavia, muito cedo, determinadas sensações exteroceptivas são pontualmente isoladas como unidades de percepção. Estes elementos de objetos correspondem aos primeiros interesses afetivos. É válido ressaltar, consonante com Lacan ([1938] 2003), como um fato estrutural, o interesse que a criança manifesta perante o rosto humano. Essa reação é precoce, podendo ser observada nos primeiros dias de vida e antes mesmo que as coordenações motoras dos olhos encontrem-se concluídas. Tal fato não pode ser desvinculado do processo pelo qual o rosto adquire todo seu valor de expressão psíquica. Apesar de esse valor ser social, ele não pode ser compreendido como convencional. Nas palavras de Lacan ([1938] 2003, p. 38), “o poder reativo freqüentemente [sic] de modo inefável, que a máscara humana assume nos conteúdos mentais das psicoses [,] parece atestar o arcaísmo de sua significação”.

Essas reações eletivas, em conformidade com o autor, permitem conceber na criança certo conhecimento precoce da presença exercida pela função materna, “e conceber o papel de trauma casual que, em certas neuroses e certos distúrbios do caráter, pode ser desempenhado por uma substituição dessa presença” (LACAN, [1938] 2003, p. 38).

As sensações propioceptivas da sucção e da preensão são constitutivas da base dessa ambivalência do vivenciado, decorrendo esta da própria situação, isto é, o ser que absorve é absorvido e o complexo arcaico encontra reciprocidade no abraço materno. Esta relação baseia-se na imago materna. Essa base não pode ser dissociada do caos das sensações interoceptivas que surgem. Conforme Lacan ([1938] 2003, p. 39),

a angústia, cujo protótipo aparece na asfixia do nascimento, o frio, ligado à nudez dos tegumentos, e o mal-estar labiríntico, ao qual corresponde a satisfação de ser embalado, organizam, com sua tríade, o tom penoso da vida orgânica que, segundo os melhores observadores, domina os primeiros seis meses de vida do homem. Todos esses mal-estares primordiais têm a mesma causa: uma adaptação insuficiente à ruptura das condições ambientais e de alimentação que compõem o equilíbrio parasitário da vida intra-uterina.

A concepção anteriormente apresentada está em harmonia com o que, pela experiência, a psicanálise encontra como base da imago do seio materno: “sob as fantasias do sonho e sob as obsessões da vigília desenham-se, com precisão impressionante, as imagens do

hábitat intra-uterino do umbral anatômico da vida extra-uterina” (LACAN, [1938] 2003, p. 39). Conforme Lacan ([1938] 2003, p. 40), o desmame, em sentido estrito, confere expressão psíquica, “a imago mais obscura de um desmame antigo, mais doloroso e de maior amplitude vital”, aquele que separa a criança da matriz no nascimento, numa separação da qual resulta um mal-estar que nenhum cuidado materno pode compensar.

Constituída, a imago do seio materno domina a vida do homem. Entretanto, por sua ambivalência, ela pode se saturar na inversão da situação que representa, o que apenas se realiza, a rigor, com a maternidade. “No aleitamento, no abraço e na contemplação da criança, a mãe, ao mesmo tempo, recebe e satisfaz o mais primitivo de todos os desejos” (LACAN, [1938] 2003, p. 40). Até a dor do parto pode ser entendida como obra de uma compensação representativa do primeiro desses dois fenômenos: a angústia, que nasce com a vida. De acordo com Lacan ([1938] 2003, p. 40), apenas a imago “que imprime nas profundezas do psiquismo o desmame congênito do homem é capaz de explicar a potência, a riqueza e a duração do sentimento materno”. A realização da imago materna na consciência “assegura à mulher uma satisfação psíquica privilegiada, enquanto seus efeitos na conduta da mãe poupam a criança do abandono que lhe seria fatal” (LACAN, [1938] 2003, p. 40).

Contudo, essa imago tem que ser sublimada, para que novas relações se introduzam com o grupo social e para que novos complexos sejam integrados ao psiquismo. Na medida em que se resiste a essas novas exigências do progresso da personalidade, a imago transforma-se em fator de morte.

Como explica Lacan ([1938] 2003, p. 41, grifos do autor),

que a tendência para a morte é vivida pelo homem como objeto de um apetite, essa é uma realidade que a análise torna visível em todos os níveis do psiquismo; dessa realidade, coube ao inventor da psicanálise reconhecer o caráter irreduzível, mas a explicação que lhe deu, através de um *instinto de morte*, por mais fulgurante que seja, não deixa de se mostrar contraditória em seus termos; tanto isso é verdade que, em Freud, a própria genialidade cedeu ao preconceito do biólogo, que exige que toda tendência se relacione com um instinto. Ora, a tendência para a morte, que especifica o psiquismo do homem, explica-se satisfatoriamente pela concepção que aqui desenvolvemos, ou seja, a de que o complexo, unidade funcional desse psiquismo, não corresponde a funções vitais, mas à insuficiência congênita dessas funções.

Para Lacan ([1938] 2003), essa tendência, sob a maneira original que lhe dá o desmame, se mostra nos suicídios especialíssimos caracterizados como “não violentos”. Simultaneamente, neles se evidencia a forma oral do complexo: “a greve de fome da anorexia



nervosa, o envenenamento lento de certas toxicomanias pela boca, o regime de fome das neuroses gástricas” (LACAN, [1938] 2003, p. 41). A análise de tais casos, segundo o autor, mostra que, no seu abandono à morte, o sujeito busca reencontrar a imago da mãe. Tal associação não é apenas mórbida, mas também é genérica, pois, como podem ser observadas na prática do sepultamento, algumas modalidades salientam o sentido psicológico de um retorno ao seio materno, como também é mostrado pelas “ligações estabelecidas entre a mãe e a morte, tanto pelas técnicas da magia quanto pelas concepções das antigas teologias, e como se observa, enfim, em toda experiência psicanalítica conduzida suficientemente longe” (LACAN, [1938] 2003, p. 41).

Para Lacan ([1938] 2003), a saturação do complexo do desmame funda o sentimento materno; a sublimação<sup>5</sup> dele colabora para o sentimento familiar; sua liquidação deixa pistas em que se pode identificá-la. Essa é a estrutura desta imago que é base para processos mentais que a modifica.

O complexo da intrusão, segundo o psicanalista, “representa a experiência feita pelo sujeito primitivo, na maioria das vezes quando vê um ou vários de seus semelhantes participarem com ele da relação doméstica, ou, dito de outra maneira, quando se reconhece entre irmãos” (LACAN, [1938] 2003, p. 42). As condições para este reconhecimento são

---

<sup>5</sup> O termo sublimação, como afirma Rivera (2002), ainda que seja usado eventualmente por Freud fazendo referência à atividade artística, tal noção não designa um processo próprio a essa atividade. “A sublimação é um destino específico da pulsão que consiste em uma substituição de seu objeto sexual por outro, eventualmente mais valorizado socialmente. Ela diz respeito, portanto, a qualquer produção cultural, de forma bastante vaga” (RIVERA, 2002, p. 16). Muito mais precisa, segundo a autora, é a indicação de semelhança entre a neurose e a criação artística. A preocupação de Freud não é fazer uma espécie de diagnóstico dos artistas. O psicanalista, como explana Rivera (2002, p. 17), “mostra que a neurose é universal na medida em que o conflito é fundador do psiquismo, e a saída que a criação oferece para o conflito é semelhante ao sintoma, porém diferente pela ilusão artística que ela convoca”. Freud ([1930]1974) em *O mal-estar na civilização*, conforme Rivera (2002), afirma que as “satisfações substitutivas” que a cultura torna acessíveis, como a arte, são “ilusões” que não deixam de ser “eficazes psiquicamente”, pelo papel assumido pela vida psíquica. “A esse poder da ilusão se pode atribuir um alcance revolucionário, à maneira do artista que termina por dobrar a realidade à liberação de seus desejos [...]” (RIVERA, 2002, p. 17). Porém, conforme a autora, Freud ([1930]1974) frisa principalmente a capacidade que a arte possui de reconciliar o homem, “que sacrifica seus desejos em prol da civilização, com a cultura, reforçando assim seus laços de pertencimento”. A sublimação do instinto, de acordo com Freud ([1930]1974), em *O mal-estar na civilização*, constitui um aspecto especialmente evidente do desenvolvimento cultural; “é ela que torna possível as atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada” (FREUD, [1930] 1974, p. 118). Como salienta o autor, se nos rendêssemos a uma primeira impressão, afirmaríamos que a sublimação constitui uma vicissitude imposta aos instintos pela civilização. Contudo, como explica Freud ([1930] 1974, p. 118), “é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não satisfação (pela opressão, representação, ou algum outro meio?) de instintos poderosos”. A “frustração cultural”, para o psicanalista, domina o campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos. Segundo Freud ([1930] 1974, p. 118), “se a perda não for economicamente compensada, pode-se ficar certo de que sérios distúrbios decorrerão disso”.

variáveis, pois dependem da cultura na qual o sujeito está inserido e a extensão que esta confere ao grupo doméstico; das contingências individuais; e do espaço que o acaso confere ao sujeito na ordem dos nascimentos; da posição dinástica que ele ocupa, antes de qualquer conflito, de abasto ou usurpador.

As investigações psicanalíticas e a observação experimental, ao apresentarem a estrutura do ciúme infantil, conforme Lacan ([1938] 2003), mostraram seu papel na gênese da sociabilidade. O ponto central dessas pesquisas, para autor, é que elas revelaram que o ciúme representa uma identificação mental.

Pode-se constatar, conforme Lacan ([1938] 2003), que em crianças entre os seis meses e dois anos, quando confrontadas aos pares sem terceiros e entregues à sua espontaneidade lúdica, surgem várias reações nas quais se manifesta uma comunicação. Dentre elas, um tipo de reação se destaca por nele poder-se reconhecer uma rivalidade objetivamente definível:

[...] ele comporta entre os sujeitos uma certa adaptação das posturas e dos gestos, qual seja, uma conformidade em sua alternância e uma convergência em sua sucessão, que os ordenam como provocações e respostas e permitem afirmar, sem prejudicar a consciência do sujeito, que eles discernem a situação como tendo uma saída dupla, como uma alternativa (LACAN, [1938] 2003, p. 43).

Nessa mesma etapa, esboça-se também o reconhecimento de um rival, ou seja, de um “outro” como objeto. Embora essa reação possa ser precoce, ela sinaliza ser determinada por uma “condição tão dominante que se afigura unívoca, a saber, um limite que não pode ser ultrapassado na distância etária entre os sujeitos” (LACAN, [1938] 2003, p. 43). O limite do qual fala o psicanalista restringe-se a dois meses e meio do período de seis meses a dois anos, continuando igualmente estrito ao ser ampliado.

Se essa condição não é satisfeita, as reações possuem um valor diferente. As reações mais frequentes, conforme Lacan ([1938] 2003), são: as da exibição, da sedução e do despotismo. Apesar de ter dois parceiros presentes, a relação que caracteriza cada uma delas não é, segundo o autor, um conflito entre dois indivíduos, mas um conflito em cada sujeito, em conflito entre duas atitudes complementares e opostas. Esse jogo bipolar é constitutivo da própria situação. Nele se percebe o seguinte paradoxo: “cada parceiro confunde a pátria do outro com a sua e se identifica com ele, mas cada um pode apoiar essa relação numa participação propriamente insignificante do outro e vivenciar toda a situação sozinho, como se evidenciar na discordância, às vezes total, entre suas condutas” (LACAN, [1938] 2003, p. 44).

A identificação específica das condutas sociais, nesse estágio, é baseada “num sentimento do outro que só pode ser desconhecido sem uma concepção correta de seu valor inteiramente *imaginário*” (LACAN, [1938] 2003, p. 44, grifo do autor).

Qual é a estrutura dessa imago? De acordo com o autor, uma primeira indicação nos é apresentada pela condição anteriormente reconhecida como necessária a uma adaptação verdadeira entre os parceiros, isto é, uma diferença etária estreitamente limitada. Nas palavras de Lacan ([1938] 2003, p. 44),

se nos referirmos ao fato de que esse estágio se caracteriza por transformações tão rápidas e profundas da estrutura nervosa que elas dominam as diferenciações individuais, compreenderemos que essa condição equivale à exigência de uma semelhança entre os sujeitos. A imago do outro parece estar ligada à estrutura do corpo próprio, e, mais especialmente, de suas funções de relação, por uma certa similitude objetiva.

A doutrina da psicanálise, de acordo com o psicanalista, nos mostra no irmão, no sentido neutro, o objeto eletivo da libido, que, nesse estágio são homossexuais. Contudo, insiste também na confusão, nesse objeto, de duas relações afetivas, amor e identificação, cuja oposição será relevante nos estágios posteriores.

Tal ambiguidade é reencontrada no adulto, na paixão do ciúme amoroso. Ela pode ser reconhecida, segundo Lacan ([1938] 2003), no poderoso interesse do sujeito pela imagem do rival. Esse interesse, embora se afirme como ódio e seja motivado pelo pretense do amor, “nem por isso parece ser menos alimentado pelo sujeito, da maneira mais gratuita e mais onerosa, e, muitas vezes, domina a tal ponto o próprio sentido amoroso que tem de ser interpretado como o interesse essencial e positivo da paixão” (LACAN, [1938] 2003, p. 45). Tal interesse confunde em si o amor e a identificação e, “apesar de só aparecer mascarado no registro do pensamento do adulto, não deixa de conferir à paixão que ele sustenta a irrefutabilidade que a aparenta com a obsessão” (LACAN, [1938] 2003, p. 45). A agressividade suprema, encontrada nas formas psicóticas da paixão, é constituída em maior parte pela negação desse interesse singular do que pela rivalidade.

É na situação fraterna primitiva, para Lacan ([1938] 2003), que a agressividade se demonstra secundária à identificação. A amamentação constitui para as crianças uma neutralização temporária da luta por alimento. Essa significação é mais visível no homem. O ciúme relacionando à amamentação, conforme o autor, deve ser interpretado com prudência. Nesse sentido, “o ciúme pode manifestar-se em casos em que o sujeito, desmamado há muito tempo, não está numa situação de concorrência vital com o irmão. Portanto, esse fenômeno

parece exigir como pré-condição uma certa identificação com o estado do irmão” (LACAN, [1938] 2003, p. 45). A doutrina analítica, ao caracterizar a tendência típica da libido nesse estágio como sadomasoquismo, enfatiza que a economia afetiva é dominada pela agressividade, porém, ao mesmo tempo, ela é sofrida e imposta, isto é, sustentada pela identificação com o outro que é objeto da violência.

Segundo Lacan ([1938] 2003), quem quiser seguir a ideia que o mal-estar do desmame humano é a origem do desejo de morte, irá identificar no masoquismo primário o momento dialético que o sujeito assume, por seus atos lúdicos, a reprodução deste mal-estar, sublimando-o e superando-o com isso. É assim que se afiguram as brincadeiras primitivas da criança, ao olhar de Freud: a alegria da primeira infância, de rejeitar um objeto fora do campo visual, e, na sequência, o reencontrar, renova incansavelmente sua exclusão. Isso significa que “é o patético do desmame que o sujeito inflige a si mesmo outra vez tal como o sofreu, só que agora triunfando sobre ele, por ser ativo em sua reprodução” (LACAN, [1938] 2003, p. 46).

O desdobramento esboçado no sujeito, conforme o autor, é a identificação com o irmão que lhe possibilita consumir-se: “ela fornece a imagem que fixa um dos pólos [sic] do masoquismo primário. Assim, a não violência do suicídio primordial gera a violência do assassinato imaginário do irmão” (LACAN, [1938] 2003, p. 46). Contudo, essa violência não está relacionada à luta pela vida. O objeto que a agressividade escolhe nas brincadeiras primitivas com a morte é, “com efeito, seja ele chocalho ou dejetivo, biologicamente indiferente; o sujeito o abole gratuitamente, pelo prazer, e com isso só faz consumir a perda do objeto materno” (LACAN, [1938] 2003, p. 46). A imagem do irmão não desmamado apenas desperta uma agressão especial, porque repete no sujeito a imago da situação materna e, com ela, o desejo da morte. Tal fenômeno é secundário à identificação. Essa identificação está relacionada com a teoria da identificação designada pela denominação de estágio do espelho.

O estágio do espelho corresponde ao declínio do desmame, ou seja, ao final do sexto mês, cuja dominante psíquica de mal-estar, correspondente ao atraso do crescimento físico, retrata a prematuração do nascimento, que é base para o desmame do homem. O reconhecimento de sua imagem no espelho é, em concordância com Lacan ([1938] 2003), um fenômeno duplamente significativo: ele aparece após os seis meses e seu estudo, neste momento, demonstra as tendências então constitutivas da realidade do sujeito; “a imagem especular, justamente em razão dessas afinidades, fornece um bom símbolo dessa realidade: de seu valor afetivo, tão ilusório quanto a imagem, e de sua estrutura, que, como ela, é reflexo

da forma humana” (LACAN, [1938] 2003, p. 47).

Nesse momento, a discordância tanto das pulsões quanto das funções é apenas continuação da alongada descoordenação dos aparelhos. Dessas discordâncias resulta um estágio que, afetiva e mentalmente é base para apresentação do corpo como despedaçado. O interesse psíquico, por um lado, é deslocado para tendências que buscam uma recolagem do corpo próprio; de outro lado, a realidade, submetida inicialmente a um despedaçamento perceptivo “cujo caos atinge até suas categorias – por exemplo, ‘espaços’ tão díspares quanto as sucessivas posições estatísticas da criança –, ordena-se refletindo as formas do corpo, que fornecem como que o modelo de todos os objetos” (LACAN, [1938] 2003, p. 48).

Pela análise do inconsciente, segundo Lacan ([1938] 2003), é possível observar vestígios profundos de uma estrutura arcaica do mundo humano. Em conformidade com o autor,

fantasias de desmembramento, de desarticulação do corpo, dentre as quais as da castração constituem apenas uma imagem valorizada por um complexo particular; **a imago** do duplo, cujas objetivações fantásticas, tal como realizadas por causas diversas em várias idades da vida, revelam ao psiquiatra que ela evolui com o crescimento do sujeito; e por fim, o simbolismo antropomórfico e orgânico dos objetos, cuja prodigiosa descoberta foi feita pela psicanálise no sonhos e nos sintomas (LACAN, [1938] 2003, p. 48, grifos meus).

A tendência pela qual o sujeito restabelece a unidade de si mesmo instala-se no ponto central da consciência. “É a origem da energia de seu progresso mental, um progresso cuja estrutura é determinada pela predominância das funções visuais” (LACAN, [1938] 2003, p. 48). A busca pela unidade afetiva proporciona, para o sujeito, a maneira como ele representa tal identidade para si mesmo; a mais intuitiva dessa forma é dada pela imagem especular. O sujeito saúda nela, segundo Lacan ([1938] 2003), a unidade mental que lhe é intrínseca. Ele reconhece nela a imagem, o ideal da imago do duplo. Nessa imagem é aclamada a vitória da tendência salutar.

A percepção da atividade do outrem, conforme Lacan ([1938] 2003), não é o suficiente para romper o isolamento afetivo do sujeito. Durante o período em que a imagem do semelhante desempenha apenas seu papel primário, que se limita à função da expressividade, ela desencadeia no sujeito emoções e posturas similares, à medida que a estrutura atual de seus aparelhos lhe permite. No entanto, enquanto sofre essa sugestão motora e emocional, “o sujeito não se distingue da imagem de si” (LACAN, [1938] 2003, p. 49). Na divergência característica dessa etapa, a imagem apenas faz acrescentar a intromissão

momentânea de uma tendência estrangeira. Essa tendência será chamada pelo psicanalista de intrusão narcísica. Todavia, antes do eu afirmar sua identidade, “ele se confunde com essa imagem que o forma, mas que o aliena primordialmente” (LACAN, [1938] 2003, p. 49). Essa intrusão permite também entender qualquer projeção do eu constituído, “quer se manifeste como mitomaníaca, na criança cuja identificação pessoal ainda vacila, quer como transitiva, no paranoico cujo eu regride a um estágio arcaico, quer como compreensiva, quando é integrada num eu normal” (LACAN, [1938] 2003, p. 49).

O complexo de Édipo, de acordo com Lacan ([1938] 2003), marca todos os níveis do psiquismo, porém os teóricos da psicanálise não definiram sem ambiguidade as funções que este complexo exerce em função de não terem distinguido os planos de desenvolvimento com base nos quais os explicam.

Este complexo, para Lacan ([1938] 2003, p. 58), marca o auge da sexualidade infantil, como também, “o móbil da repressão que reduz suas imagens ao estado de latência até a puberdade; se determina uma condensação da realidade no sentido da vida, ele é também o momento da sublimação que, no homem, abre para essa realidade sua ampliação desinteressada”.

As maneiras pelas quais se perpetuam os efeitos deste complexo são designadas pelo supereu ou ideal do eu<sup>6</sup>, dependendo de como são para o sujeito, conscientes ou inconscientes. Elas reproduzem, segundo o psicanalista, “a imago do genitor do mesmo sexo” (LACAN, [1938] 2003, p. 48), que contribui para o conformismo sexual do psiquismo. Contudo, a imago do pai, conforme a doutrina, teria nas duas funções anteriormente descritas “um papel prototípico em razão da dominação masculina” (LACAN, [1938] 2003, p. 48). Conforme o autor, no que se refere à repressão da sexualidade, essa concepção respalda-se na fantasia da castração. De acordo com Lacan ([1938] 2003, p. 58),

se a doutrina a relaciona como uma ameaça real, é porque, antes de mais nada, genitalmente dinamicista para reconhecer tendências, Freud se manteve fechado, pelo atomismo tradicional, para idéia [sic] da autonomia das formas; assim é que, ao observar a existência da mesma fantasia na menina, ou de uma imagem fálica da mãe nos dois sexos, viu-se coagido a explicar esses fatos por revelações precoces da dominação masculina, revelações estas que conduziam a menina à nostalgia da virilidade, a criança a conceber sua mãe como viril. Uma gênese que, apesar de encontrar um

---

<sup>6</sup> Supereu, conforme Roudinesco e Plon (1998), é um conceito cunhado por Freud para designar uma das três instâncias da segunda tópica, junto com o eu e o isso. “O supereu mergulha suas raízes no isso e de uma maneira implacável exerce as funções de um juiz e censor em relação ao eu” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 744). No Brasil, este conceito também é conhecido como superego.

fundamento na identificação, requer em seu uso uma tal sobrecarga de mecanismos que parece errada.

Entretanto, segundo Lacan ([1938] 2003), o material da experiência analítica sugere outra interpretação: tal fantasia é antecedida, com efeito, por uma série de fantasias de despedaçamento do corpo, que “regridem a desarticulação e do desmembramento, passando pela evisceração, pelo desventramento, até a devoração e o sepultamento” (LACAN, [1938] 2003, p. 58).

Ao examinar essas fantasias, o autor revela que sua série se inscreve numa maneira de penetração, de sentido destrutivo e, ao mesmo tempo, investigador, que visa o segredo do seio materno. Contudo, essa relação é vivenciada pelo sujeito de forma mais ambivalente em proporção a seu arcadismo. Estudiosos, como Melanie Klein, que buscaram compreender a origem materna dessas fantasias, atentaram-se apenas, segundo Lacan ([1938] 2003), para simetria e extensão que elas conferem à formação do Édipo, mostrando a nostalgia da maternidade no menino. O interesse da pesquisadora, conforme Lacan ([1938] 2003), fixa-se na irrealidade da estrutura delas, ou seja, “o exame das fantasias que encontramos nos sonhos e em certos impulsos permite afirmar que elas não se relacionam com nenhum corpo real, mas com um manequim heteróclito, uma boneca barroca, um troféu de membros que convém reconhecer o objeto narcísico [...]” (LACAN, [1938] 2003, p. 59).

A forma da fantasia de castração, nascida antes de qualquer demarcação do corpo, antes de qualquer distinção de uma ameaça do adulto, independe do sexo do sujeito e determina mais do que sofre as fórmulas da tradição educacional. Essa fantasia, conforme Lacan ([1938] 2003, p. 59), representa a defesa “que o eu narcísico, identificado com seu duplo especular, opõe à renovação da angústia que, no primeiro momento de Édipo, tende a abalá-lo”, isto é, essa crise “menos causa a irrupção do desejo genital no sujeito do que o objeto que ele reatualiza, ou seja, a mãe”. A angústia que desperta esse objeto no sujeito é respondida por ele pela reprodução da rejeição masoquista pela qual superou sua perda primordial, que é colocada em prática em conformidade com a estrutura que ele adquiriu, ou seja, numa localização imaginária da tendência.

Para Lacan ([1938] 2003, p. 59), a gênese da repressão sexual, evocada anteriormente, não deixa de possuir uma referência sociológica, pois ela se expressa nos ritos “pelos quais os primitivos deixaram patente que essa representação prende-se às raízes do laço social – ritos de festa que, para liberar a sexualidade, desenham nela, por sua forma orgiaca, o momento de reintegração afetiva no Todo”, os ritos de circuncisão que, sancionando a maturidade sexual,

evidenciam que a pessoa apenas a alcança ao preço de uma mutilação corporal.

No plano psicológico, a gênese da repressão está relacionada ao jogo imaginário que condiciona o objeto que o determina à fantasia de castração e à mãe. Essa é, conforme Lacan ([1938] 2003), a forma racional das contrapulsões que mostram à experiência analítica como se constitui o núcleo mais arcaico do supereu e da representação mais maciça da repressão. Tal força, nas palavras de Lacan ([1938] 2003, p. 60),

se distribui com a diferenciação dessa forma, isto é, com a progressão pela qual o sujeito discerne a instância repressora na autoridade do adulto; seria impossível compreendermos de outro modo o fato, aparentemente contrário à teoria, de que o rigor que o supereu inibe as funções do sujeito tende a se estabelecer na proporção inversa aos traços de severidade reais da educação. Embora o supereu já receba da simples repressão materna (disciplinas do desmame e dos esfínteres) traços da realidade, é no complexo de Édipo que ele ultrapassa sua forma narcísica.

Nessa etapa, segundo o autor, se introduz o papel do complexo de Édipo na sublimação da realidade. É pela identificação do sujeito com a imago do genitor do mesmo sexo “[...] que o supereu e o ideal do eu podem revelar à experiência traços conformes às particularidades dessa imago” (LACAN, [1938] 2003, p. 60). Em conformidade com Lacan ([1938] 2003), é visto pela doutrina nessa identificação a obra de um narcisismo secundário; ela não distingue a assimilação da identificação com a imago do genitor do mesmo sexo da identificação narcísica: “há igualmente uma assimilação do sujeito ao objeto; ela não vê nisso outra diferença senão a constituição, com o desejo edipiano, de um objeto de maior realidade, opondo-se a um eu mais bem formado” (LACAN, [1938] 2003, p. 60); resulta da frustração desse desejo, conforme as constantes do hedonismo, “o retorno do sujeito a sua voracidade primordial de assimilação, e, da formação do eu, uma introjeção imperfeita do objeto: a imago, para se impor ao sujeito, justapõe-se somente ao eu, nas duas exclusões do inconsciente e do ideal” (LACAN, [1938] 2003, p. 60).

Uma análise estrutural da identificação edipiana, segundo Lacan ([1938] 2003), permite reconhecer nela uma forma mais distintiva. Aparece inicialmente a antinomia das funções desempenhadas no sujeito pela imago parental. Tal imago inibe a função sexual, sob uma forma inconsciente, “pois a experiência mostra que a ação do supereu contra as repetições da tendência permanece tão inconsciente quanto a tendência permanece recalcada” (LACAN, [1938] 2003, p. 60). Contudo, a imago parental preserva a função sexual, “mas protegida de seu desconhecimento, pois é justamente a preparação dos caminhos de seu futuro retorno que o ideal do eu representa na consciência” (LACAN, [1938] 2003, p. 60). Nesse



sentido, se a tendência se resolve nas formas da inconsciência e do desconhecimento, que a análise aprendeu a reconhecer, a imago de si surge sob duas estruturas cuja distância define a primeira sublimação da realidade.

No entanto, não é assinalado suficientemente que o objeto da identificação não é, aqui, o objeto do desejo, mas o que é oposto a ele no triângulo edipiano. “A identificação mimética torna-se propiciatória; o objeto da participação sadomasoquista desliga-se do sujeito, distancia-se dele, na nova ambigüidade [sic] do medo e do amor. Mas, nesse passo para realidade, o objeto primitivo do desejo parece escamoteado” (LACAN, [1938] 2003, p. 61). Esse fato, conforme o autor, define a originalidade da definição edipiana: ele parece indicar que, no complexo de Édipo, é o momento da defesa narcísica do sujeito. Para Lacan ([1938] 2003, p. 61),

ao fazer surgir o objeto situado por sua posição como obstáculo ao desejo, mostra-o aureolado pela transgressão sentida como perigosa; ele se afigura ao seu, ao mesmo tempo, como apoio de sua defesa e exemplo de seu triunfo. É por isso que esse objeto normalmente vem preencher a moldura do duplo em que o eu se identificou inicialmente, e pela qual ele ainda pode confundir-se com o outro; ele traz para o eu uma segurança, ao reforçar essa moldura, mas, ao mesmo tempo, opõe-na a ele como um ideal que alternadamente o exalta e o deprime.

Essa etapa do Édipo propicia o protótipo da sublimação, tanto pela presença mascarada que a tendência nele desempenha, como pela maneira que ele reveste o objeto. Nesse sentido, em conformidade com Lacan ([1938] 2003), uma série de funções anatômicas constitui-se no sujeito por meio das grandes crises da realidade humana, para conter as virtualidades identificadas de seu processo.

Segundo Lacan ([1938] 2003), a estrutura do drama edipiano designa o pai como dando à função de sublimação sua forma mais elevada, por ser a mais pura. Na identificação edipiana, a imago da mãe, com efeito, permite vislumbrar a interferência das identificações primordiais; “ela marca com as formas e com a ambivalência destas tanto o ideal do eu quanto o supereu” (LACAN, [1938] 2003, p. 62). Na menina, de acordo com o autor,

assim como a repressão da sexualidade impõe mais facilmente às funções corporais do despedaçamento mental em que podemos definir a histeria, também a sublimação da imago materna tende a se transformar num sentimento de repulsa por sua decadência e numa preocupação sistemática com a imagem especular.

A imago do pai, à medida que é dominante, polariza nos dois sexos as formas mais perfeitas do ideal do eu, sobre as quais basta apontar que realiza no menino o ideal viril e, na menina, o ideal virginal. Para Lacan ([1938] 2003, p. 62), as formas diluídas da imago do pai podem ser assinaladas às lesões físicas, em especial àquelas “[...] que apresentam como deformada ou cega, por desviarem a energia de sublimação de sua direção criadora e favorecerem sua reclusão num ideal qualquer de integridade narcísica”. A morte do pai, em qualquer etapa do desenvolvimento em que se produz e em conformidade com o grau de consumação do Édipo, tende a estancar o processo da realidade, paralisando-o.

Pela análise psicológica de Édipo, conforme Lacan ([1938] 2003), é visível que ele deve ser entendido em função de seus antecedentes narcísicos, o que não quer dizer que ele se funde fora da realidade sociológica. O motivo mais decisivo de seus efeitos psíquicos está ligado ao fato de que a imago do pai “concentra em si a função de repressão juntamente com a de sublimação; mas isso é obra de uma determinação social a da família patriarcal” (LACAN, [1938] 2003, p. 62).

A imago, como pode ser observado no decorrer do texto escrito por Lacan em 1938, estrutura o jogo paradoxal de imagens nas quais os sujeitos se (*re*)conhecem e (*re*)conhecem ao outro. Na comunicação realizada em 17 de julho de 1949 no XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique – *O estádio do espelho do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* –, Lacan ([1949] 1998) retoma a concepção do estádio do espelho que introduz no congresso anterior (1936). O autor abre sua comunicação retomando um exemplo comportamental esclarecido pela psicologia comparada, a comparação do filhote do homem com o chimpanzé, exemplo que também é citado no texto de 1938. Conforme Lacan ([1949] 1998, p. 96, grifos do autor),

o filhote do homem, numa idade em que, por um curto espaço de tempo, mas ainda assim por algum tempo, é superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé, já reconhece não obstante como tal sua imagem no espelho. Reconhecimento que é assinalado pela inspiradora mímica do *Aha-Erlebnis*, onde se exprime, para Köler<sup>7</sup>, a apercepção situacional, tempo essencial do ato de inteligência.

Esse ato, longe de se esgotar, como no exemplo do macaco, logo repercute na criança em gesto, no qual, de maneira lúdica, ela experimenta a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade reduplicada

---

<sup>7</sup> Wolfgang Köler (1887-1967) foi um teórico da Psicologia *Gestalt*.

por ele, ou seja, com seu próprio corpo e com as pessoas. Esse acontecimento, segundo Lacan ([1949] 1998), citando Baldwin, pode produzir-se a partir dos seis meses. Já a sua repetição, diversas vezes deteve nossa mediação ante o espetáculo de um bebê que, diante de um espelho, ainda sem controlar a marcha ou a postura ereta, contudo totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial, supera os entraves de tal apoio, a fim de sustentar sua postura “numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem” (LACAN, [1949] 1998, p. 97).

A assunção jubilatória da imagem especular, por ainda estar imersa na impotência motora e na dependência da amamentação, que é a criança no estágio de *infans*, parecerá, segundo Lacan ([1949] 1998), manifestar a matriz simbólica na qual o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restaure no universal, sua função de sujeito.

A forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa, numa miragem, a maturação de sua potência, conforme Lacan ([1949] 1998), lhe é apresentada como *Gestalt*, ou seja, numa exterioridade que é mais constituinte do que constituída, mas que lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa harmonia que a inverte, opondo à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. Nesse sentido, a *Gestalt*, cuja pregnância deve ser considerada como relacionada à espécie, apesar de seu estilo motor ser irreconhecível, simboliza, por esses aspectos de seu surgimento,

a permanência mental do [eu], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; é também prenhe das correspondências que unem o [eu] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autônomo, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação (LACAN, [1949] 1998, p. 98).

De acordo com Lacan ([1949] 1998, p. 98, grifos do autor), para as imagos, cujos rostos encobertos é nosso privilégio ver se formar na experiência cotidiana e na sombra da eficácia simbólica,

a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela *imago do corpo próprio*, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou suas projeções objetais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modos heterogêneas.

Para Lacan ([1949] 1998), a função do estádio do espelho se revela como um caso particular da função da imago que estabelece a relação do organismo com sua realidade, ou seja, do *Innenwelt* (mundo interior) com o *Umwelt* (mundo circundante). Entretanto, tal relação com a natureza é alterada no homem, por uma deiscência do organismo no seu seio, por uma discórdia primordial que é trocada por sinais de mal-estar e falta de coordenação motora dos meses neonatais. A noção do inacabamento anatômico do sistema piramidal, bem como de alguns resíduos humorais do organismo materno, ratifica a visão do psicanalista de uma verdadeira “*prematuração específica do nascimento no homem*” (LACAN, [1949] 1998, p. 100, grifos do autor). Este desenvolvimento, de acordo com o psicanalista, é vivenciado como uma dialética temporal que projeta de maneira decisiva na história a formação do indivíduo. Nas palavras de Lacan ([1949] 1998, p. 100, grifos do autor),

*o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do *eu*.*

Segundo o autor, o corpo despedaçado revela-se regularmente nos sonhos, quando o movimento analítico toca num determinado nível de desintegração agressiva do indivíduo. O corpo aparece, dessa maneira, sob a configuração de “membros disjuntos e de órgãos representados em exoscopia, que criam asas e se armam para perseguições intestinas como as perenemente fixadas, através da pintura, pelo visionário Hieronymus Bosch, na escalada que elas tiveram no século XV, para a zênite imaginário do homem moderno” (LACAN, [1949] 1998, p. 100).

O método de redução simbólica, conforme Lacan (1998), instaura nas defesas do eu uma ordem genética que corresponde ao formulado por Anna Freud na primeira parte de sua obra, situando o recalque histérico e seus retornos num estágio mais antigo do que a inversão obsessiva e seus processo isoladores, que, por sua vez, como precedentes à alienação paranoica, datam da passagem do [eu] especular para o [eu] social. Nesse momento, em que se finda o estádio do espelho, inaugura pela imago do semelhante e pelo drama do ciúme

primordial (como ressalta a escola de Charlotte Bühler<sup>8</sup> nos fenômenos de *transitivismo* infantil), a dialética que liga o [eu] a situações socialmente elaboradas (LACAN, [1949] 1998). É esse momento, para Lacan ([1949] 1998, p. 101, 102),

que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro, constituir seus objetos numa equivalência abstrata pela concorrência de outrem, e que faz do [eu] esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo, ainda que corresponda a uma maturação natural – passando desde então a própria normalização dessa maturação a depender, no homem, de uma intermediação cultural, tal como se vê, no que tange ao objeto sexual, no complexo de Édipo.

Ao final de seu texto de 1949, Lacan ([1949] 1998) faz algumas considerações acerca do existencialismo, cuja realidade era, na época, vivamente promovida pela filosofia do ser e do nada. Essa filosofia, como explica o psicanalista, só captava dentro dos limites da *self-suficiência* da consciência, que, “por estar inscrita em suas premissas, encadeia nos desconhecimentos constitutivos do *eu* a ilusão de autonomia em que se fia” (LACAN, [1949] 1998, p. 102, grifo do autor).

Segundo Lacan ([1949] 1998, p. 102),

ao cabo do projeto histórico de uma sociedade de não mais reconhecera si outra função que não a unitária, e na angústia do indivíduo diante da forma concentracionista do vínculo social cujo surgimento parece recompensar esse esforço, o existencialismo julga-se pelas justificativas que dá para os impasses subjetivos que, a rigor, resultam dele: uma liberdade que nunca se afirma tão autêntica quanto dentro dos muros de uma prisão, uma existência de engajamento em que se exprime a impotência de consciência pura de superar qualquer situação, uma idealização voyeurista-sádica da relação sexual, uma personalidade que só se realiza no suicídio, e uma consciência do outro que só se satisfaz pelo assassinato hegeliano.

Essas proposições, de acordo com Lacan ([1949] 1998), são opostas à experiência psicanalítica, pois, elas nos afastam de compreender o eu como centrado no *sistema percepção-consciência*, como formado pelo “princípio de realidade”, no qual é formulado o preconceito cientificista mais contrário à dialética do conhecimento, nos indicando, também, que devemos partir da função de desconhecimento que é característica de todas as estruturas,

---

<sup>8</sup> Charlotte Bühler, psicóloga da Escola de Viena, segundo Daunis (2000), era especialista em observar crianças pequenas. “Dentro da linha da psicologia do desenvolvimento em língua alemã, Charlotte Bühler ocupa-se com o mundo interior dos jovens. Neste âmbito, a psicologia do desenvolvimento estuda os fenômenos relacionados com as vivências do mundo espiritual. O seu alvo é descrever as mudanças no mundo interior dos jovens durante seu desenvolvimento” (DAUNIS, 2000, p. 26). Em seus estudos, conforme o autor, Bühler contesta a tese de que os jovens vivenciam seus desejos e sentimentos de maneira universal, sem depender do meio ambiente.

articuladas por Anna Freud.

Em textos posteriores à comunicação feita no XVI Congresso Internacional de Psicanálise e publicação de tal comunicação de 1949, Lacan investe teoricamente na articulação do imaginário com o simbólico e o real. Em “A tópica do imaginário”, compilado de aulas de 24 de fevereiro de 1954 a 7 de abril de 1954, publicada no *O seminário: livro I: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Lacan ([1954] 1986) afirma que entre o imaginário, o simbólico e o real existe um jogo recíproco.

Segundo Lacan ([1954] 1986), a ligação simbólica é, para colocar os pingos nos “is”, a maneira como nos definimos por intermédio da lei. **“É da troca dos símbolos que nós situamos uns em relação aos outros nossos diferentes eus [...]”** (LACAN, [1954] 1986, p. 165, grifos meus). Pela relação simbólica, conforme o autor, que é definida a posição do sujeito como aquele que vê. “É a palavra, a função simbólica que define o maior ou menor grau de perfeição, de completude, de aproximação, do imaginário” (LACAN, [1954] 1986, p. 165). Nessa representação, a distinção é feita entre o *Ideal-Ich* e o *Ich-Ideal*, o eu-ideal e o ideal do eu. “O ideal do eu comanda o jogo de relações de que depende toda a relação a outrem. E dessa relação a outrem depende o caráter mais ou menos satisfatório da estruturação imaginária” (LACAN, [1954] 1986, p. 165).

O ideal do eu (*Ich-Ideal*) é o outro como falante, o outro que tem comigo uma relação simbólica, sublimada que no nosso manejo dinâmico é, paradoxalmente, semelhante e diferente da libido imaginária. A troca simbólica é o que conecta os seres humanos entre si, isto é, a palavra é que permite identificar o sujeito.

O sujeito reconhece e localiza originalmente o desejo por intermédio não apenas da própria imagem, mas também do corpo de seu semelhante. É nesse momento em que isola no ser humano a consciência enquanto consciência de si. “É na medida em que é no corpo do outro que ele reconhece o seu desejo que a troca se faz. É na medida em que seu desejo passou para o outro lado, que ele assimila o corpo do outro e se reconhece como corpo” (LACAN, [1954] 1986, p. 172, 173).

Segundo Lacan ([1954] 1986, p. 182), “o sujeito toma consciência do seu desejo no outro, por intermédio da imagem do outro que lhe dá a fantasia do seu próprio domínio”. Como é comum no raciocínio feito pelo autor de comparar o sujeito a um olho, é possível também reduzir o sujeito a uma personagem instantânea, “apreendida na relação à imagem antecipada dele mesmo, independentemente de sua evolução” (LACAN, [1954] 1986, p. 182). Porém, devemos considerar que o sujeito é um ser humano, que nasceu num estado de

impotência, que precocemente as palavras lhe serviram de apelo, apelo dos mais miseráveis, quando era dos seus gritos por comida. Nesse sentido, muito precocemente, “a relação ao outro é, pelo sujeito, nomeada” (LACAN, [1954] 1986, p. 182).

Por mais confuso que pareça que um nome designe uma determinada coisa, é nisso que consiste a passagem para o estado humano. É nesse momento, segundo o psicanalista, que o homem se torna humano, ou seja, é nesse momento que ele entra na relação simbólica, relação essa que é eterna. Ela é eterna porque o símbolo introduz um terceiro elemento de mediação, que “situa as duas personagens em presença, os faz passar a um outro, e os modifica” (LACAN, [1954] 1986, p. 182).

Conforme Lacan ([1954] 1986, p. 184), a linguagem está situada desde as primeiras experiências, pois ela é “[...] uma necessidade vital que faz com que o meio do homem seja um meio simbólico”. No modelo do espelho proposto pelo autor, para conceber a incidência da ação do simbólico,

basta supor que é a intervenção das relações de linguagem que produz as viradas do espelho, as quais apresentarão ao sujeito, no outro, no outro absoluto, figuras diferentes do seu desejo. Há conexão entre a dimensão imaginária e o sistema simbólico, na medida em que aí se inscreve a história do sujeito, não a *Entwicklung*, o desenvolvimento, mas a *Geschichte*, ou seja, aquilo em que o sujeito se reconhece correlativamente no passado e no futuro (LACAN, [1954] 1986, p. 184).

Todos os seres humanos participam do mundo dos símbolos. Eles estão incluídos nesse sistema e o suportam, muito mais do que o constituem. São mais os suportes que os agentes. É pelos símbolos, pela constituição simbólica de sua história que são produzidas variações em que o sujeito é suscetível de tomar imagens variáveis, quebradas, despedaçadas, como também as imagens inconstituídas, regressivas dele mesmo.

Por este breve percurso pelo imaginário em Lacan, foi possível observar que esse conceito é um movimento constante de ir e vir ao que o autor denominou de “estádio do espelho clássico”. Tal percurso, como é sinalizado pelo psicanalista, não foi construído de uma vez, mas sim ao longo do tempo. A esse “aparelho”, Lacan foi acrescentando um pedacinho todos os dias. Marcado pela associação, inicial, do complexo e da imago para formular o imaginário, e posteriormente dos diálogos deste com o real e simbólico, Lacan mostrou os mecanismos pelos quais o sujeito funciona, se constitui, sem necessariamente se dar conta.

O descentramento do sujeito, que de certa maneira está presente no questionamento de Lacan ([1949] 1998) sobre a concepção do *eu* centrado, sistema percepção-consciência, é deslocado por Pêcheux em sua proposta para pensar o sujeito do discurso, e o discurso. Em a *Análise automática do discurso*, de 1969, o filósofo formula o conceito de formações imaginárias. Na minha compreensão, tal conceito possui traços que se aproximam da noção de imaginário em Lacan.

## 2.2 MICHEL PÊCHEUX E A ANÁLISE AUTOMÁTICA DO DISCURSO (AAD-69): AS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS

Pêcheux (2014a), em 1969, quando publica *Análise automática do discurso (AAD-69)*, mais precisamente, ao abordar sobre “As condições de produção do discurso”, formula o conceito de formações imaginárias.

Num primeiro momento, ele traça observações sobre as duas famílias de esquemas que competem entre si no que se refere à descrição extrínseca do comportamento linguístico de forma geral, que são: “um esquema ‘reacional’, derivado das teorias psicofisiológicas e psicológicas do comportamento (esquema estímulo-resposta ou ‘estímulo-organismo-resposta’)” e “um esquema ‘informacional’ derivado das teorias sociológicas e psicossociológicas da comunicação ‘emissor-mensagem-receptor” (PÊCHEUX 2014a, p. 79). Em seguida, ele apresenta a maneira como entende o termo discurso, que implica não se tratar necessariamente de transmitir informações entre A e B mas, de maneira mais ampla, como “[...] um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, 2014a, p. 81). Posterior a essa discussão acerca dos esquemas linguísticos citados anteriormente, o autor explana sobre os diferentes elementos estruturais das condições de produção do discurso.

De início, Pêcheux (2014a, p.81, grifos do autor) já afirma que “os elementos A e B designam algo diferente da presença física de organismos humanos individuais”. Para o autor, A e B designam lugares que são determinados na estrutura de uma formação social, “lugares dos quais a sociologia pode descrever o feixe de traços objetivos característicos: assim, por exemplo, no interior da esfera de produção econômica, os lugares do patrão [...], do funcionário da repartição, do contramestre, do operário”, que “são marcados por propriedades diferenciais determináveis” (PÊCHEUX, 2014a, p. 81). Esses processos, conforme o autor, estão representados nos processos discursivos. Contudo, seria ingênuo supor que estes lugares funcionam da mesma maneira no interior do processo discursivo. Ele está presente, porém, é



transformado, isto é, “o que funciona nos processos discursivos são uma série de formações imaginárias que designam o lugar que *A* e *B* se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 2014a, p. 82, grifos do autor). Nesse sentido, o que existe nos mecanismos de qualquer formação social são regras de projeção, que “estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)” (PÊCHEUX, 2014a, p. 82, grifos do autor). Essa correspondência, para o autor, não é biunívoca, “de modo que diferenças de situação podem corresponder a uma mesma posição, e uma situação pode ser representada como várias posições, e isto não ao acaso, mas segundo leis que apenas uma investigação sociológica poderá revelar (PÊCHEUX, 2014a, p. 82).

Segundo Pêcheux (2014a), em todo processo discursivo existem essas formações imaginárias, que são designadas da seguinte forma:

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente	
A	$I_A(A)$	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	“Quem sou eu para lhe falar assim?”
	$I_A(B)$	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A	“Quem é ele para que eu lhe fale assim?”
B	$I_B(B)$	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	“Quem sou eu para que ele me fale assim?”
	$I_B(A)$	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B	“Quem é ele para que me fale assim?”

Esquema 1: tabela sobre designação dos jogos de imagens elaborada pelo autor.  
Fonte: Pêcheux (2014a, p. 82).

Nesse esquema, Pêcheux (2014a, p.83) esboça a forma pela qual “a posição dos protagonistas do discurso intervém a título de condições de produção do discurso”. Em sua

formulação, o filósofo acrescenta que o “referente” – o “contexto”, a “situação” em que o discurso aparece – pertence também às condições de produção, como pode ser observado no seguinte esquema.

	Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
<i>A</i>	$I_A(R)$	“Ponto de vista” de <i>A</i> sobre <i>R</i>	“De que lhe falo assim?”
<i>B</i>	$I_B(R)$	“Ponto de vista” de <i>B</i> sobre <i>R</i>	“De que ele me fala assim?”

Esquema 2: O “referente” e as condições de produção.

Fonte: Pêcheux (2014a, p. 83).

As diversas formações imaginárias, de acordo com o filósofo, são resultados de processos discursivos anteriores (que provêm de outras condições de produção) que deixaram de funcionar, mas que originam outras “tomadas de posição” implícitas que asseguram a possibilidade do processo discursivo em questão. Nas palavras de Pêcheux (2014a, p.85, grifos do autor):

Por oposição à tese “fenomenológica” que colocaria a *apreensão perceptiva* do referente, do outro e de si mesmo como *condição pré-dicursiva do discurso*, supomos que a percepção é sempre atravessada pelo “já ouvido” e o “já dito”, através dos quais se constitui a substância das formações imaginárias enunciadas; o conceito de *pressuposição* e de *implicação* apresentados por O. Ducrot colocam em jogo o mesmo gênero em hipótese: a propósito da situação que, escreve este autor, “não se pode mais ser concebida de forma simplesmente cronológica ou geográfica como uma localização espaço-temporal”, ele acrescenta: “a situação do discurso, à qual remetem as pressuposições, comporta como parte integrante certos conhecimentos que o sujeito falante empresta a seu ouvinte. Ela concerne pois à imagem que se fazem uns dos outros os participantes do diálogo”.

Contudo, Pêcheux (2014a) afirma que, paralelamente, em um estado dado das condições de produção de um discurso, os elementos que constituem tal estado não se justapõem simplesmente, mas mantêm entre si relações que podem variar de acordo com a

natureza dos elementos em jogo. Assim, nem todos os elementos possuem a mesma eficácia, mas que, em conformidade com “[...] um sistema de regras, a ser definido, um dos elementos pode se tornar *dominante* no interior das condições de um estado dado” (PÊCHEUX, 2014 a, p. 85, grifo do autor).

No texto *Le vérités de la Palice* – traduzido como *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* –, mais precisamente no capítulo “A forma-sujeito do discurso”, Pêcheux (2014b) problematiza a “evidência” do “eu sou realmente eu”, mostrando que ela existe por processo de interpelação-identificação que produz o sujeito no lugar deixado vazio: “‘aquele que...’, isto é, X, o quidam que *se achará aí*, e isso sob diversas formas, impostas pelas ‘relações sociais jurídico-ideológicas’” (PÊCHEUX, 2014b, p. 145 grifos do autor). Relações estas que não são intemporais, mas possuem uma história ligada à construção progressiva, no final da Idade Média, da ideologia jurídica do Sujeito, que corresponde às práticas pelas quais o direito se desvincula da religião, antes de se voltar contra ela. Contudo, “isso não significa, em absoluto, que o efeito ideológico de interpelação apareça somente com essas novas relações sociais: simplesmente elas constituem uma nova forma de assujeitamento, a forma *plenamente visível da autonomia*” (PÊCHEUX, 2014b, p. 145, grifos do autor). Nessa parte do texto, o filósofo versa sobre o imaginário linguístico, mais precisamente, quando formula a segunda tese que defende no decorrer do capítulo.

Para explicar sobre o caráter material do sentido das palavras e do enunciado, “[...] ‘mascarado por sua evidência transparente para o sujeito’” (PÊCHEUX, 2014b, p. 146), o autor especifica essa dependência do que denominou de “o todo complexo das formações ideológicas”, em duas teses: A primeira delas significa que o sentido de uma expressão, palavra, proposição não existe em si mesmo, mas ela é determinada por posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico em que são produzidas. Nas palavras de Pêcheux (2014b, p. 146, 147, grifos do autor), “*as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às *formações ideológicas* [...] nas quais se inscrevem”.

A segunda tese, conforme Pêcheux (2014b), pode ser enunciada da seguinte forma: “*Toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo como dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas definido mais acima*” (PÊCHEUX, 2014b, p. 148, 149, grifos do autor).

Para desenvolver esta tese, o autor propõe chamar de interdiscurso a esse “todo complexo dominante” das FDs, que está submetido à lei que caracteriza o complexo das formações ideológicas, isto é, à lei desigualdade-contradição-subordinação. A objetividade material contraditória do interdiscurso que determina uma FD, segundo Pêcheux (2014b, p. 149 grifos do autor), “[...] reside no fato de que ‘algo fala’ (*ça parle*) sempre ‘antes em outro lugar e independentemente’, isto é, sob o a dominação do todo complexo das formações ideológicas”. O filósofo conclui este ponto afirmando que o funcionamento da Ideologia em geral como interpelação dos indivíduos em sujeitos se realiza por meio do complexo das formações ideológicas – “[...] e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo [...]” (PÊCHEUX, 2014b, p. 149) –, fornecendo a cada “sujeito” sua “realidade” como sistema de evidências e significações percebidas-aceitas-experimentadas. Nas palavras do autor,

ao dizer que o EGO, isto é, o imaginário no sujeito (lá onde ele se constitui para o sujeito a relação imaginária com a realidade), não pode reconhecer sua subordinação, seu assujeitamento ao *Outro*<sup>9</sup>, ou ao *Sujeito*, já que essa subordinação-assujeitamento se realiza precisamente no sujeito *sob a forma da autonomia*, não estamos, pois fazendo apelo a nenhuma “transferência” (um *Outro* ou um *Sujeito reais*); estamos, simplesmente, retomando a designação que Lacan e Althusser – cada um a seu modo – deram adotando deliberadamente as formas transvertidas e “fantasmagóricas” inerentes à subjetividade) do processo natural e sócio-histórico pelo qual se constitui-reproduz o efeito-sujeito como *interior sem exterior, e isso pela determinação do real (exterior)*, e especificamente – acrescentaremos – *do interdiscurso como real (exterior)* (PÊCHEUX, 2014b, p. 149, 150, grifos do autor).

O imaginário linguístico (corpo verbal), conforme Mariani (2003, p. 56), respaldada em Pêcheux (1988<sup>10</sup>), é o lugar onde se constitui ou onde se encontra materializada, “[...] a rede de paráfrases e reformulações característica de uma formação discursiva”. Nesse corpo verbal, resultado do esquecimento n. 2 encobrindo o esquecimento n. 1, segundo a autora,

---

<sup>9</sup> O grande Outro como discurso do inconsciente, de acordo com Quinet (2012), é um lugar. “É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber personagens e as cenas dos sonhos” (QUINET, 2012, p.14). É de onde vêm, segundo o autor, “as determinações simbólicas do sujeito” (QUINET, 2012, p. 14). Ele é o arquivo do dito dos outros que forma importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo de antes do seu nascimento. O grande Outro, segundo Quinet (2012), é um conjunto de significantes que marcam o sujeito em sua história, seus ideais, seus desejos – “eles sustentam suas fantasias inconscientes e imaginárias” (QUINET, 2012, p. 15). Essa é, como explica o autor, a alteridade descoberta por Freud, que tira o sujeito do centro do psiquismo, “na medida em que o sujeito não é autônomo e determinante, e sim determinado pelo que se desenrola no Outro do inconsciente, que se estabelece como uma ‘heteronomia radical’” (QUINET, 2012, p. 15).

<sup>10</sup> Edição do *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* usada pela autora.

“encontram-se os efeitos do inconsciente e da ideologia na constituição do sujeito pelo simbólico” (MARIANI, 2003, p. 56).

Ao imaginário linguístico, conforme Pêcheux (2014b, p.165), deveriam estar relacionadas também as “evidências” lexicais inscritas na estrutura da língua, que aparecem “[...] *como simples efeito das propriedades lexicais*, evidentes em sua eternidade”. Para o autor, isso marca a ascendência dos processos ideológicos-discursivos sobre o sistema da língua e o limite historicamente variável de autonomia do sistema.

### 2.2.1 ALGUMAS IMPRESSÕES ACERCA DO IMAGINÁRIO E DAS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS

É possível observar, por meio deste panorama histórico (no sentido de historicidade) acerca do imaginário em Lacan (2003, 1998, 1988, 1986) e das formações imaginárias e imaginário linguístico em Pêcheux (2014a, 2014b), que alguns termos conceituais utilizados por Pêcheux no decorrer de sua explanação sobre os elementos estruturais das condições de produção (AAD-69), como também no decorrer de suas teses sobre a forma-sujeito (*Semântica e discurso*) – por exemplo, antecipação, projeção, identificação –, já aparecem na teorização de Lacan sobre o imaginário, e o entrelaçamento deste com o real e o simbólico. Contudo, é válido destacar que a teorização de Lacan é feita de outro lugar teórico diferente da Análise de Discurso, por mais que estas, por vezes, dialoguem. De acordo com Ferreira (2004), a AD, desde sua concepção inicial, se define como uma disciplina que se constitui numa zona fronteira, de interface entre o sentido e o não-sentido, o possível e o impossível, a completude e a incompletude. A psicanálise situa-se também em uma região de fronteiras, entre o consciente e o inconsciente, a lembrança e o esquecimento, o dito e o não-dito. As demarcações entre as duas áreas, assinalam, em concordância com a autora, “[...] o lugar do fim e também do início; ao mesmo tempo que fecham a fronteira dos respectivos territórios, apontam para um começo, para uma continuidade. Desse modo, início e fim de cada lado se confundem, se imbricam, se entrelaçam” (FERREIRA, 2004, p. 39).

Passo agora às impressões que tive ao (re)ler a *Análise automática do discurso*, de Pêcheux (2014a) – mais precisamente, a primeira parte das condições de produção do discurso –, momento no qual o autor desloca da psicanálise alguns de seus conceitos para pensar as formações imaginárias. Impressões essas, também, sinalizadas por outros pesquisadores.

Campos e Neckel (2016), fazendo referência à mesma obra de Pêcheux (1997<sup>11</sup>), afirmam que o autor cunha as formações imaginárias remetendo-se ao estádio do espelho proposto por Lacan ([1949] 1998), “que funciona para produzir identificações, como uma matriz simbólica em que a arena interna se precipita para sua muralha, criando dois campos de luta: dos fragmentos internos com sua cercadura” (CAMPOS; NECKEL, 2016, p. 173). Essa cercadura é o outro em que o bebê se vê refletido e delimitado, ou seja, “trata-se da identificação primordial antes que a linguagem lhe institua sua função sujeito” (CAMPOS; NECKEL, 2016, p. 173).

Ao citar o texto de Freud (1921) *Psicologia de grupo e a análise do eu*, as autoras afirmam que para o psicanalista a identificação é anterior à condição de poder fazer uma escolha objetal, isto é, ela ocorre antes que o sujeito tenha condições de reconhecer o outro como tal. Essa condição é nomeada por Lacan a partir de várias articulações da identificação primordial: “eu sou o outro, o eu é um outro, o eu é diluído na imagem do outro” (CAMPOS; NECKEL, 2016, p. 174).

Campos e Neckel (2016), em seu texto, chamam a atenção para o fato de que elaborar o conceito de formações imaginárias na AAD-69, Pêcheux (2014a), parte da noção de estádio do espelho, de Lacan. Como a elaboração da tópica do imaginário lacaniano foi sendo desenhada pelo autor num período de mais de vinte anos, suponho que Pêcheux (2014a), para formular este conceito, parte do que Lacan ([1954] 1986) denomina de “estádio do espelho clássico”, como também da tópica do imaginário, entrelaçamento entre o imaginário, o real e simbólico, por mais que esta(s) referência(s) não sejam explicitadas em seu texto de 1969.

Segundo Henry (2014), as noções-chave e os conceitos centrais dos textos assinados por Thomas Herbert que fazem referência explícita ao “materialismo histórico” e à psicanálise estão quase que ausentes do livro sobre a análise automática do discurso de Pêcheux. A AAD-69, conforme Henry (2014), faz apenas uma única referência a uma “teoria das ideologias” e uma a “teoria do inconsciente”, em uma nota de rodapé. Na quinta edição brasileira do livro *Por uma análise automática do discurso*, organizado por Gadet e Hak (2014), esta referência à “teoria do inconsciente” feita por Pêcheux (2014a), numa nota de rodapé, localiza-se na página sessenta e seis. Pêcheux, nesta nota, conforme Henry (2014), afirma apenas que a teoria do discurso, como ele a concebe, não pode ocupar o lugar dessas teorias, contudo, pode intervir em seu campo. “Do mesmo modo, a crítica feita às ciências sociais, em particular, a crítica à psicologia social, desenvolvida no primeiro dos artigos de Herbert, não aparece

---

<sup>11</sup> Data referente à edição do texto usado pelas autoras.

claramente no livro” (HENRY, 2014, p. 12).

Pêcheux, segundo o autor, sempre teve a ambição de abrir uma fissura científica e teórica no campo das ciências sociais e, particularmente, da psicologia social. No momento de publicação de *A análise automática do discurso*, o filósofo afirmava que ali se encontrava seu principal objetivo profissional. Em tal tentativa, ele queria, de acordo com Henry (2014, p. 12, 13),

[...] se apoiar sobre o que lhe parecia já ter estimulado uma reviravolta na problemática dominante nas ciências sociais: o materialismo histórico tal como Louis Althusser o havia renovado a partir da releitura de Marx; a psicanálise, tal como reformulou Jacques Lacan, através de seu “retorno a Freud”, bem como certos aspectos do grande movimento chamado, não sem ambiguidades, de estruturalismo.

No final da década de 1960, o estruturalismo estava no seu auge. Conforme Henry (2014), o denominador comum entre Lacan e Althusser está relacionado ao estruturalismo, por mais que ambos não possam ser considerados estruturalistas. O interesse de Pêcheux pelo estruturalismo centrava-se nos “aspectos que supunham uma atitude não reducionista no que se refere à linguagem” (HENRY, 2014, p. 13).

Assim como Lacan, Althusser ou Foucault, Pêcheux, segundo Henry (2014), também não pode ser considerado um estruturalista. No entanto, “houve no estruturalismo um foco colocado sobre a linguagem que pode ser encontrado tanto em Lacan ou Foucault quanto em Pêcheux. O estruturalismo francês fez da linguística a ciência-piloto” (HENRY, 2014, p. 27). Tendo como referência a linguística, ainda conforme Henry, os estruturalistas tentaram definir seus métodos, como também, transferiram um conjunto de conceitos linguístico para vários domínios das ciências humanas e sociais. Os estruturalistas, nas palavras de Henry (2014, p. 27), “identificaram cultura e linguagem de tal modo que toda a análise de qualquer fato cultural devia tomar uma forma de análise linguística, ou qualquer coisa de similar (simiologia, semiótica)”. O que não é o caso de Lacan. Este psicanalista não buscou reduzir a psicanálise a uma forma de análise linguística, entretanto, sua concepção de psicanálise centraliza-se na “cura de palavra”, operando exclusivamente pela fala. Esta concepção, para Henry (2014, p. 27), “[...] vai de encontro a certas tendências psicologizantes, biologizantes ou mesmo sociologizantes ou antropologizantes na psicanálise [...]”. O psicanalista, conforme Henry (2014, p. 27, grifos do autor),

[...] se referiu a Saussure e Jakobson; interpretou a *Verdichtung* e a *Verschiebung* (condensação e deslocamento) freudianas em termos de metáfora e metonímia; e colocou primeiramente uma concepção do inconsciente como estruturado como uma linguagem, e do sujeito como ser de linguagem ou ser falante. Mas podemos observar que tudo aquilo que Lacan tomou emprestado à linguística (como em relação a qualquer outro campo científico) foi de fato reelaborado por ele teórica e operacionalmente.

Este percurso de Lacan, segundo Narzetti (2012), está inscrito no interior do movimento de releituras de alguns clássicos, que ocorreu na França no período do estruturalismo. Lacan releu Freud (fundador da Psicanálise). Tal releitura respaldou-se, em primeiro lugar, numa apropriação da Linguística – do conceito de signo linguístico de Saussure, e às condições da metonímia e da metáfora em Jakobson –, em segundo lugar, da Antropologia, principalmente, da concepção de caráter simbólico das relações de parentesco, de Lévi-Strauss.

De acordo com Narzetti (2012), a análise feita por Herbert sobre as ideologias (seu mecanismo, formas concretas e natureza), se assemelha aos estudos de Lacan no que se refere ao inconsciente, quando o psicanalista se apropria de conceitos linguísticos. Herbert não busca na Psicanálise uma inspiração. Sua teoria está fortemente fundamentada em conceitos psicanalíticos. Isso pode ser observado não apenas quando o filósofo se apropria de uma tese central da ciência do inconsciente para abordar, depois de fazer adaptações, sobre o mecanismo ideológico que conduz os sujeitos a ocuparem um lugar na estrutura social, como também quando tece sua reflexão sobre o discurso científico como “retorno do recaiado”, ou ainda, como um “discurso delirante”. Esta apropriação do campo psicanalítico, segundo a autora, parece ser autorizada e assentada sobre o texto *Freud e Lacan*, de Althusser (1964-5).

Neste texto, conforme Narzetti (2012), Althusser dedica-se a defender que a Psicanálise é uma ciência, pois ela é provida de um objeto científico, de um método e de uma prática. Essa cientificidade é resultado tanto dos estudos de Freud, que cunhou tal objeto, como de Lacan, que foi responsável pelo retorno à teoria freudiana, da qual resultou a crítica aos usos ideológicos da teoria psicanalítica feitas pela Psicologia, Sociologia, entre outras. Porém, o motivo mais forte de Althusser em tomar partido dessa área do saber é visualizar nele elementos que permitiram pensar uma problemática própria à ideologia e ao marxismo, que fica explicitada na conclusão de seu texto: “Desse modo, ter-se-á notado, está aberta, para nós, sem dúvida, uma das vias pelas quais chegaremos talvez um dia a uma melhor compreensão dessa *estrutura do acontecimento*, que interessa, em primeiro lugar, a qualquer



pesquisa sobre ideologia” (ALTHUSSER, 1984, p. 71, apud NARZETTI, 2012, p. 163).

A apropriação do âmbito psicanalítico feita por Pêcheux para pensar ideologias, segundo Narzetti (2012), não é gratuita, mas justificada por uma opção teórica. Esta opção teórica é utilizada para explicar três questões: a maneira como as ideologias conduzem os sujeitos a assumirem um lugar na sociedade, sem saberem que isso é uma determinação; o “processo ideológico, que resulta no recalçamento das dissimetrias próprias da sociedade; [...] a natureza do discurso de uma ‘mutação ideológica’” (NARZETTI, 2012, p. 164).

No texto “Um imaginário e outros”, que é resultado de uma fala feita por Mariani (2016) no VII SEAD<sup>12</sup>, a autora afirma que os “imaginários” – fazendo referência aos autores (Pêcheux, Althusser e Lacan) –, se entrelaçam e se distanciam. Essa designação conceitual, imaginário, em sua historicidade, desliza significações teóricas que se aproximam e se afastam. Num mesmo autor, este conceito se afina e se adensa conforme a teorização é realizada, (*re*)pensada ao longo dos anos. “Em Pêcheux, encontramos ‘formações imaginárias’ e ‘imaginário linguístico; em Althusser, depreendemos ‘Imaginário’/‘imaginário’ e ‘materialismo imaginário’; finalmente, em Lacan, temos ‘imagem’ e imaginário na referência aos três registros; ‘real/simbólico/imaginário’” (MARIANI, 2016, p. 35). Em Mariani (2016), recuperamos de seu texto a discussão que realiza sobre o imaginário em Althusser entre as décadas de 1960 e 1970.

Em cartas a Lacan (1963/1964), “Althusser ratifica o que vem afirmando em seus seminários, textos e correspondências: o retorno a Freud proposto pelo psicanalista é um movimento teórico fundamental e embasa criticamente o seu retorno a Marx” (MARIANI, 2016, p. 39). Este é o início, segundo a autora, das digressões e elaborações sobre possíveis relações entre a ideologia e o inconsciente.

O Imaginário, conforme a autora, citando Althusser, protege. Contudo, podemos nos questionar: protege de quê? No imaginário, “estamos nas paixões e nos ódios, estamos tomados e alienados nas imagens que fazemos de nós mesmos e da chamada ‘realidade’” (MARIANI, 2016, p. 41). Respalhada em Chemama (1995), Mariani comenta que o funcionamento do imaginário nas relações interpessoais é o funcionamento do engodo, em que “algo fictício” está introduzido.

Com base em Althusser, Mariani (2016, p. 41) afirma que “quando se pensa no futuro, se pensa no advento de revoluções”. Revoluções trazem medo, pois mexem nas posições sociais, salários, que podem imprimir perdas e ganhos sociais. Conforme a explanação de

---

<sup>12</sup> Seminário de Estudos em Análise do Discurso.

Mariani (2016), da formulação althusseriana, “não têm como proteger o que será a perda do Imaginário da condição social, religiosa, financeira diante daquela que ele chama de verdadeira revolução” (MARIANI, 2016, p. 41). Althusser, de acordo com a pesquisadora, contrapõe a revolução social a uma revolução de esfera íntima. A revolução da esfera íntima, com a análise do imaginário, pode permitir a promoção da revolução do desejo, do aceder ao desejo. Assim, “sair do imaginário é deslocar-se em direção ao desconhecido, ao esburacamento provocado pelo real, o que resiste à simbolização. Para Althusser, essa revolução é única e singular, faz-se no um a um, é indominável” (MARIANI, 2016, p. 42).

Segundo Mariani (2016), em Lacan, Althusser encontra um aliado contra as filosofias da consciência de si e a psicologia do ego. Em outras palavras, é desde a ruptura proposta por Freud que a demolição do “mito imaginário” do “eu” autônomo é mais visível. Nesse aspecto, um ponto freudiano é crucial e defendido por Althusser, a irreducibilidade do inconsciente. O inconsciente tem uma casualidade própria, particular, que não está relacionada com o pensamento “consciente”. Ao recuperar Freud, em sua leitura lacaniana, Althusser dirá, de acordo com Mariani (2016), que o chiste, o sonho, o lapso são formações do inconsciente bem-sucedidas. Elas atestam sua casualidade própria, fora da ordem temporal, de uma lógica “estabelecida”. “O inconsciente é atemporal e eterno, desconhece a negação ou a dúvida, e em nada é regido por uma cronologia” (MARIANI, 2016, p. 42).

A marca materialista do imaginário, conforme Mariani (2016), é conceituada em *Elementos de autocrítica*, publicado em 1974. A ideologia, segundo Althusser (1975, p. 72,73), citado por Mariani (2016, p. 43), “[...] é uma representação da relação imaginária dos indivíduos às suas condições de existência”. É a maneira como os homens vivem e a relação destes com as condições de existência que conta. Tal modo é imaginário, não consciente. O autor afirma, conforme Mariani (2016, p.43), “a necessidade da ordem ideológica, com sua materialidade própria na forma de práticas e condutas socialmente instituídas, cabendo ao imaginário um registro materialista da relação entre homem e mundo”. Assim, no mecanismo ideológico da interpelação do indivíduo em sujeito, também pode-se ler, segundo a autora, que o que “entra em jogo no processo de humanização enquanto submissão às leis bem como o efeito da interpelação, ou seja, de um reconhecimento de si como aquele a quem se dirige” (MARIANI, 2016, p. 43). O efeito ideológico elementar é supor-se, sob a evidência de uma certeza, como sujeito livre e responsável por suas atitudes. Mais uma vez, segundo Mariani (2016), aqui se encontra uma analogia entre o funcionamento do processo de constituição do sujeito em sua submissão ao inconsciente e ao Outro.

As impressões que tive ao observar o conceito de *formações imaginárias* em Pêcheux (2014), posterior à leitura da tópica lacaniana do imaginário, tendo notado entre elas pontos de proximidade, ou, dito de outro modo, a impressão de Pêcheux estar, de certa maneira, respaldado em textos lacanianos para cunhar as formações imaginárias, mesmo que isso não apareça explicitado em sua formulação, é impressão que outros pesquisadores também tiveram e sinalizaram em suas publicações. Estas impressões giram em torno, principalmente, do *Estádio do espelho como formador da função do eu*.

Considero que não se trata apenas de uma releitura feita por Pêcheux dos textos de Lacan, mas também de um deslocamento para refletir sobre outras questões (a ideologia e o discurso). Como explica Orlandi (2012, p. 20), a Análise de Discurso é herdeira da Psicanálise, da Linguística e do Marxismo, mas “ela não se reduz ao objeto da Linguística [sic], nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ai que teoriza a Psicanálise”. A Análise de Discurso interroga a Linguística pela historicidade, interroga o Materialismo “perguntando pelo simbólico” e se demarca da Psicanálise pela maneira como, “considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (ORLANDI, 2012, p. 20).

### 2.3 IMAGO DA ARTE: ENLACES DO REAL, IMAGINÁRIO E SIMBÓLICO

Diante de qualquer imagem, estamos em frente a um objeto em que se entrecruzam o presente (com suas condições de produção, reprodução e transformação dos sentidos) e o passado, que não cessa de se (*re*)configurar, de retornar, em pequenos e sutis traços. A imagem, segundo o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman (2015), é sobredeterminada em face do tempo. Isso implica conhecer, na dinâmica da memória, o princípio que é fundamental dessa sobredeterminação. Antes que a arte tivesse uma história, as imagens trouxeram, produziram, tiveram memória. Num ângulo voltado ao âmbito da História da Arte, Didi-Huberman (2011) discute em “De semelhança a semelhança” sobre a imagem como processo construído/produzido a partir de semelhança(s). O autor abre seu artigo afirmando que “a semelhança reunida, reconhecida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão uma salvação de *aparência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26, grifo do autor). A semelhança, para ele, aquieta, nos afasta do *hic*. “Mas, quando surge a semelhança – ou seja, quando ela aparece por *aparência*, por inevitância, por inquietude, por abertura e por

estranhamento [...], ela não revela nada menos, seja por equívoco ou por desvio, que uma ‘verdade’ fundamental impossível de ser de ser dita de outra maneira” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26, grifos do autor).

Ao citar os textos de Blanchot<sup>13</sup>, Didi-Huberman (2011) afirma que as formulações deste autor sobre a imagem formam muito mais que um simples *parergon* de seus textos sobre a literatura. Conforme Didi-Huberman (2011, p. 27, 28, itálicos do autor, negritos meus),

é surpreendente, sem dúvidas, que um desenvolvimento sobre a literatura tão rico em anáforas – quando “A solidão essencial” começa a repetir a expressão “Escrever é...” – pareça de repente distanciar-se de seu objeto específico e bifurcar da escrita à fascinação, do texto à semelhança ou da palavra à imagem. Como além disso, a “neutralização do autor”, reivindicada por Blanchot, autorizaria o antropomorfismo inerente às imagens? Ela o autoriza, no entanto a ponto, mesmo, de exigí-lo vitalmente. Com a condição, é claro de dar novamente sentido à *imagem*, esta “palavra culpada”, como diz Blanchot invocando o “culpado” paradigmático de toda paixão pela imagem, Charles Baudelaire. Com a condição, também, de renunciar às sempiternas casuísticas do *paragone* entre a palavra e a imagem. “Por que a coisa estaria separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz (se escreve)? Afirmar que “a noite revela-se feita de órgãos”, por exemplo, não seria levar muito longe o jogo antropomórfico das semelhanças viscerais? Mas não seria também oferecer a imagem do homem a um espaço impessoal – vísceras não fazem uma pessoa – que se torna então “meio absoluto”, “abertura opaca”, neutralidade “*vasta como a noite*”, ainda que orgânica? **A imagem não é, portanto, o outro do neutro. Antes seu antro, no entre da coisa e do nada.** Blanchot, que tinha podido encontrar em Sartre ou em Bachelard os elementos de uma reavaliação fenomenológica do imaginário, poderia ler em Rilke ou em Kafka a colocação em prática – a colocação em texto – desta “abertura opaca” que caracteriza, segundo ele, uma imagem no sentido forte.

Didi-Huberman (2011) chama a atenção para a leitura que Blanchot faz acerca da relação entre a palavra e a imagem, a imagem do homem e um espaço impessoal. Nesse processo, o autor salienta que encontrou em Sartre e em Bachelard elementos de uma outra maneira de se atentar ao imaginário, à fenomenologia do imaginário, como uma “abertura opaca” que é característica da imagem. De acordo com Didi-Huberman (2011), partindo de Bachelard, não basta dizer que a imagem atribui ao poeta a expressão original. A noção de imagem na direção da “abertura opaca” supõe refletir de maneira mais profunda sobre o tempo e sua aparição. “A imagem é ‘a forma do que aparece’, escreve Blanchot. Ao mesmo

---

<sup>13</sup> Os textos de Banchot a que Didi-Huberman (2011) se refere em seu artigo são: *O livro por vir*, publicado em 1959; *A conversa infinita*, publicado em 1969; *A amizade*, publicado em 1971.

tempo ‘abertura da irrealidade’ e ‘torrente do exterior’: isto é, no ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28). O autor lança a seguinte questão: “O que isso implica para a linguagem e o pensamento?”. Ele responde: “Que a aparição, *via* imagem, coloca a palavra ‘em estado de elevação’: como se a escrita poética devesse sua própria intensidade à repercussão – primeiro tempo da imagem – de um *ressoo*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28, grifos do autor). O ressoo, segundo o historiador da arte, não é a imagem que ressoa em mim, ou a partir de mim, leitor, mas o próprio espaço da imagem, o ponto no qual falando de dentro, ela fala ao mesmo tempo inteiramente de fora.

Nas palavras do pesquisador:

[...] a imagem dará ao poema “seu segredo e sua profunda, sua infinita reserva”. Por exemplo, a palavra “*vasto*”, em Baudelaire, parece cada vez mais surgir de um “*contra-mundo*” – **de uma reserva, de uma matriz ou de um negativo, como se diz para as moldagens, estes protótipos técnicos e antropológicos da noção ocidental de *imago* – modo, segundo Blanchot, de “carregar toda potência da palavra” na medida em que ela faz *ressoar a aparição da noite escrita*. Apreendida segundo este tempo do ressoo, a imagem se desdobrará por meio de ondas ou de contatos sucessivos: “*vasta como a noite*” ou como o oceano. Evidência tanto quanto enigma: “**A imagem é um enigma, assim que [...] a fazemos surgir para colocá-la em evidência**”. **Entre os dois [...] a imagem hesita, não sabe onde está, treme, se desmancha**. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28, 29, itálicos do autor, negritos meus).**

Nesse sentido, de acordo com o pesquisador, este ressoo do próprio espaço da imagem está relacionado aos protótipos técnicos e antropológicos da *imago* que é a potência da palavra. Diríamos ainda que que a *imago* não é apenas a potência da palavra, mas potência da palavra, de composições visuais da arte, de imagens... Esta potência da imagem, como se pode notar na citação anterior, é considerada um enigma, algo que não sabemos onde se localiza. Se considerarmos este local da potência da imagem, da *imago*, que desconhecemos, a partir dos estudos de Lacan ([1938] 2003), diríamos que ele é desconhecido, pois se trata de representações inconscientes.

Ao citar Blanchot (1950-1951), o pesquisador afirma que a imagem treme, que ela sempre sai de si mesma, pois não existe nada onde ela seja ela mesma. Ela se situa sempre neste já fora de si e dentro desse fora. Nesse sentido, desdobra-se o outro tempo da imagem. “O que era acontecimento tornar-se-á memória. O que era mônada tornar-se-á montagem. A aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca: ela vai então durar de algum modo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29). Não como aparição, mas como fascínio, maneira que a

imagem tem de manter-nos durante muito tempo sob seu poder de assombração. Segundo Didi-Huberman (2011, p. 29), “se escrever é estar só, estar só será estar diante da imagem, sob seu domínio, sua marca, sua potência: ‘Ali onde estou só [...] reina o fascínio’. Ora, estar fascinado não é estar enganado [...], mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorno. É olhar ‘a impossibilidade que se faz ver’”.

O que se observa neste fascínio, para o autor, ao respaldar-se em Blanchot (1953), não é a coisa, mas a distância. Esta distância paradoxal é o que Benjamin nomeava de *aura*, na qual a imagem sustenta sua própria potência.

A imagem, de acordo com Didi-Huberman (2011), transforma o ressoo em reinação do fascínio. Respalando-se mais uma vez em Blanchot (1953), o autor ratifica que o olhar encontra no que o torna possível a potência da imagem; encontra também aquilo que a neutraliza. Essa transformação impede a imagem de um dia terminar. Ela corta todo novo início, fazendo dele o olhar do interminável. Nesse instante, a semelhança apreende a vista, tornando-a interminável. As imagens possuem um inelutável devir que as *des*-faz interminavelmente, fazendo de sua perda de vista temporal um objeto de memória, uma sobrevivência, uma reinação eterna, frente à ficção e reflexão estética.

Conforme Didi-Huberman (2011), se o mundo das semelhanças pode ser compreendido “vasto como a noite”, é porque ele nunca se acaba em uma semelhança. Ele a envia sempre a uma outra. A semelhança questiona o vivente e sua genealogia, o desejo e sua força. Dessa maneira, citando Blanchot (1951), o autor diz que “[...] a imagem ‘é uma felicidade’ inesgotável” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31). A imagem é felicidade, porém, perto dela conserva-se o nada. Em seu limite ele aparece, e toda potência da imagem, retirada do abismo no qual é fundada, só pode ser expressada apelando para ele, o nada. Nas palavras de Didi-Huberman (2011, p. 31, *italico do autor, negritos nossos*), “a semelhança questiona-nos, portanto, também desde a morte: **a imago é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais**. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes”.

Observa-se que, para o autor, a imagem possui um devir que a faz e a desfaz interminavelmente, “para fazer de sua própria desapareição – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência [...] na dupla face da ficção e da reflexão estética” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). O devir, do qual fala Didi-Huberman (2011), é sustentado pela imago – potência da palavra, da imagem –, que é sempre a imagem que não existe mais.

Discursivamente, compreendo a imago como traços da memória discursiva que

atravessa a arte, a imagem. Segundo Pêcheux (2015, p. 49), a imagem encontra a AD não mais como uma imagem legível na transparência, mas como opaca e muda, ou seja, “[...] aquela da qual a imagem ‘perdeu’ seu trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições)”.

Finalizando seus apontamentos sobre o “Papel da memória”, Pêcheux (2015, p. 50) afirma que “[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cuja bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório [...]”. A memória, para o filósofo, é um espaço movediço, composto de/por divisões, disjunções, deslocamentos, retomadas, conflitos de regularização. Ela é “um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 2015, p. 50).

Como já dito no item 2.2, quando retomamos, em Pêcheux (2014a, p. 85, grifos nossos), “As condições de produção do discurso”, “[...] a percepção é sempre **atravessada pelo ‘já ouvido’ e o ‘já dito’**, através dos quais se constitui a substância das formações imaginárias enunciadas”. Em *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, o autor nomeia o que em seu texto de 1969 teria afirmado sobre o “já dito”, “já ouvido”, que constitui a substância das formações imaginárias de interdiscurso, que “[...] reside no fato que ‘algo fala (*ça parle*) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2014b, p. 149).

Visualizo que a potência da palavra da qual fala Didi-Huberman (2011), a memória discursiva, o interdiscurso, como pensado por Pêcheux (2014a, 2014b, 2015), estão associados à imago – imagens inconscientes daqueles que não estão mais ali, mas que insistem retornar em pequenos detalhes, traços, sintomas. Estes traços sustentam as várias possibilidades do dizer (verbal/ imagens visuais). Se o reino da imagem, segundo Didi-Huberman (2011), pode ser entendido “vasto como a noite”, é sobretudo pela remissão *de semelhança a semelhança*. Os traços remetem a outros traços, criando pouco a pouco, e depois por intervalos, uma superfície dobrada, desdobrada e redobrada. Nesta rede sem fim, “os aspectos passam ao pano de fundo das relações”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32). Posteriormente, “as relações proliferam e passam ao pano de um efeito de meio, daquele ‘*meio absoluto*’ invocado por Blanchot para descrever o tornar-se-imagem da linguagem na literatura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32). A semelhança, dessa maneira, é fluida, porém opaca, espécie de intangível drapeado que circundaria todas as coisas, não tendo mais fim.

Tanto Pêcheux como Didi-Huberman – cada um à sua maneira, partindo de lugares diferentes, contudo, com pontos de convergência entre seus pensamentos –, entendem que os

traços e os detalhes apontam para outros detalhes infinitamente (funcionamento da memória). Nesse sentido, as imagens não podem ser compreendidas como imediatas ou de fácil compreensão. Elas são constituídas por lacunas que, conforme Didi-Huberman (2012), resultam de censuras deliberadas ou inconscientes.

Como afirma Didi-Huberman (2012), a memória, a montagem e a dialética, a partir de Benjamin, indicam que as imagens nem sempre são imediatas, ou fáceis de se compreender. Elas também nem sequer estão “no presente”, como geralmente se crê de maneira espontânea. É por não estarem “no presente” que elas são capazes de tornarem visíveis as relações de tempo mais complexas.

Didi-Huberman (2011) finaliza seu artigo “De semelhança a semelhança” afirmando que a imagem é um ato, como sinalizei em “Desenhando a pesquisa”. Dessa maneira, em suas palavras, a imagem é

uma imprevisível epidemia de semelhanças impossíveis de serem reunidas e não uma previsível sucessão de aspectos congruentes. Um conhecer, não um reconhecer. Para tocar esse “meio absoluto, ali onde a coisa volta a ser imagem”, para entrar nesse lugar e nesse tempo “em que a fascinação ameaça”, não era preciso nada menos do que correr o risco de romper a *Einigung*, a unidade ou o arranjo do próprio pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 50, grifos do autor).

A imagem, como se pode notar na citação, é um gesto constituído por um número imprevisível de semelhanças possíveis de serem reunidas. Essa imprevisibilidade de semelhanças que apontam para outras semelhanças, de imagens que reclamam outras imagens, se põe à visibilidade, como temos afirmado ao longo deste percurso, em pequenos detalhes, em sintomas daquela que não existe mais, mas que insiste em retornar, a imago.

Não se pode, conforme Didi-Huberman (2012), abordar sobre o contato da imagem com o real, sem falar de uma espécie de incêndio. Nesse sentido, não se pode dizer sobre imagens sem falar de cinzas. “As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo de temor) e suas próprias consumações. Portanto, é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a *seco*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210, grifo do autor). Todos juntos constroem, para cada um, “um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). **Cada memória**, de acordo com o autor, **está**



**sempre ameaçada pelo esquecimento**, cada tesouro é ameaçado pela pilhagem, cada tumba é ameaçada pela profanação.

Em Análise de Discurso, entendemos que o esquecimento estrutura a memória discursiva/interdiscurso. Segundo Orlandi (2012, p. 33, grifos nossos), retomando Pêcheux (1975 [2014b]), “o interdiscurso é todo o conjunto de **formulações já feitas e já esquecidas** [esquecimento *nº1*] que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso [...]”.

O esquecimento *nº 1*, conforme Pêcheux (2014b), está associado ao fato de que o sujeito não pode se encontrar fora da formação discursiva que o domina. Dessa forma, ele remete, “por uma analogia com o recalque inconsciente a esse exterior, na medida em que – como vimos – esse exterior determina a formação discursiva em questão” (PÊCHEUX, 2014b, p. 162).

Tal interpretação da primeira tópica freudiana, conforme o filósofo, possuía a vantagem de explicar que não existe fronteira ou solução de continuidade no “interior” de uma formação discursiva, de forma que o acesso ao “não dito” como “dito de outro modo” permanece aberto. Essa interpretação também permitiu ao autor dar conta “[...] da impressão de realidade do seu pensamento para o sujeito-falante [...], impressão deflagrada pela abertura constitutiva da qual esse sujeito se utiliza constantemente através do retorno sobre si do fio de seu discurso e da antecipação de seu efeito”, como também “da consideração da discrepância introduzida nesse discurso pelo discurso de um outro [...] para explicitar e se explicitar a si mesmo o que ele diz e ‘aprofundar o que ele pensa’” (PÊCHEUX, 2014b, p. 162).

O esquecimento *nº 2* é entendido por Pêcheux (2014b) como o esquecimento pelo qual o sujeito-falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, ou seja, no sistema de enunciados, sequências e formas que, na formação discursiva, se encontram na relação de paráfrase. Conforme Orlandi (2012), ao respaldar-se em Pêcheux (1975), este esquecimento é da ordem da enunciação, ou seja, ao dizer, dizemos de uma forma e não de outra e, no decorrer da nossa fala, formam-se famílias parafrásticas em que o dizer sempre pode ser outro.

Conforme Didi-Huberman (2012), ao se tentar construir uma interpretação histórica, ou uma “arqueologia” no sentido foucaultiano, deve-se atentar para não identificar no arquivo que se dispõe, por mais proliferante que seja, com os gestos e feitos de um mundo que não deixa mais do que alguns vestígios. “O próprio arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Entretanto, frequentemente, as lacunas resultam de

censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não apenas pelo tempo que passa, mas também, por tudo o que o rodeava e que ardeu.

A tentativa de fazer uma arqueologia da cultura, posterior a Warburg e Benjamin, posterior a Freud e outros, é, conforme Didi-Huberman (2012, p. 211, grifos do autor), uma experiência paradoxal, “em tensão entre temporalidades contraditórias, em tensão também entre o vértice do *demasiado* e o do *nada*, simétrico”. Por exemplo, se “[...] queremos construir a história de um retrato no Renascimento, em seguida sofremos o *demasiado* das obras que proliferam nas paredes de todos os museus do mundo [...] (DIDI-HUBERMAN 2012, p. 211, grifos do autor). Wangburg, de acordo com Didi-Huberman (2012), em seu artigo de 1902<sup>14</sup>, mostrou que não é possível entender nada dessa arte maior se não considerarmos o *nada* deixado pela destruição em massa, no período da Contra-Reforma, “de toda produção florenciana das estátuas votivas de cera, queimadas no clausuro da Santíssima Anunciata, e do que não podemos fazer idéia [sic] senão a partir de imagens aproximativas – as estátuas de argila policromadas, por exemplo – ou sobreviventes posteriores” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Encontramo-nos, com frequência, segundo o autor, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de entender, dominar e organizar, pois seu labirinto é construído de intervalos e lacunas. Tentar realizar uma arqueologia é “[...] arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212, grifo do autor). No que se refere à sabedoria do anacronismo, o autor afirma que este é necessário, fecundo, quando o passado se mostra insuficiente, ou até mesmo quando ele constitui um obstáculo para a sua compreensão. Ao questionar os métodos do trabalho do historiador, Didi-Huberman (2015, p. 28, grifos do autor), em um ponto da discussão, formula a seguinte hipótese e a questão:

a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a *própria história da arte é uma disciplina anacrônica* tanto negativa quanto positivamente?

---

<sup>14</sup> Didi-Huberman (2012) faz referência ao texto “Gesammelte Schriften, II-1”.

Na busca por responder a esse questionamento, o autor afirma que o anacronismo é/já foi trabalhado por autores como: Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein – autores “convocados” por Didi-Huberman (2015) para o banquete do anacronismo –, que no decorrer de suas obras trabalham com configurações temporais complexas, montagens de tempos heterogêneos. Configurações essas, de acordo com Didi-Huberman (2015), que não pararam de emergir, durante seu processo de escrita sobre a temática.

Em seus estudos, a noção de anacronismo é examinada dialeticamente. Em suas palavras,

[...] o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o **movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma** – um mal-estar [...] – na história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30, itálicos do autor, negritos meus).

“Só há história anacrônica”, segundo Didi-Huberman (2015, p. 43). Afirmar isso do saber histórico é dizer que o objeto cronológico não pode ser pensado senão em seu contrarritmo anacrônico. Isto é, em conformidade com o autor, estamos falando de um objeto dialético. “Uma coisa de duas faces, um batimento rítmico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). Para o autor, além de só existir história anacrônica, “[...] *só há história de sintomas*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43, grifos do autor). A palavra sintoma não designa algo isolado, nem um processo redutível a um ou dois vetores, ou a um número específico de componentes. Ela é uma complexidade de segundo grau. O sintoma, para o pesquisador, ultrapassa o conceito semiológico ou clínico, mesmo que ele comprometa uma determinada compreensão da emergência (fenomenal) do sentido, ou certa pregnância (estrutural) da disfuncionalidade. Tal noção é no mínimo um duplo paradoxo, visual e temporal, “que nos permite compreender seu interesse para o campo de interrogações sobre as imagens e o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44).

De acordo com Didi-Huberman (2015, p. 44, itálicos do autor, negritos meus):

**O paradoxo visual é o da aparição**: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. **O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a *imagem-sintoma* deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação***. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta

a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. **O que o sintoma-tempo interrompe nada mais é do que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta:** o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*.

É válido salientar que Didi-Huberman (2015, p. 46 grifos do autor) destaca que é preciso compreender que “*em cada objeto histórico todos os tempos se encontram [...]*”, entram em colisão, se fundem plasticamente, se bifurcam ou se confundem uns com outros.

O paradoxo do sintoma é, segundo o autor, primeiramente o do resto, do inobservado e do minúsculo, “[...] **Benjamin, como se sabe, muito cedo se apropriou do célebre lema de Wangburg: ‘O bom Deus mora no detalhe’ [...]**” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107, grifos meus). Este paradoxo do resto, contudo, ganha uma nova dimensão no momento em que é reconhecida sua sobredeterminação, sua abertura, sua complexidade intrínseca, o que era nomeado por Freud – a respeito dos sonhos – de “rebus”. O paradoxo do anacronismo tem início quando o objeto histórico é analisado de modo sintomal, a partir do momento que o presente de seu acontecimento faz surgir a duração de um Outrora latente, que é nomeado por Wanburg, segundo Didi-Huberman (2015), de “sobrevivência”.

Este paradoxo encerra seu desenvolvimento no momento em que a temporalidade da imagem começa a brincar/jogar com os sentidos da cronologia, atingindo, dessa forma, “o estatuto lógico e narrativo do saber histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108); no momento em que o historiador da arte entende que para analisar essa complexidade de ritmos contraditórios, das crises e das latências, da sobrevivência e dos sintomas que compõem a imagem, é necessário, com efeito, “tomar a história a contrapelo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108).

O(s) detalhe(s) é (são), nos textos de Didi-Huberman (2011, 2012 e 2015), associado(s) aos sintomas, que apontam para o fato de que as imagens, assim como o saber histórico produzido acerca dela, são anacrônicos. Ao citar Benjamin, Didi-Huberman (2015) assevera que não existe história sem memória. Segundo o autor, Benjamin, contrário ao historicismo de seu tempo, não temeu convocar os pensamentos da memória de Freud, de Bergson, de Proust e dos surrealistas, no campo da história. Por essa razão, suas reflexões sobre a “remontagem do tempo”, sobre só existir história partindo da atualidade do presente, possui um alcance maior do que as de Marc Bloch. As dificuldades da ciência histórica se

devem não somente pelo distanciamento do passado ou das lacunas da documentação, mas sim de um *inconsciente do tempo*, “[...] princípio dinâmico da memória da qual o historiador deve se tornar, ao mesmo tempo, o receptor – o sonhador – e o intérprete” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117). Como proceder?, questiona o autor. Agindo dialeticamente, ou seja, nas duas frentes ao mesmo tempo. Em suas palavras,

o inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus *rastros* e de seu *trabalho*. Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, “quedas” ou “irrupções”, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismo na continuidade dos “fatos do passado”. Diante disso, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes – **e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, aos pequenos detalhes**. Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma *arqueologia material*: o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*lumpensammler*) da memória das coisas [...] Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma *arqueologia psíquica*: pois é com o ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória se afina, antes de tudo. Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – **e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas** (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117, itálicos do autor, negritos meus).

Este olhar meticuloso do antropólogo que se atenta aos detalhes ou, ainda, a escuta flutuante do psicanalista da qual fala o filósofo, como já afirmei, são “procedimentos analíticos” que também movimento em minha análise discursiva, isto é, em movimentos analíticos, situo-me neste lugar de observador do minúsculo, dos pequenos detalhes que compõem o conjunto.

O minúsculo, como afirma Bachelard (1978, p. 298), é uma porta estreita que abre um mundo. O detalhe de algo pode sinalizar um mundo novo, “[...] que, como tantos outros, contém atributos de grandeza”. Em sua discussão sobre a miniatura/o mínimo, da dialética entre o grande e o pequeno, o autor argumenta que “a miniatura é uma das moradas da grandeza” (BACHELARD, 1978, p. 298). Nesse sentido, a miniatura estende-se às dimensões de um universo, porque o grande está contido no pequeno. É nos pequenos detalhes que, por vezes, passam despercebidos pelo olhar, que a imago da arte se põe à visibilidade.

Conforme Didi-Huberman (2015, p. 126), a imagem não é imitação de algo, “mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas”. Respaldo-se em Aby Warburg, o autor afirma que a única iconografia interessante é do intervalo. Isso ocorre

porque o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas. O movimento dela visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, simultaneamente, “material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Benjamin sugere, segundo Didi-Huberman (2015), que o motivo psíquico do despertar convoca um motivo espacial, do limar, “em que o próprio limar é pensado como uma dialética da *imagem*, que libera toda uma constelação, com fogos de artifício de paradigmas. Com efeito, espaço e desejo agem ali como conjunto, a arquitetura e rito, a troca e a morte, a visão e o cair no sono [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.126).

A imagem não possui um lugar determinado de uma vez por todas, afirma Didi-Huberman (2015). Essa indeterminação da imagem ecoa e produz sentido em minha busca pela *imago* da arte como imagens inconscientes que sustentam o fazer, o dizer do/sobre/acerca do artístico e que se revela em sutis detalhes. Tais detalhes podem apontar para mais de uma temporalidade distinta da qual se está dizendo e produzindo. A *ab*-reação criadora na arte é, conforme Passeron (2000, p. 16), delegada “por uma transferência filosófica e materialmente simbólica”.

Psicanaliticamente, Fuks (2003) afirma que Freud se distancia dos estetas que compreendiam a obra de arte como expressão do belo e da harmonia para afirmar que a força cultural da arte se localiza no registro das pulsões e do desejo. Isto é, Freud, segundo a autora, introduz uma novidade no universo artístico, o desvelar da relação íntima entre a produção e os processos inconscientes. Uma das vias impostas pela civilização ao sujeito para o controle das pulsões é a sublimação. Na criação artística, o sujeito encontra uma maneira própria e subjetiva de satisfação, “transformando os restos pulsionais, ajudando a minorar os poderes da repressão e inibição sob a cultura, modificando-a” (FUKS, 2003, p. 18). O impacto de algumas obras plásticas sobre a civilização, com seu valor subversivo, testemunha o vigor dos efeitos da sublimação.

Contudo, a autora destaca que a sublimação não é exclusiva do universo artístico. “Situando o desejo ao lado do devir, a sublimação incita o sujeito a ultrapassar os valores dramáticos do narcisismo e os mandamentos do Supereu” (FUKS, 2003, p. 19). O ato de sublimar, conforme a autora, tem como qualidade o fortalecimento dos laços sociais entre os homens, a vindicação de mudanças e o desenvolvimento de grandes criações culturais como: a religião, a filosofia, as artes, a ciência e os ideais.

Segundo Jerusalinsky (2001), é na circunstância, estilo e modalização lógica que o

sujeito é dito pelo outro. É nesse espaço onde o sujeito é dito que ele encontra os traços primários do seu *eu*. Neste momento, ele irá se reconhecer na particularidade do olhar do Outro, que se torna maiúsculo, por adquirir o poder de reconhecer ou desconhecer este sujeito, como também por passar a nomeá-lo. Em outras palavras, esses traços se tornam nome.

A imago está diretamente ligada à possibilidade de os sentidos deslizarem, tornarem-se outros, desviarem. Ela é potência da palavra/das composições visuais-*meme*, porque algo falha/manca na constituição do “homenzinho que governa”. O que falha nesta constituição, segundo Pêcheux (2014c, p. 277), é o inconsciente, ou seja, “a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito da interpelação o captura”. Falta esta causa, na proporção em que ela se “manifesta” de diversas maneiras – lapso, ato falho etc. – no próprio sujeito, “pois os traços inconscientes do significante não são jamais ‘apagados’ ou ‘esquecidos’, mas trabalham, se sem se deslocar, na pulsão *sentido/non-sens* do sujeito dividido” (PÊCHEUX, 2014c, p. 277).

Como lembra Orlandi (2012), os sujeitos e os sentidos nunca estão “prontos”/“acabados”, eles se constituem mutuamente em processos em que existem transferências, jogos simbólicos que escapam do nosso controle e nos quais o equívoco – “trabalho da ideologia e do inconsciente” (ORLANDI, 2012, p. 60) – estão amplamente presentes.

### 3 AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA PÁGINA ARTES DEPRESSÃO NO FACEBOOK

“Não há centro, só há margens”.  
Eni Orlandi (1984, p. 20).

Recortar o material de análise de uma pesquisa, assim como construir o *corpus*, é um processo no qual pesquisador e material se envolvem, trocam vivências. O recorte, como explica Orlandi (1984, p. 16), “não é segmento mensurável em sua linearidade”, mas pedaço, fragmento. Ele é, segundo a autora, uma unidade discursiva. “Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação” (ORLANDI, 1984, p. 14).

A incompletude é condição da linguagem, ensina Orlandi (1984). Com essa ideia, apaga-se, segundo a pesquisadora, “o limite que separa o meu dizer e o do outro” (ORLANDI, 1984, p. 16). Quando fala desse apagamento de limites, a autora refere-se

tanto ao apagamento em relação ao próprio momento da interlocução, isto é, do discurso *in praesentia*, como do discurso *in absentia*, isto é, os outros discursos produzidos por mim ou por outros (e mesmo os que *poderiam* ser produzidos naquelas condições de produção) e que têm relação com o meu dizer (ORLANDI, 1984, p. 16, grifo da autora).

Nesse sentido, penso que no recorte mora um universo. O recorte, assim como o minúsculo, para Bachelard (1978), é uma porta estreita que abre um mundo. O detalhe de uma coisa, como ensina o autor, “pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza” (BACHELARD, 1978, p. 298).

A construção do *corpus* e a análise, segundo Orlandi (2012), estão intimamente ligadas. Nas palavras da autora, “[...] decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas” (ORLANDI, 2012, p. 63). O processo analítico, conforme a pesquisadora, inicia-se pelo próprio estabelecimento do *corpus*, que é organizado “face a natureza do material e a pergunta (ponto de vista) que o organiza” (ORLANDI, 2012, p. 64). Por isso a necessidade da teoria intervir a todo momento “[...] para ‘reger’ a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação” (ORLANDI, 2012, p. 64).

Partindo do movimento teórico desenvolvido na seção anterior, nesta seção, dedico-me ao levantamento das condições de produção de um conjunto de quatro composições visuais-meme, produzidas pela página *Artes Depressão*, acerca de um evento social que ocorreu em



setembro de 2017, o cancelamento de *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Este evento contou com uma forte participação dos internautas, que se posicionaram em suas redes sociais, compartilharam vídeos e notícias sobre a exposição que estava acontecendo, como também produziram, compartilharam composições visuais-*meme* sobre os eventos.

As composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão* (conjunto 1 de composições visuais-*meme*) foram selecionadas para a construção do *corpus* desta pesquisa, justamente, por tocarem em três eixos que, ao mesmo tempo, se entrelaçam e se distanciam. São eles: social, cultura e arte. Estas composições criadas pela *Artes Depressão* tocam questões de um social marcado pela tensão, pela contração que lhe é constitutiva. Um social que escapa das tentativas de enquadramento (LAGAZZI, 2011).

Psicanálise, Análise de Discurso e Arte, as três áreas do conhecimento que tento dialogar no decorrer desta reflexão, consideram, segundo Campos (2010, p. 103), “a consciência como irremediavelmente delimitada, e a instituem como princípio não só de idealização do sujeito centrado, mas de desconhecimento”. A consciência, como explica a autora, conta apenas na ficção do texto incompleto, “a partir do qual se tenta re-centrar o sujeito como falando nas lacunas mesmas daquilo que, à primeira vista, ele se apresenta como falante” (CAMPOS, 2010, p. 103).

O objetivo desta seção é delinear sentidos de composição visual-*meme* a partir dos pressupostos da Análise de Discurso.

### 3.1 SOCIAL, CULTURA E ARTE

Estes três termos conceituais, social, cultura e arte, me instigam teoricamente, e a eles sempre retorno. Desde a minha primeira pesquisa em Análise de Discurso (2014-2015), na qual me interessava pensar os (*des*)encontros entre o artesanato e o artístico; a cultura e social se fizeram presentes, ainda que inconscientemente na época. Hoje, olhando para o percurso que trilhei como pesquisador até o momento, observo que o entrelaçamento entre social, cultura e arte sempre moveu meus interesses acadêmicos, assim como o pesquisar nos entremeios da AD e da Psicanálise.

Falar do social, conforme Lagazzi (2013, p. 313), é “falar de relações entre sujeitos de linguagem”. O social, para a autora, é espaço também do “invisível, do alhures, do não-realizado, do impossível, das diferentes modalidades de ausência, do que pode vir a ser de

outro modo, é espaço de linguagem, do movimento de sujeitos na linguagem, do movimento de sujeitos de linguagem” (LAGAZZI, 2013, p. 313).

Na contemporaneidade, a visibilidade que é dada ao social, segundo Lagazzi (2011, p. 279), é marcada por dicotomizações redutoras da contradição que o constitui, “numa constante reafirmação lógica e tentativa de enquadramento do que escapa”. A materialidade significativa, de acordo com a autora, “demanda por sentidos na contradição das determinações históricas” (LAGAZZI, 2011, p. 279). Conforme a pesquisadora, isso significa observar as relações sociais fora da procura por soluções pacificadoras, considerando o social em suas diferenças constitutivas. É na constante pergunta pela contradição, segundo Lagazzi (2011, p. 279), que reside seu investimento analítico “sobre o funcionamento social na imbricação material significativa”.

De acordo com Lagazzi (2011, p. 289), sua proposta de trabalhar na composição contraditória entre diferentes materialidades é sustentada na afirmação de que a unidade é sempre imaginária, “[...] que há impossibilidade de síntese quando se fala em social”. Isso é relevante, segundo a pesquisadora, “porque os discursos se entrecruzam e as formulações se abrem em outras possibilidades de rearranjos significativos” (LAGAZZI, 2011, p. 289).

Respalhada em “Delimitações, inversões, deslocamentos de Pêcheux (1990), Lagazzi (2013) afirma que a identificação é um processo simbólico. Nas palavras da autora,

ressalto a ligação da afirmação acima, do simbólico como especificidade do sujeito, a outras também presentes em Delimitações, igualmente importantes do meu ponto de vista teórico e que tocam o social em suas possibilidades de mudança: a afirmação de que “na questão histórica das revoluções o real vem se afrontar com o imaginário”, de que “as revoluções concernem ao contato do visível, do existente e do presente com o invisível, o alhures, o não realizado, o impossível, as diferentes modalidades de ausência” (idem). Contato que está e o que pode vir a estar. A mudança como algo sempre possível no social, materializando-se em novos laços (LAGAZZI, 2013, p. 313).

Para Lagazzi (2013), falar do social é falar de relações entre sujeitos. Refletir sobre “o invisível, o alhures, o não-realizado, o impossível, as diferentes modalidades de ausência” no social, conforme a autora, “é ter que se haver com sujeitos de linguagem, ter que se haver com a linguagem!” (LAGAZZI, 2013, p. 313).

Quanto à cultura, falar dela, assim como falar em social, numa perspectiva discursiva, é abordar sobre a relação de/entre sujeitos. Segundo Mariani (2009), ao partir de algumas

pistas formuladas por Pêcheux em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, sobre a cultura e o cultural, a autora entende a cultura como resultado da prática de/entre sujeitos que remetem a um determinado momento, lugar e formação histórica; práticas essas “vinculadas a maneiras de se relacionar em sociedade” (MARIANI, 2009, p. 45). Ao mesmo tempo, tais práticas não são dissociadas “dos modos sócio-históricos de produção, reprodução, resistência e transformação dos sentidos” (MARIANI, 2009, p. 45). Essas práticas, conforme a autora, são expostas à errância e a não totalidade dos processos de significação.

Segundo Mariani (2011), a reterritorialização do conceito de cultura que ela propõe considera a trilogia Marx-Freud-Saussure, que promove um deslocamento do campo conceitual de onde frequentemente se fala de cultura. Nesse sentido, conforme a autora, pode-se pensar na cultura “como uma forma de produção social que aponta para características, ou especificidades, resultantes das relações jurídicas e econômicas entre sujeitos numa dada formação sócio-histórica” (MARIANI, 2011, p. 48). Tais características/especificidades se inscrevem na materialidade da linguagem.

A cultura, para a pesquisadora, supõe um vínculo ao laço social, na relação que se estabelece com a alteridade e em relação ao Outro. Falar de cultura é, nas palavras de Mariani (2011, p. 50):

[...] se situar em relação à questão da alteridade, pois não há prática sociocultural, não há organização social em que o Outro esteja ausente. Nesse sentido, pensar a cultura discursivamente é, em muitas situações, falar do desejo do sujeito e daquilo que limita esse mesmo desejo em nome das relações sociais, do convívio social, regulado pelo jurismo (LAGAZZI, 1990). Ou ainda, trata-se de discutir o narcisismo que não tolera as diferenças ou limites.

Nosso desafio, enquanto analista, como explica Ferreira (2011), é considerar o conceito de cultura como parte do *corpo discursivo*. “*O corpo cultural* entraria no dispositivo como constructo teórico e lugar de inscrição do sujeito” (FERREIRA, 2011, p. 60, grifos da pesquisadora). O corpo que fala, para a autora, é também o corpo que falta, donde, pode-se incluir o *real do corpo*. Este real pode ser entendido, nas palavras de Ferreira (2011, p. 60), como “aquilo que, resistindo à simbolização, instaura uma falta (falha) que o sujeito tenta inutilmente sanar através de um deslizamento incessante de significações imaginárias”.

A ordem da cultura, segundo Ferreira (2011), seria composta pelo singular e o universal, pelos grupos sociais e o indivíduo na sua relação com eles. Sua materialidade poderia ser constituída por linguagens que não se restringem ao verbal, pois as culturas “chegam até nós pelas imagens, movimentos corporais, gestos, olhar” (FERREIRA, 2011,

60). Da mesma maneira que a língua resiste, a cultura, conforme a pesquisadora, também o faz, não se deixando capturar numa grade sem furos.

Ferreira (2015) destaca que a resistência da cultura possui particularidades interessantes, pois envolve a resistência da língua, a resistência do discurso, a resistência do sujeito. A resistência da cultura, segundo a autora, “é um lugar privilegiado de produção de sentidos e também fonte de produção de estereótipos a provocarem danosos efeitos de homogeneidade nos fatos, condutas e valores de ordem cultural” (FERREIRA, 2015, p. 165, 166). Contudo, ao mesmo tempo “em sua potência de pluralidades, como matriz de diversidades, pode funcionar como anteparo ideológico de dominação e opressão” (FERREIRA, 2015, p.166).

Freud, conforme Fuks (2003), compreendia que a força cultural da arte se encontra no registro das pulsões e do desejo. O psicanalista, de acordo com a autora, introduz algo novo no universo da arte, “o desvelar da íntima relação entre a produção artística e os processos inconscientes” (FUKS, 2003, p. 18). Uma das vias impostas pela civilização ao sujeito para assegurar o controle de suas pulsões é a sublimação. Na criação artística, segundo Fuks (2003, p. 18), “ele [Freud] encontra um modo próprio e subjetivo de satisfação, transformando os restos pulsionais, ajudando a minorar os poderes da repressão e inibição sob a cultura, modificando-a”. O impacto causado na civilização por determinadas obras plásticas testemunha, de acordo com Fuks (2003, p. 18), “o vigor da sublimação sobre a vida social”. Para Fuks (2003), a sublimação não é exclusiva do universo artístico. Segundo a autora,

vale observar que Freud a identificou na base de um número grande de conquistas culturais, todas elas ligadas aos feitos mais importantes do sujeito ou do grupo social, desde os mais simples – como trabalho do homem para se proteger contra a violência da natureza, as atividades que lhe são úteis para, por exemplo, tornar a terra proveitosa –, até as idéias [sic] e recursos mais criativos, sofisticados e superiores. Situando o desejo ao lado do devir, a sublimação incita o sujeito a ultrapassar os valores dramáticos do narcisismo e os mandamentos do Supereu.

Ou seja, a sublimação, conforme Fuks (2003), fortalece o laço social entre os sujeitos, reivindica mudanças e desenvolve grandes criações culturais, como a religião, a ciência, a arte e os ideais. Essas atividades são dependentes umas das outras e compartilham, ao mesmo tempo, do esforço de duas metas confluentes. São elas: (1) o trabalho como necessidade; (2) sexualidade como fonte de prazer. “Eros e Ananké – amor e necessidade – comandam, para dizê-lo nos termos utilizados em *O mal-estar na civilização*, a conquista da natureza hostil

pela cultura” (FUKS, 2003, p. 19).

Rivera (2002, p. 34), em “Uma psicanálise pra salvar o mundo: desencontros entre surrealismo e psicanálise”, publicado na edição de novembro de 2002 do *Correio da APPOA*<sup>15</sup>, afirma que, para Freud, o artista é um homem que, assim como todo neurótico, “se rebela contra a realidade que se opõe à satisfação de seus desejos; graças a seu talento, porém, ele encontra na criação um desvio que lhe permite reconciliar-se com a realidade. Ele aspira uma espécie de autoliberação, e, através de sua obra, outros podem alcançar tal libertação”. Tais ideias mostram que a teoria formulada por Freud partilha com as vanguardas de seu tempo um tom libertário e idealizado no que se refere à arte e aos artistas, apesar de o próprio psicanalista “[...] denunciar a arte como uma das ilusões caras à civilização” (RIVERA, 2002, p. 34). Essa ilusão, de acordo com Rivera (2002), é vista por Freud como fundamental à arte, pois ela é psiquicamente eficiente, como consta no ensaio *O mal-estar na civilização*.

Conforme Rivera (2002, p. 34), o artista, segundo a própria formulação freudiana, “é um fazedor de utopia na medida em que ele se rebela contra a realidade que barra a satisfação pulsional e aponta para outro lugar, fictício como a ilha de Thomas Morus, onde o desejo estaria em casa”. Esse lugar é ilusório, ele é por excelência, “o reino do imaginário”, segundo a autora. Ser por excelência imaginário não significa que nele se estaria salvo das limitações. Pelo contrário, “[...] é justamente a impossibilidade que o caracteriza, e é nisso, precisamente que ele se aproxima de uma *utopia*, em sua etimologia grega ou – (prefixo de negação) *topos*, um *topos* que se define negativamente” (RIVERA, 2002, p. 35, grifos da autora). Não existe, de acordo com Rivera (2002, p. 35), um lugar para o desejo que não este em que ele se choca com sua impossibilidade, “e neste não-lugar a ilusão constrói então um país perfeito”.

Do ponto de vista do gesto/processo de criação artística, segundo Salles (2008)<sup>16</sup>, o inacabamento é intrínseco a todos os processos, ou seja, o inacabamento toca todos os objetos de nosso interesse – “seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo

---

<sup>15</sup> O Correio da APPOA é uma publicação mensal e gratuita da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Desde 2014, como consta no site da APPOA, a revista passou a ser uma publicação digital, que pode ser acessada em <[www.appoa.com.br/correio](http://www.appoa.com.br/correio)>. As edições anteriores a 2014 também podem ser acessadas no site da APPOA. Segundo a Secretaria do Instituto APPOA (2018, online), a associação foi fundada em 17 de dezembro de 1989 e “tem como alvo permitir a formação de analistas, garantir a qualidade analítica dos seus membros que ela reconheça como analista, bem como sustentar a produção e a difusão do discurso psicanalítico em todas as situações que não comprometem as condições de sua enunciação – ou de seus efeitos”. Destaco que a referência da Associação são os ensinamentos de Sigmund Freud e Jacques Lacan.

<sup>16</sup> Cecília Almeida Salles, em suas pesquisas sobre os processos de criação artística, parte de uma perspectiva semiótica, contudo, seus apontamentos sobre o fazer ser aberto, um gesto inacabado, incompleto, são relevantes nessa pesquisa porque apontam para um fazer artístico que está vinculado à cultura e ao social, embora não utilize tal formulação em seus textos.

científico ou jornalístico – como uma versão daquilo que pode vir a ser modificado” (SALLES, 2008, p. 20). De acordo com a autora, se tomarmos a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, existe sempre “uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está realizado” (SALLES, 2008, p. 20). Nesse sentido, é impossível, segundo Salles (2008), falarmos do encontro de obras perfeitas/ideais, completas e acabadas. A busca, no fluxo da continuidade, nunca é completa e o próprio projeto que envolve a criação artística, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move tal busca “talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente” (SALLES, 2008, p. 20).

Segundo Valadares (2002), ao abordar sobre a arte como um espaço de intervenções, de vida, de procura pelo avesso do sintoma, pode-se dizer que existe o olhar e a visão. Para o autor, podemos estar próximos ou não das coisas que olhamos. Sabemos que não existe garantia de que a coisa olhada é vista. Não se trata aqui, de acordo com o autor, de uma função da física, da ótica, na qual estudamos idealmente “que um raio de luz incidindo sobre o olho produz um percurso e deixa esse fato gravado na retina, registrando o objeto iluminado por ele” (VALADARES, 2002, p. 22). Respalado em Argan (1999), o autor afirma que há mais do que uma função óptica: há “as questões ligadas ao ‘lugar’ do observador, ao seu horizonte, seu ponto de vista, suas capacidade de estabelecer proporções – função central da perspectiva – de proporcionar, de se proporcionar, sua profundidade [...]” (VALADARES, 2002, p. 22). Na arte, profundidade é um jogo de ver o que nos é mostrado ao mesmo tempo em que nos tocamos com o que estamos vendo.

De acordo com Valadares (2002, p. 22, grifos do autor),

há um espaço na cultura onde olhar e visão nos convocam, nos proporcionam uma utopia do encontro do homem e com o mundo. Esse espaço é o espaço da arte. Com ela, podemos imaginar uma ética onde, para além (*Jenseits*), no reverso de uma estética do horror, fatos, como a fome, possam ser trazidos, dizemos em outra “perspéctica”: proporcionadas em um lugar, por onde o impensado, um dia, possa se saciar em banquete e, onde o ideal, sendo laço fraterno, é o convívio a aparecer como a maior dádiva.

Frente ao exposto, podemos observar que a arte, a cultura e o social são processo e resultado da prática de sujeitos e entre sujeitos de linguagem. Tais práticas são constituídas na e pela contradição.

Da perspectiva psicanalítica, é possível notar, em conformidade com os estudos de Rivera (2002), que tanto a arte como o artista são constituídos no jogo do real-imaginário-

simbólico. É justamente por ser constituído nesse jogo que algo sempre escapa, deriva, aponta para outro lugar, para outras possibilidades. A arte, segundo Passeron (2000, p. 13), “[...] não cessará jamais de repetir suas tentativas de liberação, e que, longe de se limitar à invenção de formas estéticas e de visar (ao que parece) o belo, ela desobstrui os conteúdos erótico-escato-mortuários, das quais a pessoa não se purifica jamais completamente”.

A arte, nesse processo contínuo e sempre inacabado, conduz nosso olhar aos sutis detalhes da cultura e do social, dos quais ela não pode ser dissociada, como também à constituição do sujeito-artista que, em sua prática artística, se significa e é significado como artista. A arte, a cultura e o social não são produzidos sem furos.

Lagazzi (2013, p. 330), fundamentada nos textos “Só a causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação” e “Delimitações, inversões, deslocamentos”, de Pêcheux, afirma que

a temática das revoluções é pensada para além do voluntarismo, entrelaçada à “fraqueza de levar a sério” o fato que os homens são sujeitos empenhados na fascinante tarefa de suportar o simbólico, deu a Pêcheux o mote de compreender o sujeito na sua possibilidade de produzir “furos no social” [...].

É do lugar de observador dos sutis detalhes do enlace arte-cultura-social, constitutivamente falho, que me volto para um conjunto de quatro composições visuais-*meme* da página do *Facebook Artes Depressão* que aborda o cancelamento da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* (2017).

### 3.2 SOBRE AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME

Composições visuais-*meme* são uma formulação pensada a partir desse meu lugar de pesquisador de entremeio, que transita constantemente entre o âmbito da Arte e suas teorias, bem como da Análise de Discurso e da Psicanálise. O conceito composição (de)marca este lugar, por tocar os gestos de criação artística e, também, por eu já circular na AD, principalmente, nos estudos de Lagazzi (2009, 2012) sobre a imbricação material de materialidades significantes em composição.

Conforme Lagazzi (2012, p. 1), imbricação material não é complementaridade, ou seja, não se tem materialidades significantes que se complementam, mas “materialidades significantes em composição, que se entrelaçam na contradição, ‘cada uma fazendo trabalhar

a incompletude na outra”. O imbricar, nesse sentido, pode ser compreendido, segundo a autora, “como compor no movimento da incompletude e da contradição” (LAGAZZI, 2012, p. 1). Para a pesquisadora, uma materialidade remete a outra e a falha que as estrutura demanda rearranjos, da mesma forma como a não-saturação, que é constitutiva da interpretação, permite que novos sentidos sejam reclamados.

O percurso de criação artística, olhado do ponto de vista de sua continuidade, segundo Salles ([1998] 2009, p. 92), “coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações formando uma rede de operações estreitamente ligadas”. Ato criador, conforme a autora, aparece como um processo inferencial, “na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos ‘mundos’ novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo” (SALLES [1998] 2009, p. 92). Cada movimento, para autora, está atado a outros e cada um ganha significado quando são estabelecidos nexos entre os movimentos. Conforme Salles ([1998] 2009) – baseada numa “Entrevista” de João Cabral de Mello Neto (1981) – publicada em *Viver Escrever*, organizado por Edla Van Steen – o processo de criação é definido pelo autor como composição, isto é, uma arrumação de elementos exteriores para se criar/compor um objeto.

Salles ([1998] 2009), respaldada em estudo de Jung (1987), afirma que a obra de arte surge como reorganização da realidade e não como seu produto e derivado. Esse processo de reorganização criativa recebe diferentes nomes: “descrição, mesclagem, transfiguração, filtração ou decantação” (SALLES, [1998] 2009, p. 99). Nesse sentido, é possível entender a composição como uma forma de (re)organizar algo, em determinadas condições sócio-históricas.

É a partir desses lugares teóricos distintos, mas que se cruzam ao mesmo tempo, que compreendo a composição como um movimento de organização de algo, de elementos ou materialidades, que estão sempre relacionados a suas condições sócio-históricas de produção, e que são entrelaçados na/pela contradição, “cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (LAGAZZI, 2012, p. 1).

Pensando nessas conexões do compor, explicitadas anteriormente, assim como na relação com o *corpus* analítico desta dissertação – composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão* acerca do cancelamento do *Queermuseu* –, entendo que é no encontro da imagem-visual com a inscrição verbal, ou seja, na composição da imagem visual da arte com a formulação verbal, que uma composição visual-*meme* atualiza, por um mecanismo de deslizamento de sentidos, um determinado evento como, por exemplo, a exposição cancelada



pelo Santander Cultural, em 10 de setembro de 2017, assim como as obras de arte que ali retornam e dizeres verbais já em circulação, bem como determinados símbolos (o Brasão de Armas, a faixa verde e amarela e o carimbo “IMPRÓPRIO”). Em outras palavras, no encontro de duas condições de produção diferentes, uma da imagem da arte (*re*)conhecida pela História da Arte, como – entre outras retomadas e observadas no material de análise – *O Jardim das delícias*, de Bosch, e outra, como o cancelamento de uma exposição que aborda sobre a diversidade, que na e pela composição uma memória, se atualiza. Refiro-me aqui a uma memória investida de historicidade, uma memória discursiva. Uma memória que, como sinalizo no item 2.3 desta pesquisa, fundamentado em Pêcheux (2015), é composta de divisões e por divisões, de retomadas, conflitos de regulação, deslocamentos, divisões e réplicas.

A memória discursiva é entendida por Ferreira (2001, p. 19) como “possibilidades de dizeres que se atualizam no momento da enunciação, como efeito de um esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações”. Ela faz parte de um processo histórico que resulta de uma disputa de interpretações “*para os acontecimentos presentes ou já ocorridos*” (MARIANI, 1996, apud, FERREIRA, 2001, p. 19, grifos da autora). Ao respaldar-se em Orlandi (1993), Ferreira (2001, p. 19, grifo da autora) afirma que o sujeito “toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no **interdiscurso**, apropriando-se da memória que se manifestará de diferentes formas, em discursos distintos”.

Pêcheux ([1983] 1997, p.17), em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, ao refletir sobre o enunciado *On a gagné* (ganhamos), tal como ele atravessou a França, em 10 de maio de 1981, às 20 horas, quando anunciam que François Mitterrand seria o futuro presidente da República Francesa, define que o acontecimento discursivo ocorre “[...] no ponto de encontro de uma memória com uma atualidade”. No “especial-eleições” da noite, segundo Pêcheux ([1983], 1997), as tabelas com as porcentagens da eleição põem-se a desfilar. As reações iniciais dos responsáveis dos dois campos já estão anunciadas, como também os comentários dos especialistas de politicologia. Nas palavras de Pêcheux ([1983] 1997, p. 19), “[...] uns e outros vão começar a ‘fazer trabalhar’ o acontecimento (o fato novo, as cifras, as primeiras declarações) em seu contexto de atualidade e no espaço de memória que ele convoca e que já começa a reorganizar: o socialismo francês de Guesde a Jaurès, o Congresso de Tours, o Front Popular, a Libertação...”.

Este resultado da “super-copa de futebol político”, um jogo de repercussão mundial,

é, segundo Pêcheux ([1983] 1997, p. 20), um “acontecimento jornalístico e da mass-media que remete a um conteúdo sócio-político ao mesmo tempo perfeitamente transparente (o veredito das cifras [*On a gagné*] e da evidências das tabelas) e profundamente opaco”. Esse confronto discursivo acerca da denominação deste acontecimento começou, conforme o autor, antes do dia dez de maio, “por um imenso trabalho de formulações (retomadas, deslocadas, invertidas, de um lado a outro do campo político) tendendo a prefigurar discursivamente o acontecimento, a dar-lhe forma a figura, na esperança de apressar sua vinda ou de impedi-la [...]” (PÊCHEUX, [1983] 1997, p. 20). Esse processo, como explica o filósofo, continua marcado pela novidade do dia dez de maio. A materialidade discursiva do enunciado coletivo *On a gagné*, segundo Pêcheux ([1983] 1997, p. 21), é particular:

ela não tem nem conteúdo nem a forma nem a estrutura enunciativa de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político. “On a gagné” [“Ganhamos”], cantado com um ritmo e uma melodia determinados (on-a-gagné/dó-dó-sol-dó) constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva cuja a equipe acaba de ganhar. Este grito marca o momento em que a participação passiva do espectador-torcedor se converte em atividade coletiva gestual e vocal, materializando a festa da vitória da equipe, tanto mais intensamente quando ela era mais improvável.

Esse encontro, de acordo com o filósofo, promove um desarranjo nas bases de estruturação entre o que retorna e o que se atualiza. Essa materialidade léxico-sintática

[...] (um pronome “indefinido” em proposição sujeito, a marca temporal-aspectual de realizado, o lexema verbal “gagner” [“ganhar”], a ausência de complementos) imerge esse enunciado em uma rede de relações associativas implícitas – paráfrases, implicações, comentários, alusões, etc – isto é, em uma série heterogênea de enunciados, funcionando sob diferentes registros discursivos, e com uma estabilidade lógica variável Pêcheux ([1983] 1997, p. 23).

Embora não tome (a página) *Artes Depressão* e as composições visuais-meme que produz como um acontecimento discursivo propriamente dito, no sentido formulado por Pêcheux ([1983] 1997), observo que é justamente no ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória na composição que reside a potência da *imago*, das imagens/representações inconscientes, promovendo, pelo deslizamento de sentidos, efeitos do artístico no trabalho com o humor e a ironia no embate com o social. É na e pela composição que o sentido de depressão, de *Artes Depressão*, é recuperado a todo momento na composição visual.

Depressão, nesse movimento, significa para além do(s) sentido(s) médico e psicológico, pois coloca e retira o sujeito do lugar de “desânimo”, de “profunda tristeza”, ao mesmo tempo em que joga com o social e com os eventos de um social “doente”, de um social que “sofre”, (des)regrado, pelo emprego do humor e ironia.

No encontro de uma atualidade e de uma memória, e pelo funcionamento da imago da arte, é que (se) produz o efeito do artístico, da ironia e do humor no artístico e do artístico como ironia e humor, sustentada na ideia de uma depressão, uma artes *depressão*, recorrente, pulsante, calcada numa relação/numa disputa com o social, que a todo momento coloca e retira o sujeito do lugar de “deprimido”.

Lara Pimentel (2008), num movimento analítico de telejornais, observou algo semelhante sobre o encontro do verbal com a imagem. Na defesa de sua tese, a pesquisadora afirma que “é *no* e *pelo* encontro do verbal com a imagem, em sua *composição*, que as versões [telejornalísticas] se estruturam, se sustentam e se desestabilizam” (LARA PIMENTEL, 2008, p. 351, grifos da autora). A eficácia do efeito notícia, que converte versões em fatos, está, segundo a autora, em apagar, silenciar ou interditar sentidos de uma determinada especificidade material. Isso ocorre “pela imposição de um ou outros(s) sentidos de uma mesma materialidade, nela mesma, ou de sentidos de uma outra materialidade agindo nela e sobre ela” (LARA PIMENTEL, 2008, p. 351).

No encontro entre imagens e verbal, segundo Lara Pimentel (2008), é que o efeito notícia se produz, ao mesmo tempo em que se desfaz. Esse deslize ocorre “porque a língua é um ritual com *falhas* e a materialidade impõe resistência. A especificidade verbal-visual, telejornalística, está em se abrir e se fechar às especificidades da imagem e do verbal, funcionando pela autoria no seu apagamento (LARA PIMENTEL, 2008, p. 346).

Em cada uma das quatro composições visuais-*meme* (conjunto de imagens 1) que constituem o *corpus* desta pesquisa, no encontro entre uma atualidade – o cancelamento da exposição *Queermuseu* –, e uma memória do artístico, que é atravessada por memória(s) do corpo dito sócio-historicamente, a representação imagética das obras de arte *O jardim das delícias*, de Bosch, *David*, de Michelangelo, *Baco com ninfas e cupido*, de van Everdingen, e *Leda e o cisne*, de Paolo Veronese, nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, ganham contornos diferentes das obras de arte em si.



**Conjunto 1 de composições visuais-meme:** Composições visuais-meme acerca do cancelamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, que circula(r)am na página do Facebook *Artes Depressão*<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Das quatro composições visuais-meme que circularam na época do cancelamento de *Queermuseu*, apenas a composição constituída pela obra *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch, continua disponível para acesso na página.

Fonte: *Artes Depressão*. Disponível em:  
<[www.facebook.com/ArtesDepressão/photos/a.196281473834625/13014236733203904/?type=3&theater](http://www.facebook.com/ArtesDepressão/photos/a.196281473834625/13014236733203904/?type=3&theater)>. Acesso em: 4 out. 2017.

O corpo, segundo Ferreira (2013a), assim como a língua e a ideologia, não é um ritual sem falhas. É um lugar de simbolização “onde se marcariam os sintomas sociais e culturais desses equívocos – tanto os da língua quanto os da história” (FERREIRA, 2013a, p. 78). Trata-se de um dispositivo de visualização, um modo de ver o sujeito, “sua historicidade e a cultura que o constituem”, como compreende Ferreira (2013a, p. 78). Em outras palavras, “trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e que ao mesmo tempo se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível” (FERREIRA, 2013a, p. 78).

Para Ferreira (2013b, p. 132), “onde há corpo há historicidade, onde há historicidade há memória e onde há memória há esquecimento”. Memória, nesse contexto, conforme a autora, não se refere a um fato psicológico, isto é, às lembranças que um indivíduo têm de eventos do passado, mas de uma memória estruturada pelo esquecimento (memória discursiva). Respalhada em Cortine (1983), Ferreira (2013b, p. 132, destaque da autora) afirma que a memória discursiva se refere “à ‘existência histórica do enunciado’ no interior de práticas discursivas que são reguladas por aparelhos ideológicos”.

Fazendo referência a Maria Rita Kehl, Ferreira (2013b) afirma que possuímos um corpo e uma história; o que não é pouco, de acordo com a pesquisadora. Com eles, carregamos nossa casa, nosso ser, nosso tempo. A *memória corporal*, nesse sentido, é algo incontornável, uma abertura para o porvir incessante, “preenchida por vivências afetivas que cada um de nós possui e que vai oferecer ao olhar do outro e a nosso próprio olhar” (FERREIRA, 2013b, p. 132). Tal memória é construída de fragmentos, de restos, de construções imaginárias que não são vivenciadas, mas vividas. Partindo de Cortine e Haroche (1994), Ferreira (2013b, p. 132) afirma que se a linguagem é tecido da memória, “ela também o é do corpo e de sua história”.

Na busca por detalhes desse ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória que se dá na composição, traço brevemente as condições de produção acerca do evento *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* e das quatro obras de arte que constituem as composições visuais-meme sobre o cancelamento dessa exposição, feitas pela página *Artes Depressão*. Refiro-me aqui às obras: *Jardim das delícias* (1480-90), *David* (1501-04), *Leda e o Cisne* (1580) e *Baco com ninfas e cupido* (aproximadamente 1600).

### 3.2.1 SOBRE *QUEERMUSEU* E AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA PÁGINA *ARTES DEPRESSÃO*

Parto inicialmente, neste gesto de observação do mínimo que compõe a grande(za), deste conjunto de composições visuais-meme de traços da historicidade sobre o corpo, que possibilitaram, em 2017, dizer que a representação do corpo nu, bem como a representação de determinadas práticas sexuais são consideradas “impróprias” para estar em um museu, em uma exposição artística. Salientamos que estas composições visuais da *Artes Depressão* sobre o cancelamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, organizada na época pelo Santander Cultural, problematizam tal evento pelo uso do humor e da ironia que já circulam nas vivências cotidianas, como, por exemplo, em expressões “famílias de bem”, “antro esquerdista de depravação”, entre outras. Essas formulações significam segundo um imaginário do que seja uma “família de bem”, do que seja a esquerda e como ela foi sendo associada à depravação.

A exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* foi apresentada pelo Santander Cultural, com curadoria de Gaudêncio Fidelis. A princípio, ela ficaria aberta ao público de 15 de agosto de 2017 até 8 de outubro do mesmo ano, no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre (RS). Essa exposição realizada no Brasil, segundo nota de imprensa do Santander, emitida em 14 de agosto de 2017, trazia um recorte temático inédito na América Latina, as questões de identidade de gênero. *Queermuseu* contava com mais de 270 obras, provenientes de coleções públicas e privadas, que trazia obras de meados do século XIX até a atualidade.

Conforme essa nota de imprensa do Santander (2017, online), a exposição adotava um modelo de disposição não cronológica das obras, propondo também “desfazer hierarquias, mostra[r] que a diversidade surge refletida no modelo artístico observada sob aspectos da variedade e da diferença”. Pintura, gravura, fotografia, desenho, colagem, cerâmica, escultura e vídeo são apresentadas por meio de 85 artistas. Dentre os artistas que configuravam a exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, estavam: Adriana Varejão, Bia Leite, Cândido Portinari, Efigênia Rolim, Fernando Baril, Flávio de Carvalho, Guignard, Leonilson, Lygia Clark, Rodolpho Parigi, Yuri Firmeza.

Essa exposição, de acordo com a nota do Santander (2017), procura explorar a diversidade na arte e na cultura contemporânea por meio de um grupo de obras que percorrem de meados do século XIX às primeiras décadas do século XXI.

Queermuseu é [,] acima de tudo, uma exposição que visa dar projeção à cultura contemporânea, através de inúmeras questões de gênero que ultrapassam os mais diversos aspectos da contemporaneidade, nos objetos, no comportamento, nos costumes, na moda, na diversidade comportamental e geracional, na evolução estética, nas manifestações do corpo através da história e em última análise na construção da arte (SANTANDER, 2017, online).

A proposta da exposição, conforme a Associação de Amigos da Escola de Artes Visuais (AMEAV) da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2018, online), era ser um museu provisório, de cunho metafórico, que tinha como objetivo “proporcionar um campo de investigação sobre o caráter patriarcal e heteronormativo do museu como instituição”.

Na retrospectiva dos acontecimentos que resultaram no cancelamento da *Queermuseu* feita por Tavares e Amorim (2017) para o site da *Época*, as autoras afirmam que no dia seis de setembro de 2017, Cesar Augusto Cavazzola Junior publicou, no site *Lócus*, um texto sobre a exposição, intitulado “Santander promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”. Alguns dias antes, segundo Tavares e Amorim (2017), o autor deste texto visitou a exposição *Queermuseu* com três amigos. Das obras que compunham a mostra, composições como a de Adriana Varejão, *Cena de interior II*, e as de Bia Leites, *Adriano bafônica e Luiz França She-há e Travesti da lambada e deusa das águas* chocaram Cavazzola Junior. “Fiz as imagens e escrevi o texto porque algumas crianças e adolescentes circulavam pelo local e não havia qualquer restrição ou identificação de teor sexual da exposição”, diz ele” (CAVAZZOLA JUNIOR, 2017, online apud TAVARES; AMORIM, 2017, online). Cesar, segundo as autoras, é um advogado e professor de Direito que escreve para o portal *Passo Fundo*, cuja página, na época da postagem, possuía pouco mais de mil e novecentos seguidores. Posterior a esta publicação, “postagens e comentários contrários à exposição se alastraram. Grupos liberais e ultraconservadores passaram a se manifestar” (TAVARES; AMORIM, 2017, online).

O segurança patrimonial Felipe Diehl, segundo as autoras, foi uma das pessoas que visitou a exposição e protestou com videocomentários<sup>18</sup>. Diehl é conhecido em Porto Alegre, conforme Tavares e Amorim (2017, online), “[...] por sua devoção ao ideário do deputado Jair Bolsonaro, do PSC do Rio de Janeiro, e do filósofo ultraconservador Olavo de Carvalho[...]”.

---

<sup>18</sup> Esses vídeos podem ser acessados nos seguintes links: Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina (parte1) <<https://www.youtube.com/watch?v=962oXFzoE4w>>; Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina (parte 2) <<https://www.youtube.com/watch?v=mO1MaIrDw3Q>>; Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina (parte 3) <<https://www.youtube.com/watch?v=Dh2RrpMzNbk>>; Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina (parte 4) <<https://www.youtube.com/watch?v=9tbgX20Wi6g>>.

Em seus videocomentários, *Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina* (parte 1, 2, 3 e 4), gravados enquanto visitava a exposição, Diehl (2017, online) classificava as obras de *Queermuseu* como “putaria”, “sacanagem”, mas que “em Porto Alegre no Santander Cultural é reconhecido como arte”. Segundo Diehl (2017, online), as obras são “uma soma de putaria, sacanagem, perversão, tudo incitando a pornografia, a pedofilia e a putaria”.

Rafinha BK, segundo Tavares e Amorim (2017), foi outro blogueiro, da mesma linha de Diehl, que filmou as obras da exposição e teceu comentários indignados acerca do conteúdo de *Queermuseu*. Diehl e Rafinha, conforme as autoras, possuem um histórico de atritos com os movimentos de esquerda. “Em 2016, Diehl promoveu um ‘rolezinho reaçã’ na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que acabou em pancadaria. Rafinha BK é proibido de entrar na Assembleia Legislativa de Porto Alegre por agredir a deputada estadual Juliana Brisola, neta de Leonel Brizola” (TAVARES; AMORIM, 2017, online). Os vídeos viralizaram. Já que o *Facebook* possui restrições a alguns conteúdos publicados em suas páginas, conforme Tavares e Amorim (2017), o *WhatsApp* foi a plataforma mais utilizada para que grupos da sociedade se mobilizassem. É assim que o Movimento Brasil Livre (MBL) entrou na história.

No Facebook, a primeira postagem do grupo sobre o caso foi na tarde de domingo, quando a exposição já havia sido encerrada. Mas segundo Renan Santos, um dos fundadores do MBL, no WhatsApp a mobilização começou antes. Células do movimento em todo país receberam avisos sobre a exposição e um foi repassando para o outro. Sem que nenhum membro do MBL visitasse a *Queermuseu*, eles decidiram espalhar o apelo pelo boicote ao banco (TAVARES; AMORIM, 2017, online).

Quase um ano após o ocorrido, a exposição *Queermuseu* foi reaberta nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage<sup>19</sup>, em 18 de agosto de 2018. A exposição ficou aberta ao público até o dia 16 de setembro de 2018. Tal abertura no Rio foi viabilizada, segundo a AMEAV (2018), pela campanha de financiamento coletivo lançada no último dia de janeiro deste ano, sendo coordenada pelo diretor da EAV, Fabio Szwarcwald. “Em 58 dias, foram arrecadados um total de R\$ 1.081.156, através de 1.724 doações provenientes de 1.659 colaboradores” (AMEAV, 2018, online). A campanha pela reabertura de *Queermuseu* contou com iniciativas que impulsionaram o movimento, “como um show do Caetano Veloso contra a censura (em 15 de março) e o *Levante Queremos Queer*, evento que atraiu mais de 2 mil

---

<sup>19</sup> A Escola de Artes Visuais do Parque Lage fica localizada na rua Jardim Botânico, 414 – Jardim Botânico, Rio de Janeiro (RJ).



pessoas ao parque num único sábado, em fevereiro deste ano” (AMEAV, 2018, online, grifos da associação).

Segundo a ação popular formulada pela advogada Juliana Campos (2017), dentre as 270 obras que constituíam a exposição, apenas quatro causaram “desconforto”, o que soma cerca de 1% da mostra. Mesmo assim, essas quatro obras tiveram força para encerrar a exposição antes da data prevista (oito de outubro de 2017). As obras atacadas, conforme Campos (2017), foram: *Cena de interior II*, de Adriana Varejão; *Adriano bafônica e Luiz França She-há*” e *Travesti da lambada e deusa das águas*, de Bia Leite; *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*”, de Fernando Baril.

Como frisa Campos (2017), após o cancelamento, dois promotores do Ministério Público do Rio Grande do Sul visitaram o espaço expositivo. “Conforme apontou o promotor da Infância e da Juventude Julio Almeida, não há pedofilia nas obras. *O que existe são algumas imagens que podem caracterizar cenas de sexo explícito*” (CAMPOS, 2017, p. 8, grifos da autora). A declaração de Almeida, conforme Campos (2017, p. 8, grifos da autora), apenas confirma o que foi pontuado na Ação Popular por ela formulada: “**não há nada que justifique o fechamento da manifestação cultural Queermuseu** e o direito do Santander Cultural não é absoluto de simplesmente fechar as portas de suas dependências depois de ter aceito, desde 29 de agosto de 2016, receber a exposição”.

Produzida em 1994, *Cena de interior II*, de Adriana Varejão, como dito anteriormente, foi uma das obras que causou polêmica, sendo acusada, por grupos conservadores, de “incentivar a zoofilia”. Varejão é uma artista (*re*)conhecida por suas pinturas que buscam referências no Barroco. Ela, segundo Diegues (2009), encontrou neste movimento artístico inspiração e referências para suas primeiras pinturas. “O barroco de Adriana é feito de explosões e reconstruções sincréticas, de volúpia e erotismo, violência e êxtase” (DIEGUES, 2009, p. 42).

Em suas narrativas visuais, Varejão explora a carne, as vísceras, o erotismo, a pulsão, a vida e a morte presente na história brasileira. Conforme Diegues (2009, p. 42), a artista “[...] explora a materialidade da tinta e da superfície de telas e outros suportes, construindo narrativas que se cruzam ao longo de sua trajetória, principalmente, através de dois elementos: as carnes e os mares”. Seus mares, de acordo com o autor, “são carnavais, e suas carnes estouram em ondas de arrebatamento” (DIEGUES, 2009, p. 42).

Para Santiago (2009), a arte pictórica de Varejão, em última instância, se deixa circunscrever pela maneira impulsiva da encenação e por sua força quimérica. “Da arte e da

cartografia feita por cegos e profetas, para o uso e deleite dos antigos exploradores da terra, ela retira os elementos substantivos e díspares, que escrevem sua ficção contemporânea e visionária” (SANTIAGO, 2009, p. 73).

Em meio a marcações na tela que lembram azulejos ou, ainda, que remetem a uma folha de papel velha, amarelada com marcas de dobras e algumas bordas rasgadas, Varejão cria *Cena de interior II* (imagem 1). Em sua obra, a artista busca referência nas gravuras japonesas com temática sexual. Refiro-me à arte *shunga*, linha erótica do *Ukiyo-e*. A *shunga*, como é explicado no texto “Shunga, a vertente erótica do Ukiyo-e”, publicada no site da revista *Zupi* em 2015, foi gênero artístico japonês muito popular no Japão entre 1600 e 1800. Este estilo “atingia, todas as classes sociais, mas foi banida durante boa parte do século 20 por conta da censura” (ZUPI, 2015, online).



Imagem 1: Adriana Varejão, *Cena de interior II*, 1994, óleo sobre tela 120 x 100 cm.

Fonte: Site da artista. Disponível em:

<<http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/pinturas-series>>. Acesso em: 17 jan. 2019

Nesta obra, como sinaliza Costa (2018, p. 54, grifos da autora), é possível observar a presença de “[...] janelas dentro de janelas e paredes recortadas que deixam planos recortados

a entrever outras cenas, a remeter a *mise en abyme*”. Essa composição, segundo a autora, traz em seu conteúdo um “teatro carnal erótico” (COSTA, 2018, p. 54).

Esta criação de Varejão, nas palavras de Costa (2018, p. 54), é

uma obra datada de 1994, que permaneceu silenciosa e oculta aos olhos do público e ressurgiu em 2017 como numa espécie de redobra do tempo, sobre o qual, o barroco, mesmo guardando sua impotência histórica de surgimento (sua afinidade com a Contrarreforma), manifesta-se apesar da temporalidade e nela, como um devir. [...] O simbolismo dado pelas forças conservadoras a esta obra em específico diz muito de sua potência. Esta agressividade toda voltada a uma obra de arte parece identificar o dismantelo que a Cena trouxe à afirmação da Lei, sobretudo, no que a obra representa como (d)enunciação e possibilidade nova para fora desta linguagem normativa: o barroco representa uma linha de fuga e esta ordem do registro fálico, do masculino, apresentando o feminino, o registro do Outro, como uma outra maneira de proceder junto aos imperativos pulsionais.

As outras obras de *Queermuseu* atacadas pelos movimentos mais conservadores, como o MBL, *Adriano bafônica* e *Luiz França de She-há e Travesti da lambada e deusa das águas*, de Bia Leite (conjunto de imagens 2), foram acusadas, segundo Campos (2017), de incentivar a pedofilia.



Conjunto de imagens 2: Bia Leite, *Adriano bafônica* e *Luiz França She-há e Travesti da lambada e deusa das águas*, 2013.

Fonte: MdeMulher. Disponível em: < <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

Warken (2017, online) afirma que na visão dos espectadores/internautas que se revoltaram contra essas telas, que trazem desenhos de meninos com a inscrição de dizeres como “criança viada travesti da lambada” e “criança viada rainha das águas”, sexualizam a imagem de crianças, colocando-as também, em um contexto vexatório.

As obras de Bia Leite expostas na *Queermuseu* fazem parte da série *Criança viada*. O conceito dessa série assinada por Leite, conforme Warken (2017), surgiu por meio de uma página criada pelo jornalista e ativista LGBT<sup>20</sup> Iran Giusti, no *Tumblr*<sup>21</sup>. “‘O Criança Viada’ surgiu em 2013, quando resolvi juntar as fotos dos amigos e amigas que já eram ‘pintosos’ na infância. Em questão de dias, acabou virando uma celebração da comunidade LGBT”, relembra (GIUSTI, s.d, online apud WARKEN, 2017, online).

Conforme Warken (2017), devido ao sucesso da página de Giusti no *Tumblr*, diversos internautas começaram a enviar suas fotos para serem postadas no perfil. Segundo a autora, o criador da página “Criança Viada” frisa que todas as imagens publicadas foram enviadas por pessoas que queriam se ver no *Tumblr*, como uma maneira de “[...] rir de si mesmo e celebrar a infância – em nenhum momento o tom foi de bullying ou de objetificação do corpo infantil” (WARKEN, 2017, online).

Bia Leite, como sinalizado em “Quais são as obras da mostra ‘Queermuseu’ suspensa pelo Santander”, publicado no dia 12 de setembro de 2017 no site *Catraca Livre*, busca inspiração nas publicações da página “Criança Viada” para compor sua série de mesmo nome. Seu intuito com a série *Criança Viada*, segundo Warken (2017, online), “[...] é dar visibilidade a crianças cuja vivência foge aos padrões heteronormativos”. Nas palavras da artista, declaradas em entrevista ao UOL, “nós, LGBT, já fomos crianças e esse assunto incomoda. Sou totalmente contra pedofilia e contra abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário. É que essas crianças tenham suas existências respeitadas” (LEITE, 2017, online apud WARKEN, 2017, online).

Já a pintura de Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com deusa Shiva* (imagem 3), pintada em 1996, foi acusada por Felipe Diehl de ser uma imagem “[...] escarnecendo a Cristo”. Na imagem, segundo Campos (2017, p. 7), Jesus é representado com dezenas de braços extras, como Shiva, contudo, esses braços são “acrescidos de elementos da cultura pop e do consumismo desenfreado”. Conforme a advogada, para os sujeitos contrários à

---

<sup>20</sup> É a sigla para Lésbicas, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros.

<sup>21</sup> O *Tumblr* é uma plataforma, estilo blog, que permite aos seus usuários publicar fotos, GIFs, links, vídeos e áudios.

exposição, essa obra de Baril, mesmo pintada há mais de vinte anos, se enquadra no artigo 208 do Código Penal, “[...] crime de ‘vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso’, como se a Constituição Federal não tivesse estabelecido a liberdade de expressão da atividade artística” (CAMPOS, 2017, p. 7, grifos da autora).

Conforme explicação do artista ao jornal Zero Hora,

Aquele quadro tem 21 anos. Era uma semana santa, e eu estava lendo sobre as santas indianas, então resolvi fazer uma cruz entre Jesus Cristo e a deusa Shiva. Deu aquele montaréu de braços carregando só as porcarias que o Ocidente e a Igreja nos oferecem. Certa vez, Matisse fez uma exposição em Paris e, na mostra, tinha uma pintura de uma mulher completamente verde. Uma dama da sociedade parisiense disse "desculpe, senhor Matisse, mas nunca vi uma mulher verde", ao que Matisse respondeu que aquilo não era uma mulher verde, mas uma pintura. Aquilo não é Jesus, é uma pintura. É a minha cabeça, ponto. Me sinto bem à vontade para pintar o que quiser (BARIL, 2017, online apud FERNANDES, 2017, online).



Imagem 3: Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, 1996.

Fonte: Revista Galileu. Disponível em: < <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html> >. Acesso em: 17 jan. 2019.

Em meio ao emaranhado de dizeres acerca do cancelamento da exposição *Queermuseu*, que circula/circulou na internet, é que as composições visuais-meme da página do *Facebook Artes Depressão* estão situadas. Destaco que as obras de arte utilizadas nas composições visuais-meme, produzidas pela página, não são as mesmas obras de *Queermuseu* polemizadas por grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL). As imagens-visuais de obras de arte que, juntamente com as formulações verbais, configuram o conjunto de composições visuais-meme aqui tematizadas, são obras de arte (re)conhecidas na/pela História da Arte. São elas: um recorte do tríptico *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch; *David*, de Michelangelo; *Bacchus en Ariadne*, de Van Everdingen e *Leda e o cisne*, de Paolo Veronese. O fato de não serem usadas na configuração das composições visuais-meme as mesmas obras polemizadas em *Queermuseu*, mas usar imagens de obras de arte do período Renascentista (que abordam sobre o corpo nu, um corpo que desfruta dos prazeres da “carne”), mostra que a arte sempre incomodou por dizer do momento sócio-histórico em que ela está inscrita.

Segundo Gombrich (2012), o século XIII é considerado o século das grandes catedrais. Neste século, quase todos os ramos da arte tiveram sua participação. “Os trabalhos nesses imensos empreendimentos continuaram no século XIV e mais além, mas já não constituíam o principal foco da arte” (GOMBRICH, 2012, p. 207). O mundo, como sinaliza o historiador, passou por grandes transformações neste período. Em meados do século XII, período em que o gótico começou a se desenvolver, “a Europa ainda era um continente escassamente povoado por camponeses, com mosteiros e castelos de barões que eram os principais centros de poder e de saber” (GOMBRICH, 2012, p. 207). A ambição dos bispados por catedrais funcionando como séis episcopais, de acordo com o autor, “foi a primeira indicação do despertar do orgulho cívico nos burgos e cidades” (GOMBRICH, 2012, p. 207). Porém, cento e cinquenta anos depois, as cidades tinham se convertido em centros fervilhantes de comércio, onde os burgueses se sentiam cada vez mais independente dos poderes dos senhores feudais e do poder da Igreja. Os nobres, como sinaliza Gombrich (2012, p. 207), não viviam em segregação nos seus palácios fortificados, eles mudaram para as cidades que “tinham conforto de luxo requintados, aí exibindo sua riqueza na corte dos poderosos”. O século XIV, como explica o autor, “já não era o mundo das Cruzadas e daqueles modelos de cavalaria que nos acode à mente quando contemplamos as estátuas dos fundadores de Naumburg” (GOMBRICH, 2012, p. 207). Contudo, o pesquisador salienta que não é aconselhável generalizar demais sobre períodos e estilos, pois sempre ocorrem exceções e exemplos que não se ajustam a qualquer generalização. Fazendo essa ressalva, Gombrich (2012, p. 207)

afirma que se pode dizer “que o gosto do século XIV se inclinava mais para o refinado do que para o grandioso”.

A palavra renascença, como explica Gombrich (2012), significa ressurgir, nascer novamente, e a ideia de tal renascimento ganhava terreno na Itália desde o período de Giotto (1266-1337). Nesse período, quando as pessoas queriam elogiar um artista ou poeta diziam que sua obra era tão boa quanto a dos antigos. Giotto fora assim, nas palavras de Gombrich (2012, p. 223),

exaltado como um mestre que liderara um verdadeiro ressurgimento da arte; as pessoas queriam significar com isso que Giotto era tão bom quanto a daqueles famosos mestres cujas obras eram louvadas pelos antigos da Grécia e de Roma. Não surpreende que essa ideia se tornasse popular na Itália. Os italianos tinham plena consciência de que, no passado distante, a Itália, tendo Roma por capital, fora o centro do mundo civilizado, e de seu poder e glória que se dissiparam quando as tribos germânicas, os godos e os vândalos invadiram o país e desmantelaram o Império. A ideia de um renascimento associava-se, na mente dos romanos, à ideia de uma ressurreição da “grandeza de Roma”.

As descobertas que os artistas da Itália e Flandres fizeram no começo do século XV produziram, segundo Gombrich (2012, p. 247), “um frêmito de emoção em toda Europa”. Mecenas e pintores estavam fascinados pela ideia que a arte pudesse ser usada não apenas para narrar a história sagrada de maneira comovente, “[...] mas para refletir também um fragmento do mundo real” (GOMBRICH, 2012, p. 247). O resultado mais imediato dessa revolução na arte, conforme o autor, talvez tenha sido os artistas começarem a experimentar e buscar novos suportes e efeitos. Foi esse espírito de aventura, segundo Gombrich (2012), que assinalou a ruptura com o medievo.

No século XV, nos países do norte, de acordo com o historiador, o desenvolvimento da escultura e da pintura, em certa maneira, corre em paralelo ao desenvolvimento da arquitetura. Nas palavras de Gombrich (2012, p. 270), “[...] enquanto a Renascença tinha sido vitoriosa na Itália sob todos os aspectos, no norte quatrocentista ainda permanecia fiel à tradição gótica”. Apesar das inovações dos irmãos van Eyck, a prática artística continuou sendo uma questão mais de hábito e praxe do que de ciência. As normas matemáticas da perspectiva, os estudos dos monumentos romanos e os segredos da anatomia científica, segundo Gombrich (2012), “[...] ainda não perturbavam a paz de espírito dos mestres nórdicos. Ao abordar sobre o início do século XVI na Alemanha e Países Baixos, Gombrich

(2012) afirma que as realizações e invenções dos mestres italianos da Renascença causaram uma profunda impressão nos povos ao norte. Todos os que se interessavam pelo ressurgimento do saber tinham-se acostumado a voltar os olhos para a Itália, “onde a sabedoria e os tesouros da Antiguidade clássica estavam sendo descobertos” (GOMBRICH, 2012, p. 341). Conforme o autor, havia três principais realizações dos mestres italianos. A descoberta da perspectiva, o conhecimento da anatomia e ao mesmo tempo “a representação perfeita do belo corpo humano” e “o conhecimento das formas clássicas de construção que pareciam simbolizar, para as pessoas desse período, tudo o que era digno e belo” (GOMBRICH, 2012, p. 341).

“Repleta de um simbolismo esquivo”, a obra de Bosch, segundo Bruno (2011, p. 10), “ganharia um significado mais límpido”, sendo que “a aura de mistério que envolve a maioria de suas pinturas ajudou a criar a lenda de Hieronymus Bosch [1450-1516] como criador de imagens ambíguas e extravagantes”. A extravagância das composições de Bosch é, conforme a autora, uma característica sempre observada pela crítica. Tal característica, nas palavras de Bruno (2011, p. 13, grifos da autora),

reaparecerá nas considerações do grande biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574) na segunda edição da *Vite*, em 1568. E também será objeto da análise do padre espanhol José Sigüenza: “Eis o pintor flamengo famoso por suas representações loucas”, ele anotou, ao observar algumas obras de Bosch adquiridas pelo rei Felipe II – entre elas, o tríptico do *Jardim das Delícias*. Sigüenza diz que as imagens de Bosch não são o produto de uma mente herética, mas religiosa – o que é surpreendente, já que os religiosos espanhóis costumavam enxergar sinais de heresia em tudo que escapasse aos cânones da representação cristã.





Imagem 4: Hieronymus Bosch, *Jardim das delícias*, 1480-1490, óleo sobre madeira, 220 X 389 cm.  
Museu do Prado, Madri.  
Fonte: Bruno (2011, p. 47).

As pinturas do artista, na maioria das vezes, de acordo com Bruno (2011), não foram aceitas ou compreendidas pelos intelectuais do período em que ele viveu. No paraíso do *Jardim das delícias* (parte à esquerda do painel central), o artista retrata a criação de Adão e Eva. O conteúdo representado, segundo a autora, é a inocência dos dois. “O pecado é representado pelo leão voraz, pelo cervo e pelo gato que traz um rato na boca” (BRUNO, 2011, p. 25). No painel central, é pintado pelo artista homens e mulheres em “atitudes lascivas e inocentes ao mesmo tempo, irremediavelmente pecadores” (BRUNO, 2011, p. 25). Neste painel, homens e mulheres são representados nus, unidos em pares ou em grupos, enquanto outros estão envolvidos em formas minerais e vegetais. “A parte superior da composição é ocupada pela cavalgada da libido em torno da fonte da juventude. No lago circular, se banham mulheres que carregam na cabeça corvos (símbolos de incredulidade), pavões (símbolo da vaidade) e íbis (que aludem às alegrias do passado)” (BRUNO, 2011, p. 46). A referência à luxúria e a outros pecados, para Bruno (2011, p. 46), “é dada pelos animais que partiram do passeio a cavalo”. À direita do painel central (*Inferno musical*), é retratado o castigo do inferno.

O instinto sexual para Bosch, segundo Bruno (2011), é poder absoluto, que coloca em risco a salvação da alma e os valores da humanidade. Essa energia aparece em vegetações

luxuriantes, frutos inverossímeis, depressões e fendas improváveis. As plantas, nas obras de Bosch, “adquirem um aspecto sedutor, numa clara alusão ao instinto sexual” (BRUNO, 2011, 30). O artista reproduzia, segundo a autora, a realidade de seu tempo. Diversos decretos de sua cidade natal (s-Hertogenbosch – Holanda) foram promulgados contra a dança, o teatro e o jogo. Existia uma vigilância cerrada do poder constituído para que livros, textos e telas não incentivassem comportamentos considerados inadequados.

A cultura cristã dominante na época de Bosch (final do séc. XV e início do séc. XVI) recusava o prazer e a diversão, segundo Bruno (2011). O pensamento humanista daquele momento “acreditava que o pecado e a loucura fossem resultantes de um desvirtuamento dos sentidos (visão, audição, olfato e tato) ou do impulso físico irrefreável. O homem só conseguiria escapar da influência de seus instintos se estivesse apartado dele” (BRUNO, 2011, p. 31). A fé inabalável, de acordo com a autora, prometia tal segurança contra comportamentos considerados heréticos. A obra de Bosch, nessas condições de produção, traz, conforme Bruno (2011), a visão de um mundo exposto às forças do mal, às alterações do intelecto e da alma. “O homem que não sucumbe às tentações alcança uma felicidade ilusória e seu destino é o sofrimento, que nos quadros do pintor flamengo são traduzidos pelas deformações físicas e por seres monstruosos” (BRUNO, 2011, p. 31).

Como explica a autora, no folclore popular, principalmente nas celebrações da Terça-Feira Gorda<sup>22</sup> e no período das festas de inverno, a mulher velha torna-se objeto de escárnio. Muitas obras de Bosch, hoje desaparecidas, mas que foram documentadas nas coleções da família real espanhola, foram direcionadas a esta temática. “A velha simbolizava a amiga do demônio ou a encarnação de um evento temido (morte, doença, pobreza), implicando uma forte conotação negativa. O seu suposto desejo sexual era os olhos dos homens da época considerado ofensivo e desafiador” (BRUNO, 2011, p. 31). A sexualidade, naquele momento, existia unicamente em função da reprodução e do casamento. Nesse sentido, uma mulher que não fosse mais fértil, mas sexualmente ativa, era condenada.

---

<sup>22</sup> Conforme a Britannica Escola (2019, online), a Terça-Feira Gorda é um feriado comemorado com festas e desfiles em muitos países cristão”. Essa data é o dia que antecede a Quarta-Feira de Cinzas, que marca o início da Quaresma. No Brasil, a Terça-Feira Gorda é conhecida, principalmente, por Terça-Feira de Carnaval. No período da Quaresma, tradicionalmente, muitos católicos “[...] limitam o consumo de carne e às vezes de outros alimentos também. Esse costume, conhecido como abstinência, é um modo de lembrar os sacrifícios que Jesus fez pelas pessoas (BRITANNICA ESCOLA, 2019, online). Na Terça-Feira Gorda, dia que antecede a Quarta-Feira de Cinzas, “muitos fiéis que seguem essas tradições aproveitam para consumir tudo o que não será permitido durante os quarenta dias seguintes” (BRITANNICA ESCOLA, 2019, online).

A visão de Bosch sobre as mulheres, segundo Bruno (2011), é negativa. Nas obras em que aborda sobre o inferno e as tentações, as mulheres, como afirma a autora, são diversas vezes simbolicamente caracterizadas como bruxas ou prostitutas obscenas responsáveis pela sedução. Sexualidade e luxúria, provocadas pela “tentação feminina”, estão presentes em obras famosas do pintor como, por exemplo, o painel central de *O jardim das delícias*.

Na vasta paisagem que configura o painel central deste tríptico, conforme Bruno (2011, p. 31-32),

joventes belas e nuas se dedicam ao divertimento de vários tipos: conversam, se tocam, comem frutas gigantescas e se enroscam lascivamente em plantas e animais. Não existem velhos e crianças. Ao centro, algumas mulheres se banham em um lago circular e se exibem em uma horda de homens a cavalos, que giram em um galope ruidoso em torno da água. Um papel especial é ocupado pelos negros. Nos traços do pintor, eles ganham traços selvagens. Os mouros habitavam territórios remotos e desconhecidos, caracterizados por costumes pagãos. Provocavam fascínio e estranheza aos povos do norte da Europa, que atribuíram a eles um caráter monstruoso, diabólico.

Bosch (1450-1516), como sinaliza Bruno (2011, p. 36), era um conhecedor profundo das doutrinas e crenças consideradas no período em que viveu como heréticas e “incomparável na representação das tentações do diabo para a propagação do mal e das alterações no espírito humano puro, nunca o mestre flamengo perdeu sua fé. Fé que foi levada às telas com uma genialidade insuperável”.

O início do século XVI é, segundo Gombrich (2012), o mais famoso período da arte italiana, conhecido como *il Cinquecento*. Esta foi a época de Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael e Ticiano, de Dürer e Holbein no Norte, dentre outros. Neste período, conforme o autor, os artistas dedicaram-se às matemáticas com a finalidade de estudar as leis da perspectiva, e à anatomia, visando entender a construção do corpo humano. Nesse sentido,

o artista deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas, conforme fosse o caso. Era agora um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo (GOMBRICH, 2012, p. 287).

Michelangelo, em sua juventude, como explica Gombrich (2012, p. 303), “exercitou-se como qualquer outro artista”. Quando tinha treze anos de idade, durante três anos foi aprendiz de um dos principais mestres do final do *Quattrocento* florenciano, o pintor

Domenico Ghirlandaio.

Na oficina de Ghilandaio, Michelangelo pôde aprender, conforme o pesquisador, os recursos técnicos do ofício, “uma sólida técnica em pintura de afrescos e o total domínio da arte de desenhar” (GOMBRICH, 2012, p. 304). Contudo, suas ideias sobre arte eram diferentes das de Ghilandaio. Diferente deste artista, Michelangelo preferiu dedicar-se a estudar as obras de mestres como Giotto, Masaccio, Donatello, e dos escultores gregos e romanos. Assim como Leonardo da Vinci, não se conformou em aprender a anatomia humana de “segunda mão”, ou seja, somente através da escultura antiga. Ele, segundo Gombrich (2012, p. 305), realizou suas próprias pesquisas, “[...] dissecou cadáveres e desenhou com modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele qualquer segredo”. No entanto, diferente de Leonardo, “para quem o homem era apenas um dos muitos e fascinantes enigmas da natureza, Miguel Ângelo empenhou-se como incrível obstinação em dominar esse único problema – mas em dominá-lo a fundo” (GOMBRICH, 2012, p. 305).

Diferente de Leonardo, para quem a pintura era a mais nobre das artes por conseguir abarcar os aspectos visíveis do mundo, Michelangelo, conforme Janson (2001, p. 647),

foi um escultor – mais especificamente um talhador de estátuas de mármore – até as entranhas. A arte não era, para ele, ciência, mas sim “criação de homens”, análoga (ainda que de modo imperfeito) à criação divina; as limitações da escultura que Leonardo verberava, eram, por esse fato, virtudes essenciais aos olhos de Michelangelo. Apenas a “libertação” dos corpos reais, tridimensionais, do material recalcitrante podia satisfazer a sua ânsia [...] A pintura devia, em seu entender, imitar a plenitude das formas esculpidas e também a arquitetura devia possuir as qualidades orgânicas da figura humana.

A estátua de *Davi*, segundo Janson (2001), foi encomendada a Michelangelo quando ele tinha vinte e seis anos. A figura gigantesca do herói seria, a princípio, colocada em um dos contrafortes da catedral de Santa Maria del Fiore (Florença). Os edis, contudo, conforme Janson (2001, p. 647), “deliberavam, em lugar disso, colocá-la em frente ao Palazzo Vecchio, como símbolo cívico-patriótico da república florentina”.

David é um herói bíblico conhecido por derrotar o gigante Golias. A história do combate entre David e Golias é narrada no primeiro livro de Samuel, capítulo 17. Nesta passagem bíblica, Samuel descreve os momentos que David se prepara para enfrentar o gigante e a maneira como Golias foi morto. Conforme Samuel (17: 48-51),

levantou-se o filisteu e marchou contra Davi. Davi também correu para a linha inimiga ao encontro do filisteu. Meteu a mão no alforje, tomou uma pedra e arremessou-a com a funda, ferindo o filisteu na frente. A pedra penetrou-lhe a frente, e o gigante caiu com o rosto por terra. Assim venceu Davi o filisteu, ferindo-o de morte com uma funda e uma pedra. E como não tinha espada na mão, correu ao filisteu, subiu-lhe em cima, arrancou-lhe a espada da bainha e acabou de mata-lo, cortando-lhe a cabeça. Vendo morto o seu campeão, os filisteus fugiram.

Contudo, a escultura de Michelangelo, que retrata David, não traz o herói com a cabeça do gigante na mão, ou com algo que indique a ação de cortar a cabeça de Golias. Sem a cabeça de Golias, *David* de Michelangelo, como explica Janson (2001, p. 647), tem um ar de desafio, não de herói vitorioso, mas de “[...] paladino de uma causa justa”. Vibrante de energia sofreada, a representação de *David* “encara o mundo como o *S. Jorge* de Donatello, embora a nudez o ligue de igual modo ao *Davi* em bronze do velho mestre” (JANSON, 2001, p. 648). Contudo, o estilo da figura esculpida por Michelangelo possui um ideal diferente, “sem a esbelta magreza dos adolescentes de Donatello” (JANSON, 2001, p. 648).



Imagem 5: Michelangelo, *David*, 1501-04. Mármore, alt. 4,089. Museu da Academia, Florença.

Fonte: Janson (2001, p. 648).

Segundo Janson (2001), Michelangelo passou alguns anos em Roma, onde os corpos musculosos, frementes de emoção, da escultura helenística o impressionaram. “A escala heróica [sic], a beleza e poder sobre-humanos e o volume túmido de suas formas tornaram-se parte do próprio estilo de Michelangelo e, através dele, da arte do Renascimento em geral” (JANSON, 2001, p. 648). Entretanto, como salienta o autor, *David* de Michelangelo não poderia ser tomado por uma estátua da Antiguidade. Nas estátuas da Antiguidade, “[...] o corpo ‘traduz em ação’ a agonia do espírito, enquanto o *Davi*, ao mesmo tempo calmo e tenso, mostra a ‘ação em suspenso’, tão característica de Michelangelo” (JANSON, 2001, p. 648).

Na obra de Paolo Veronese, como explica Janson (2001, p.679), “o realismo do norte da Itália ganha o esplendor de um grande espetáculo. O artista, segundo o autor, nasceu e teve sua formação em Verona. Depois de Tintoretto, Veronese é considerado “[...] o pintor mais importante de Veneza” (JANSON, 2001, p. 679).

Como explica Acidini (2013), na primeira metade do século XV, a linguagem artística que dominava em Veneza era baseada nos traços de estilo figurativo de gosto gótico em modelos bizantinos. Nos primeiros 50 anos do século XV,

a estabilidade política e a riqueza econômica da República, diversamente orientada com relação aos outros centros da península, numa Itália desunida, mas capaz de exprimir outras tantas escolas artísticas locais, justamente em virtude dessa fragmentação política, tinham alcançado esse esplendor capaz de atrair artistas provenientes de outras cidades italianas (ACIDINI, 2013, p.172).

Conforme a autora, esse era o começo do processo de abertura para as maneiras de representar o homem e a realidade circunstante, propedêuticas à renovação alcançada na segunda metade do século XV. Tal conquista coincide, paradoxalmente, segundo Acidini (2013), com o início do declínio político e econômico de Veneza. Nas palavras da pesquisadora, “[...] “até se estabelecer numa linguagem expressiva completamente autônoma e marcadamente identitária em relação aos primeiros resultados da irradiação que o primeiro Renascimento florentino produzira entrando em contato com as cortes da Itália centro-setentrional” (ACIDINI, 2013, p. 172). Em torno de 1450, Veneza ainda era considerada um centro artístico de relevância local, contudo, cinquenta anos depois, as artes venezianas e, principalmente a pintura, conquistaram prestígio e reputação internacionais. “A linguagem renascentista de matriz florentina tinha sido plenamente assimilada de maneiras e formas completamente originais e reelaborada num idioma requintadamente veneziano, enquanto a pintura se elevava à maior glória de Veneza” (ACIDINI, 2013, p. 172).

A pintura foi a especificidade da cultura figurativa de Veneza.

A partir da primeira década do século XVI, com as novidades do último Bellini (c.1435/1438-1516) e Cima da Conegliano (c. 1459 - c. 1517/1518), de Giorgione (c.1477/1478-c.1510) e Ticiano (c.1488/1490-1576), Jacopo Palma (c.1480- 1528) e Lorenzo Lotto (c. 1480-c. 1556) e depois com a clamorosa afirmação da geração que assimilou a máxima herança de Vecellio – Bassano (c.1510/1515- 1592), Tintoretto (c. 1519-1594) e

Veronese (1528-1588) – a pintura veneziana se impôs como modelo europeu, imprimindo uma reviravolta e uma aceleração em toda a arte de pintar no Ocidente (ACIDINI, 2013, p. 172).

Como afirma Acidini (2013, p. 172), na pintura veneziana um papel dominante e exclusivo recebeu a luminosidade, feita de “transparências de céus e de brumas de laguna colhidas no variar das horas do dia e das estações com um íntimo envolvimento entre homem e natureza, que em certos momentos do desenvolvimento da pintura na cidade revelou-se a essência e a especificidade do Humanismo veneziano”.

Zeus, conforme Wilkinson (2010, p. 42), filho de Cronos e Réia, “tornou-se o rei dos deuses após liderá-los, destronando os Titãs. [...] Hera, a deusa do casamento e do nascimento, era ao mesmo tempo sua esposa e irmã”. Entretanto, como afirma o autor, Zeus teve inúmeras conquistas amoras, o que deixava Hera enciumada. Zeus teve amantes deusas, ninfas e humanas. Dentre essas amantes estava Leda.





Imagem 6: Paolo Veronese, *Leda e o cisne*, 1580. Musée Fesch (Ajaccio, França).

Fonte: IdeiaFixa. Disponível em: < <http://www.ideafixa.com/oldbutgold/ai-sim-leda-e-o-cisne> >. Acesso em 17 jan. 2019

Leda, segundo Wilkison (2010), era esposa de Tíndaro, rei de Esparta. Um dia, enquanto estava deitada à beira de um rio, Zeus apareceu para a mulher na forma de um indefeso cisne, que tentava escapar de uma águia<sup>23</sup>. “Leda apiedou-se do cisne, abraçou-o, e Zeus então a tomou de surpresa” (WILKISON, 2010, p. 43). Leda, como explica o autor, tornou-se a única mulher a pôr um ovo, do qual nasceram Helena (que foi acusada de ser responsável pela queda de Tróia) e os irmãos gêmeos Castor e Pólux. No final, “as vidas trágicas de seus filhos levaram Leda ao suicídio” (WILKISON, 2010, p. 43).

Veronese, assim como Leonardo da Vinci e outros artistas, por exemplo, pintaram este mito. Contudo, diferente de Leonardo e do mito, Veronese retratou Leda e o Cisne num ambiente interior.

---

<sup>23</sup> A águia, conforme Wilkison (2010), era a ave-símbolo de Zeus.

Caesar Van Everdingen (1616-1678), pintor da tela *Baco com ninfas e cupido* (imagem 7), conforme o museu J. Paul Getty (2019), é um notável desenhista e gravador que veio de uma família de artistas que incluía Allart van Everdingen, seu irmão mais novo. Caesar passou a maior parte da sua vida na sua cidade natal, Alkmaar (Holanda). Contudo, como afirma J. Paul Fetty (2019, online), “[...] os estudiosos o associam à escola de pintura de Haarlem?”. Diferente dos artistas da escola Haarlem, as pinturas de van Everdingen, segundo J. Paul Fetty (2019), salientam a sensualidade.



Imagem 7: Caesar van Everdingen. *Baco com ninfas e cupido* (*Bacchus en Ariadne*), cerca de 1600. Óleo sobre tela, 147 X 161. Drensdem, Alemanha.

Fonte: Imagem do Warburg: banco comparativo de imagens. Disponível em: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3499>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Segundo Blanc (2016), nas obras de van Everdingen é possível observar vestígios de uma cultura literária, por mais que os assuntos escolhidos pelo artista sejam todos convencionais. Obras como a *Alegoria do Nascimento de Frederick Hendrik*, as *Quatro Musas e Pégaso no Monte Parnaso*, a *Alegoria do Casamento, com Vênus, Juno, Júpiter e*

*Ganymede e Putti com uma Ampulheta e o Monograma de Frederick Hendrik e Amalia van Solms* são, conforme o historiador de arte, proposições mitológicas e alegóricas sutis.

Na obra *Baco com ninfas e cupidos*, van Everdingen retrata um tema da mitologia greco-romana, o relacionamento do filho de Júpiter e Sêmele, Baco e a filha do Rei de Minos, Ariadne. Durante sua infância, Baco, segundo Bulfinch (2002), foi cuidado por ninfas niseanas, que foram recompensadas pelo deus, com um lugar entre as estrelas, como as Híades. “Quando se tornou homem, Baco descobriu a cultura da vinha e o meio de extrair da fruta o precioso suco; Juno [Hera], porém, tornou-o louco e fez com que ele vagasse por várias partes da terra” (BULFINCH, 2002, p. 192-193). Na Frígia, a deusa Réia o curou e o instruiu em seus ritos religiosos. Baco, conforme o autor, “[...] atravessou a Ásia, ensinando os povos a cultivar a vinha. O episódio mais famoso de suas viagens foi a expedição à Índia, onde ficou durante vários anos” (BULFINCH, 2002, p.193).

Ariadne, depois de ajudar Teseu a fugir do labirinto do Minotauro, segundo Bulfinch (2002), foi levada pelo herói para Ilha de Nexos e ali foi abandonada, enquanto dormia. Teseu a deixa na ilha e retorna à sua pátria (Atenas). “Despertando e vendo-se sozinha, Ariadne entregou-se ao desespero. Vênus, porém, apiedou-se dela e consolou-a com a promessa de que teria um amante imortal, no lugar do mortal que tivera” (BULFINCH, 2002, p. 201).

Ariadne, conforme Bulfinch (2002), foi abandonada na ilha favorita de Baco. A ilha de Naxos era a mesma ilha para onde o deus queria que os marinheiros tirrenos o levassem, quando estes tentaram apoderar-se dele. “Enquanto Ariadne lamentava seu destino, Baco encontrou-a, consolou-a e desposou-a” (BULFINCH, 2002, p. 201). Como presente de casamento, Baco deu a Ariadne uma coroa de ouro, cravejada de pedras preciosas. Essa coroa foi atirada ao céu pelo deus quando Ariadne faleceu. “À medida que a coroa subia no espaço, as pedras preciosas foram se tornando mais brilhantes até se transformarem em estrelas, e, conservando sua forma, a coroa Ariadne permaneceu fixa no céu como uma constelação, entre Hércules ajoelhado e o homem que segura a serpente” (BULFINCH, 2002, p. 201).

Na composição visual-*meme* – recorrendo, agora, a termos de Didi-Huberman (2015) – temporalidades distintas se entrecruzam, pois as *imagens são, por excelência, anacrônicas*. Conforme o autor, diante de uma imagem, por mais antiga que ela seja, o presente nunca para de se reconfigurar. Diante de uma imagem, por mais recente que seja, o passado nunca cessa de se reconfigurar, pois essa imagem apenas se torna pensável numa construção da memória. Como discuti quando abordei sobre a sobredeterminação da memória em face ao tempo, respaldado no filósofo, esta é a característica fundamental da memória, a reconfiguração do

passado que jamais cessa de retornar em pequenos detalhes. Nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão* acerca do cancelamento de *Queermuseu*, uma atualidade e memória(s) da arte e do corpo se (entre)cruzam produzindo deslizamentos de sentidos nas “acusações” que a exposição sofreu em setembro de 2017.

Se cruzarmos as condições de produção das obras de arte presentes nas quatro composições visuais-*meme* com as condições de produção das quatro obras mais comentadas/atacadas de *Queermuseu*, observa-se a seguinte relação entre as composições da página *Artes Depressão* e as obras da exposição: *Jardim das delícias*, de Bosch e *Leda e o cisne*, de Paolo Veronese, com a *Cena de Interior II*, de Varejão, acusada de incentivar a zoofilia; *Baco com ninfas e cupido*, de van Everdingen, com as obras *Adriano bafônica* e *Luiz França She-há*, e *Travesti da lambada e deusa das águas*, de Bia Leite, acusada de incentivar a prática da pedofilia; *David*, de Michelangelo, com *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, de Fernando Baril, acusada de desrespeitar a figura de Cristo. Destaco que a obra de Michelangelo, como pode ser observado nas condições de produção da obra, não “desrespeita” um personagem bíblico, contudo, essa escultura, conforme Janson (2001), foi deliberada para ser colocada em frente do Palazzo Vecchio e não em um dos contrafortes da Catedral de Florença, por não representar um herói vitorioso.

O que articula as obras de *Queermuseu*, as composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, e as obras de arte presentes nestas composições é o corpo. Um corpo que (se) diz e é dito; um corpo que é atravessado por memórias. Memórias essas sempre ameaçadas pelo esquecimento, conforme Didi-Huberman (2012). Contudo, por mais que as memórias estejam fadadas ao esquecimento, elas sempre retornam em sutis detalhes.

Falar em corpo, como ensina Ferreira (2015, p.13), “[...] implica envolver o sujeito, em seu aspecto inconsciente e ideológico, com a devida mediação da linguagem”. Esse investimento teórico, conforme a autora, vai nos “[...] fazer pensar a arquitetura do corpo, enquanto modo de organização, de regulação e de funcionamento” (FERREIRA, 2015, p. 13). Conforme a autora,

com a introdução do registro do Real, a teoria lacaniana passa por reformulações e afirma-se nela a referência ao corpo. Ao final de seu ensino, Lacan marca os limites da linguagem, apontando a importância do corpo como real que se impõe na clínica e como *objeto a*. O analista lacaniano não toca o corpo (biológico). Mas, por meio de palavras, atua sobre o inconsciente e sobre a história e, assim, obtendo efeitos. A pesar disso, é importante ter presente que o corpo em Lacan (1988) não é apenas

simbólico. Não se pode reduzi-lo, então, ao discurso (FERREIRA, 2015, p. 15).

Para nós, analistas de discurso, segundo a autora, o corpo é discurso, como também, forma de subjetivação. Ou seja, o corpo não é apenas o lugar onde o sujeito habita, mas é o próprio sujeito. “E nessa relação a linguagem entra como constitutiva do sujeito, do corpo e do discurso” (FERREIRA, 2015, p. 15).

O corpo narrado nas composições visuais-*meme*, tomadas como material de análise nesta dissertação, é sexual(izado); um corpo nu. Ou seja, são corpos pictóricos que trazem para cena práticas sexuais, a mitologia grega e seus deuses e um corpo heroico esculpido em mármore, como pode ser observado nas quatro composições visuais-*meme*.

Foucault (1984), no segundo volume da *História da sexualidade*, ao problematizar a moral dos prazeres, mais precisamente, quando diferencia a maneira como os *aphrodisias*<sup>24</sup> se relacionam com os prazeres e como a experiência cristã aborda sobre experiência da “carne”, afirma que uma das características do relacionamento cristão da “carne” e da “sexualidade” é que o sujeito é conduzido nessas experiências a desconfiar constantemente, e a reconhecer “[...] as manifestações de um poder surdo, ágil e temível que é tanto mais necessário decifrar quanto é capaz de se emboscar sob outras formas que não a dos atos sexuais” (FOUCAULT, 1984, p. 40). Essas suspeitas, segundo o filósofo, “não habita a experiência dos *aphrodisia*” (FOUCAULT, 1984, p. 40). Na sua educação e no exercício da temperança, é recomendado aos *aphrodisia* a desconfiar dos sons, imagens e perfumes, pois existem músicas que, por seus ritmos, podem enfraquecer a alma. Existem espetáculos que tocam a alma como um veneno e determinado perfume, determinada imagem é capaz de evocar a “lembrança da coisa desejada” (FOUCAULT, 1984, p. 41).

Conforme Foucault (1984, p. 60), a interioridade da moral cristã opõe-se, com frequência, à exterioridade de uma moral pagã que consideraria os atos somente em sua efetivação real, “em sua forma visível e manifesta, em sua adequação a regras e segundo o aspecto que eles podem tomar na opinião ou na lembrança que deixam em seu rastro”. Contudo, tal oposição, para o filósofo, corre o risco de deixar escapar o essencial. De acordo

---

<sup>24</sup> De acordo com Foucault (1984, p. 38, grifos do autor), o Suda propõe uma definição que Hesíquio repetirá: “[...] os *aphrodisia* são ‘as obras’, ‘os atos de Afrodite’ – *erga Aphrodites*”. É necessário, segundo o filósofo, não esperar gênero de obra uma conceituação muito rigorosa. Contudo, “[...] é um fato que os gregos não deram testemunho no seu pensamento histórico, nem na sua reflexão prática, de um cuidado insistente em delimitar o que eles entendiam, exatamente, pelos *aphrodisia* – quer se tratasse de fixar a natureza da coisa designada, de delimitar a extensão de seu campo, ou de estabelecer o catálogo de seus elementos” (FOUCAULT, 1984, p. 38). Os *afrodisia*, segundo Foucault (1984, p.39), “[...] são atos, gestos, contatos, que proporcionam uma certa forma de prazer” (FOUCAULT, 1984, p. 39, grifo do autor).

com Foucault (1984, p. 60), o que se denomina de interioridade cristã é uma maneira particular de relação consigo que “comporta formas precisas de atenção, de suspeita, de decifração, de verbalização, de confissão, de auto-acusação, de luta contra as tentações, de renúncia, de combate espiritual, etc.”. A “exterioridade” da moral antiga envolve também o princípio de um trabalho sobre si, porém de uma maneira diferente. A evolução que se produzirá entre paganismo e cristianismo, para o autor, “não consistirá numa interiorização progressiva da regra, do ato e da falta”, mas numa reestruturação das “formas da relação consigo e uma transformação das práticas e das técnicas sobre as quais essa relação se apoiava” (FOUCAULT, 1984, p. 60).

De acordo com Matthews-Grieco (2010), a prática da masturbação, conhecida pelo nome de “vício solitário” ou “pecado de Onan”, é complexa de se situar, pois a maioria dos dados são indiretos. Para os teólogos de 1600, segundo a autora, tal prática era um pecado “contra a natureza”, como o *coitus interruptus*, a sodomia e a bestialidade. Nesse sentido, ela era considerada uma das mais graves transgressões sexuais. Nas palavras de Matthews-Grieco (2010, p. 275, 276, grifos da autora),

supunha-se que os jovens que se entregavam ao sexo solitário perdiam seu interesse pelo casamento: “Os homens não vão querer casar-se, nem as mulheres tomar marido, quando por este meio satisfizerem seus apetites impudicos, continuando assim pelos anos afora e, talvez infelizmente, até o túmulo”. Pior ainda, se eles se casarem, esses jovens eram capazes de manter esse vício conjugal, e portanto evitar a concepção, como fez o personagem do Antigo Testamento, Onan (Gn 38, 6-10)<sup>25</sup>. A masturbação para os teólogos, implicava ao mesmo tempo esta recusa do dever conjugal e o crime da contracepção sob forma de *coitus interruptus*.

Segundo a pesquisadora, a opinião das autoridades eclesiásticas e a opinião pública consideravam a masturbação solitária um mal menor. Esse pecado “contra a natureza” era o único que se encontrava na lista de “casos reservados”, cuja absolvição, levando em consideração sua gravidade, era reservada ao bispo. Em outras palavras, isso significa que qualquer pároco podia absolver um paroquiano que confessasse uma prática masturbatória. É válido salientar que a frequência deste ato tendia a banalizá-lo.

Do âmbito médico, conforme Matthews-Grieco (2010, p. 277), a masturbação estava diretamente ligada à economia dos fluxos corporais, “cujo equilíbrio se supunha garantir a saúde do indivíduo”. Os médicos, segundo a autora, pensavam que o escoamento regular de

---

<sup>25</sup> Gn é a abreviatura para o livro de Gênesis, primeiro livro do Antigo Testamento.

fluidos nos adultos era necessário ao bem-estar. A diferença entre os tratados médicos e os manuais de confissão sobre a necessidade da masturbação, segundo a autora, provém daí. Do século XV ao XVII, os manuais de confissão e os tratados teológicos não cessavam em debater a suposta contradição acerca da necessidade de evacuar o esperma corrompido e estagnante para preservar a saúde e o “estatuto do pecado capital da ‘poluição’ lasciva” (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 277). A teoria médica, diferente dos tratados teológicos, declarava que a retenção de fluidos sexuais em excesso era indesejável, por ser prejudicial à saúde do adulto. Já para os adolescentes, essa prática poderia privá-los das forças vitais essenciais ao seu desenvolvimento. “O desenvolvimento físico e mental podia então ser minado por uma propensão para a masturbação, resultado equivalente ao provocado por um trabalho físico que vai além das forças de uma pessoa jovem. Médicos e teólogos concordavam então a respeito dos adolescentes” (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 277).

Na hierarquia dos desvios sexuais relacionados à ordem “natural”, segundo Matthews-Grieco (2010), a bestialidade (prática sexual entre homens e animais) era considerada a mais abominável dos crimes atribuíveis às paixões da carne. Nas palavras da autora:

Os bestiários medievais, os tratados médicos sobre os monstros, os manuais de confissão e os arquivos jurídicos contêm informações heteróclitas: elas dão uma imagem “problemática da bestialidade, composta ao mesmo tempo de provas de atos sexuais com animais e de referências imaginárias sobre as relações entre os homens e os animais (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 280).

No início do período medieval, a bestialidade era comparada à masturbação. Os animais eram considerados tão diferentes dos seres humanos que uma relação com um animal equivaleria a uma relação com algo inanimado. Ao final desse período, a bestialidade foi comparada à homossexualidade, o que aumentava a gravidade do ato para o homem, para o animal, como também para a pena. Mudanças nas atitudes com os animais e o mundo natural ocasionaram uma mudança na percepção da natureza e do pecado. Nesse sentido, “os animais começaram a ser considerados como mais próximos dos seres humanos, a legislação contra a bestialidade desenvolveu-se, a fim de fixar, e de manter, limites bem definidos entre os seres humanos e os animais” (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 280).

A punição pela bestialidade, em conformidade com a pesquisadora, era severa. Normalmente, a forca e a fogueira para ambos parceiros, homem e animal. Apesar da severidade das penas impostas aos que transgredissem a lei, segundo percepções da autora ao

observar os manuais de confissão e os relatórios de visitas pastorais, as relações entre homens e animais continuavam comuns na Europa do antigo regime, principalmente em regiões rurais e sobretudo entre os rapazes. Como várias outras transgressões sexuais, “a bestialidade parece ter sido mais ou menos bem tolerada pelas comunidades locais, e não ter atraído a atenção das autoridades, a não ser quando vinha acompanhada de comportamento escandaloso que ultrapassava os limites da tolerância coletiva” (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 282).

Para Matthews-Grieco (2010), no mundo rural, este crime contra a “natureza” era entendido como uma “diversão de rapazes” e, assim como a masturbação, julgado menos grave que a fornicação. A prática da bestialidade apresentava problema quando “o gosto adquirido na juventude se prolongava na vida adulta” (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 282). Por esse motivo, “os processos relativos à bestialidade sujeitos aos tribunais exibiam, quase sem exceção, um homem adulto pego em flagrante por testemunhas escandalizadas” (MATTHEWS-GRIECO, 2010, p. 282).

Seja na pintura ou na escultura, as representações do nu acompanham toda a história da arte, conforme o texto publicado na Enciclopédia Itaú Cultural (2019). Praticado pelos egípcios, o nu alcança uma posição elevada na arte grega, desde as primeiras esculturas em pedra, onde os gregos “[...]reproduzem figuras de pé, marcando divisões do corpo e o desenho dos músculos, de acordo com os ensinamentos das artes egípcia e assíria” (ITAÚ CULTURAL, 2019, online). Na Grécia, segundo Itaú Cultural, a representação do nu trilha caminhos próprios pela observação direta dos corpos. “A rigidez das representações anteriores dá lugar às tentativas de fornecer imagens convincentes da figura humana” (ITAÚ CULTURAL, 2019, online). A liberdade de representação dos corpos nus na Grécia Antiga carrega consigo o pensamento de que “[...] o ‘corpo é o espelho da alma’, isto é de que os sentimentos e a vida interior afetam diretamente o corpo em ação” (ITAÚ CULTURAL, 2019, online). A isso está associado um ideal de beleza, perfeição, harmonia e graça que os artistas procuram retratar por meio da simetria e da proporção das formas.

Durante o período medieval, o nu foi descartado, reaparecendo no Renascimento, principalmente na Itália. O bronze de *Davi*, esculpido pelo florentino Donatello, é considerado a primeira figura nua de tamanho natural produzida desde a Antiguidade Clássica. Herdeiro de Donatello, Michelangelo, como explica Itaú Cultural (2019), produz diversos nus, seja em estudos anatômicos, para composições maiores como, por exemplo, o teto da capela Sistina, ou em esculturas de mármore, como sua representação de *David*, considerado símbolo máximo da arte florentina renascentista.



A realização de nus, como é sinalizado em Itaú Cultural (2019, online), “encontra-se ligada ao aprendizado técnico, desenhos e estudos de anatomia no interior das academias de arte, nos séculos XVI, XVII e XVIII, quando são, em geral, exercitados a partir de modelos vivos e de modelos em gesso”.

#### 4 AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA PÁGINA ARTES DEPRESSÃO E OS SINTOMAS DO SOCIAL

A imagem seria, portanto, a malícia da história: a *malícia visual do tempo* na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado. Nada o expressa melhor, talvez, do que o verbo *desmontar* [*démonter*]. Poder-se-ia-se dizer que a *imagem desmonta a história* assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair do cavalo. Nesse sentido, o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda: a palavra “sintoma” não está muito distante. Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão. No vocabulário da caça, um pássaro “desmontado” é aquele cuja asa foi quebrada por um projétil e que cai rodopiando no chão, sem socorro. Um mar “desmontado” é um mar perigoso, agitado pela tempestade.

Georges Didi-Huberman (2015, p. 131, grifos do autor)

Em *Diante do tempo*, Didi-Huberman (2015) tece uma reflexão sobre a História da Arte como uma disciplina constituída pelo anacronismo, ou ainda, fazendo alusão a um dos subcapítulos do livro, “Imagem-Malícia. História da arte e quebra-cabeça do tempo”, como uma disciplina que “sempre está por recomeçar”. A memória, como argumenta o autor, “age dinamicamente em todas as frentes – materiais e psíquicas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 123). Ao respaldar-se em Benjamin, Didi-Huberman (2015) afirma que a extensão da memória atribui um sentido mais preciso à “revolução copérnica”. Trazer à luz as sobrevivências dessa revolução é, nas palavras do pesquisador,

pensar a história como história de fantasmas ou como história de sintomas, [o que] significa adotar, no que se refere a memória, o ponto de vista *psicanalítico* e sua “revolução copérnica”: nem mesmo o Eu “é senhor em sua própria casa [...] ele está reduzido a informações parcimoniosas sobre o que acontece inconscientemente em sua vida psíquica”. Em particular, sua coleção de lembranças é somente uma parte ínfima da memória inconsciente que o agita e o constitui (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 123, grifo do autor).

Segundo o autor, a imagem desmonta a história como se desmonta um relógio, isto é, “como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). Nesse processo, o relógio para de funcionar. Essa parada provoca, para Didi-Huberman (2015, p. 131, grifo do autor),

um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível. Pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo *desmontar*: de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural.

O filósofo e historiador da arte chama a atenção para o fato de que em uma imagem, por mais antiga que ela seja, o presente jamais cessa de se reconfigurar, e que por mais contemporânea que uma imagem seja, o passado jamais cessa de nela se reconfigurar. Os estudos deste pesquisador, no qual me respaldo para pensar a imago da arte, traz para esta reflexão de mestrado algo significativo para pensar na composição, o encontro entre uma atualidade (inscrições verbais imbricadas nas formulações visuais) e uma memória (que se materializa nas imagens-visuais de obras de arte imbricadas em inscrições verbais que se põem em relação com elas), a *(re)*configuração incessante passado-presente nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*.

O questionamento teórico das materialidades discursivas, segundo Pêcheux (2016 p. 23-24), “surge precisamente daquilo que, entre a história, a língua e o inconsciente, resulta como heterogeneidade irreduzível: um roer de falas ouvidas, relatadas ou transcritas, uma profusão de escritos mencionando falas e outros escritos”. Na retomada e na profusão de relatos, murmúrios, cartas, promessas, acusações, confissões, romances, canções, sermões, tratados de paz ou guerra, leis, regulamentos, códigos, lições, conferências, declarações, citações, entre outras, segundo Pêcheux (2016, p. 24), “redes polarizadas de repetição desconstroem a identidade, rupturas tomam a aparência de gêneses continuadas, ponto de antagonismo se incendiam e se apaziguam para serem retomados em outro lugar”.

A *(re)*configuração da qual fala Didi-Huberman (2015), e essa profusão de dizeres que são retomados em outro lugar, de acordo com Pêcheux (2016), jogam com os sentidos (da censura) do corpo nas artes e com os sentidos da administração/interdição do próprio artístico nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, onde atualidade e memória se encontram.

Na seção anterior, dediquei-me ao levantamento das condições de produção tanto do evento *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* quanto das obras de arte presentes/retomadas nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão* sobre o cancelamento da exposição em setembro de 2017 (*Jardim das delícias*, de Bosch, *David*, de Michelangelo, *Leda e o cisne*, de Veronese e *Baco com ninfas e cupido*, de Van Everdingen).

Neste momento da pesquisa, norteado pelo objetivo de compreender possíveis sentidos da imago da arte produzidos no encontro das inscrições verbais imbricadas nas formulações visuais (atualidade), pelo (no) jogo entre uma atualidade e uma memória, nas composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, que em seu funcionamento discursivo tensionam arte-cultura-social, volto-me à observação de sutis detalhes que constituem essas composições visuais-*meme* da *Artes Depressão*, em que se encontram as imagens de obras de arte, símbolos nacionais, os dizeres acerca do cancelamento de *Queermuseu* sobre o corpo e a censura, e as formulações verbais.

#### 4.1 PARTICULARIDADES COMPOSITIVAS

As quatro composições visuais-*meme* que configuram o *corpus* desta pesquisa, representam o corpo nu artisticamente entre 1480 e 1600, isto é, as obras que aparecem nessas composições visuais-*meme* são do século XV e XVI. Os corpos nus representados nessas obras de arte retomadas pela página *Artes Depressão* recuperam artistas do período renascentista europeu. Artistas esses (*re*)conhecidos na/pela história da arte.

Segundo Batista (2011, p. 34), a Renascença inaugurou um fenômeno no que se refere à representação do corpo, “de uma amplidão considerável e mais durável do que a reflexão sobre as proporções geométricas: a presença do corpo nu, [...] na pintura, na gravura, na escultura e na arquitetura”. Respalhada em Panofsky (1991), a autora afirma que essa multiplicação de representação artística do corpo nu se fundamenta num processo geral do Renascimento descrito por “síntese reencontrada” dos motivos formais e das temáticas tratadas. Nas palavras de Batista (2011, p. 34),

apoiada pelo aumento dos temas abordados, pelo crescimento quantitativo das obras produzidas e pela variedade de suas destinações, essa síntese reencontrada dos motivos e dos temas aumenta as possibilidades oferecidas à representação do nu. A ampliação da iconografia a partir de temas mitológicos de Homero e Ovídio com seus numerosos deuses, deusas, heróis e ninfas, assim como as alegorias (a força ou a caridade entre outros exemplos) já presentes, justifica pela narrativa a nudez física, tão marcante no manual “Iconologia” (1593), de Cesar Ripa, que serviu para os dois séculos seguintes. Além da iconografia mitológica e alegórica aparece o gênero do retrato nu, na vertente alegórica ou na chave erótica, intensivamente elaborado na Escola de Fontainebleau – reconhecida pelas produções de conotação decorativamente sensuais.

Em paralelo com a iconografia mitológica, o corpo encontra na arte religiosa, de acordo com Batista (2011), uma amplitude da nudez que tradicionalmente estava reservada para as cenas da criação, como também do Cristo crucificado e de algumas almas condenadas ao inferno. O corpo nu, nesse período, como explicita Batista (2011), aparece em cenas do Antigo Testamento, em cenas de martírio, ou em santos e santas fora do contexto narrativo (Santa Maria Madalena penitente, João Batista no deserto). Porém, a autora salienta que, “a invasão do corpo nu durante o século XVI em lugares religiosos nem sempre aconteceu de forma tranquila. Assim, a representação da nudez tem várias conotações e é específica para seu lugar de destino” (BATISTA, 2011, p. 34).

Com base em Arasse (2008), Batista (2011, p. 35, grifo da autora) afirma que a invenção do nu em arte é um paradoxo, pois, de um lado, ela é indissociável do pensamento cristão do corpo nu como pecado, e de outro lado, “apesar das condenações da Igreja, a erotização do olhar nas sociedades europeias veio substituir, na Renascença, a difusão da *imageria* mitológica fora de seus círculos tradicionais de recepção”. No que se refere à narrativa mitológica, tanto os corpos masculinos como os femininos que encarnam plasticamente a beleza “encontram suas origens nos cânones da arte clássica antiga” (BATISTA, 2011, p. 35).

Como sinaliza Souza (2004), os séculos XV e XVI são fundamentais na trajetória do corpo, pois é nesse momento que surge a ideia de que é possível modificá-lo. A beleza, que antes do Renascimento era considerada, segundo a autora, como dom divino, passa a ser considerada uma produção. Ela “adquire o sentido material de investimento. Adquire significância em relação ao espiritual, à alma” (SOUZA, 2004, p. 86). Vênus, conforme a autora, respaldada em Orlandi (2003), “rompe com o círculo vicioso da figura feminina que girava entre Eva e Maria” (SOUZA, 2004, p. 86).

O pensamento Renascentista, como explica Souza (2004), admitia que, sendo Deus amor e tendo revelado esse amor por meio da beleza da natureza, designou à mulher a ligação do homem ao céu por meio de sua beleza. De acordo com a pesquisadora,

retomando Platão, Ficino considerava Vênus o arquétipo dessa beleza ao mesmo tempo carnal e celeste – união perfeita entre corpo e alma. Esse espírito neoplatônico que desprende a beleza feminina de toda associação com o pecado e a aproximou da imagem de Maria, [sic] foi idealizado na arte de Botticelli: *Nascimento de Vênus*. Nesse retorno às fontes antigas, trazia-se de volta em triunfo do corpo nu de uma mulher, glorificada no mundo, a mulher deve ser bela e atraente (SOUZA, 2004, p. 87, grifos da autora).

Como dito anteriormente, as composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, que constituem o *corpus* analítico desta investigação de mestrado, são construídas no encontro de imagens de obras de arte que abordam sobre os prazeres do corpo e os “castigos” por fazer uso deles – *Jardim das delícias* (1480-90) (imagem 4), de Hieronymus Bosch (1450-1516) – sobre passagens da mitologia grega –, *Leda e o cisne* (1580) (imagem 6), de Paolo Veronese (1528-1588), e *Baco com ninfas e cupido* (cerca de 1660) (imagem 7), de Caesar van Everdinger –, e um herói bíblico conhecido por sua coragem –, *David* (1501-04) (imagem 5), de Michelangelo (1475-1564) –, com inscrições verbais que em seu conteúdo trazem o título das obras, o autor, o local no qual elas se encontram e um parecer.

Na Itália, assim como na França, Espanha, Alemanha e Inglaterra, o conceito de estética, segundo Souza (2004), era o mesmo: “pele clara, cabelo loiro, lábios vermelhos, face rosada, sobrancelhas pretas. O branco da pele era associado à pureza, à feminilidade, significando também distinção social, quando comparado à pele mais escura das camponesas, devido aos efeitos do sol” (SOUZA, 2004, p. 90).

Apaixonados pelas formas, os artistas renascentistas, conforme Souza (2004, p. 93), “perscrutavam na vaidade do mundo e dos rostos o aspecto único que a beleza universal assumia. O retrato passa a ser utilizado, prendendo essa beleza individual. Homens e mulheres recomendavam seus retratos, num narcisismo absoluto”. As madonas de Rafael foram substituídas pelo luxo, enfeites e sensualidade serena de Ticiano. Como enfatiza Souza (2004, p. 93),

o corpo é retratado em formas redondas, cabelos louros, carnes rosadas e douradas. A beleza é suculenta: ombros, braços, seios e quadris são alargados. A beleza está nas formas cheias. O Renascimento foi a época em que a gordura era sinal de formosura. A silhueta arredondada era considerada uma distinção social; a magreza era considerada feia, pouco saudável e sinal de pobreza. Os livros de receita dessa época revelam o abuso de alimentos gordurosos, com manteiga, nata e doces nos regimes. Tal corpulência as distinguiu das camponesas mal alimentadas, vítimas de doenças como escorbuto e raquitismo, que as deixavam com a pele cansada, envelhecida e feia, em contraste com a pele abundante e leitosa das burguesas.

As reproduções das obras de arte *Leda e o cisne* (1580) e *Baco com ninfas e cupido* (*Bacchus em Ariadne*) (aproximadamente de 1660), que constituem as composições visuais-*meme* três (3) e quatro (4), versam, em seu conteúdo, sobre temáticas relacionadas à mitologia, mais precisamente, sobre o relacionamento dos deuses Zeus e Baco com as mortais

Leda e Ariadne (como destaquei no item 3.2.1). Por se tratarem de uma iconografia mitológica, como explica Batista (2011), a representação do nu, no período em que as obras foram produzidas, estava “autorizada”, por estar enquadrada no que se denominava por “síntese reencontrada” dos motivos retratados. Pela arte ser uma prática que produz relações com o mundo, que materializa suas relações com o tempo e o espaço, como dito anteriormente com base em Nicolas Bourriaud (2009), nas reproduções das obras de arte de Paolo Veronese e de van Everdingen é possível observar os traços compositivos do corpo feminino, o que era considerado belo e uma distinção social das camponesas mal alimentadas (SOUZA, 2004). Tanto *Leda* como *Ariadne* são retratadas com traços do que era considerado belo e valorizado na época em que foram produzidas, ou seja, com cabelos loiros, formas arredondadas, pele branca – característica esta, como sinaliza (2004), que estava associada à pureza –, com a “carne rosada”.

A construção estrutural das quatro composições visuais-*meme* tomadas como material de análise, como pode ser verificado a seguir, apresenta as seguintes marcas (visuais) compositivas: obras de arte da história da arte que versam sobre o corpo nu; elas configuram-se como em uma espécie de formato “ficha” padrão de um acervo; a grafia da ficha é toda em caixa-alta e o estilo das letras remete, imaginariamente, à escrita de uma máquina de datilografia, o que aponta para um período sócio-histórico anterior senão ao uso, ao menos, ao domínio do computador. As composições que se configuram/são configuradas no “formato ficha”, na parte inferior, onde estão presentes as inscrições verbais em caixa-alta que estão imbricadas às imagens-visuais de obras de arte, são construídas por alguns elementos que retomam símbolos nacionais (o Brasão de Armas e a faixa verde amarela), o carimbo “IMPRÓPRIO”, que valida e institucionaliza esta ficha como um documento, como também nela se marca o “APOIO” de um banco privado de origem espanhola, o Santander<sup>26</sup>. Banco este envolvido na organização da exposição *Queer*, cancelada em 10 de setembro de 2017.

O uso do Brasão de Armas, como é explicado no site do planalto (2019, online), é obrigatório para os “Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário e pelas Forças Armadas. Ele está presente em todos os prédios públicos dos governos municipais, estaduais e federal, além de quartéis militares e policiais”. Estando presente também em documentos como: a carteira

---

<sup>26</sup> Atualmente, de acordo com o Santander (2019), a instituição é considerada o terceiro maior banco privado do sistema financeiro brasileiro. Sua atuação no país se divide em duas estruturas: “o banco comercial, que reúne todas as atividades do varejo, com atendimento a pessoa física e pequenas e médias empresas, e o atacado, voltado às grandes empresas e operações no mercado de capitais” (SANTANDER, 2019, online). Como afirmam em seu site, o Grupo Santander “é o principal conglomerado financeiro da zona do euro e que tem grande presença na América Latina” (SANTANDER, 2019, online).

de trabalho e previdência social, o certificado de dispensa de incorporação, o registro de nascimento, o título eleitoral, entre outros.

Na composição, pode-se observar, também, que ao lado do Brasão de armas nacional aparece escrito MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL, e logo abaixo SERVIÇO DE CENSURA. Além disso, a inscrição verbal que compõe juntamente com a imagem-visual estas composições-*meme* é estruturada pelas seguintes inscrições: TÍTULO/LOCAL/PARECER/APOIO: SANTANDER/VÁLIDO ATÉ: O RETORNO DO BOM CENSO/BRASÍLIA 10 DE SETEMBRO DE 2017/IMPRÓPRIO. Em ambas composições visuais-*meme*, a seguinte legenda se faz presente: “Muita polêmica, muita confusão! Cite uma obra que deveria ser censurada e apagada da história da arte em defesa da família, da moral e dos bons costumes. [ironia mode on]” (ARTES DEPRESSÃO, 2017, online).

Nota-se que as quatro composições visuais-*meme* que configuram este recorte, remetem a uma ficha de censura, um documento que considera como “impróprias” obras de arte que abordam em seu conteúdo o corpo que desfruta dos prazeres da “carne”. Prazeres estes que, ao longo da história ocidental, como teorizado na seção anterior, já eram considerados por teólogos e médicos como “inadequados”, como algo que deveria ser combatido, pois afetavam o corpo (biológico) e a alma dos sujeitos que praticavam atos como a masturbação (vício solitário), a bestialidade (zoofilia).





**MOVIMENTO BRASIL LIVRE - MBL**  
SERVIÇO DE CENSURA

TÍTULO O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS  
AUTOR HIERONYMUS BOSCH  
LOCAL MUSEU DO PRADO, MADRID  
PARECER PRÁTICAS SEXUAIS INADEQUADAS COMO  
ZOOFILIA (COM PEIXES!!!) E INTRODU-  
ÇÃO DE FLORES NO CANAL ANAL.

APOIO:



Válido até O RETORNO DO BOM SENSO.

Brasília 10 de SETEMBRO de 2017

**IMPRÓPRIO**

**Composição visual-meme 1:** O jardim das delícias terrenas.

**Legenda da composição:** Muita polêmica, muita confusão! Cite uma obra que também deveria ser censurada e apagada da história da arte em defesa da família, da moral e dos bons costumes. [ironia mode on]

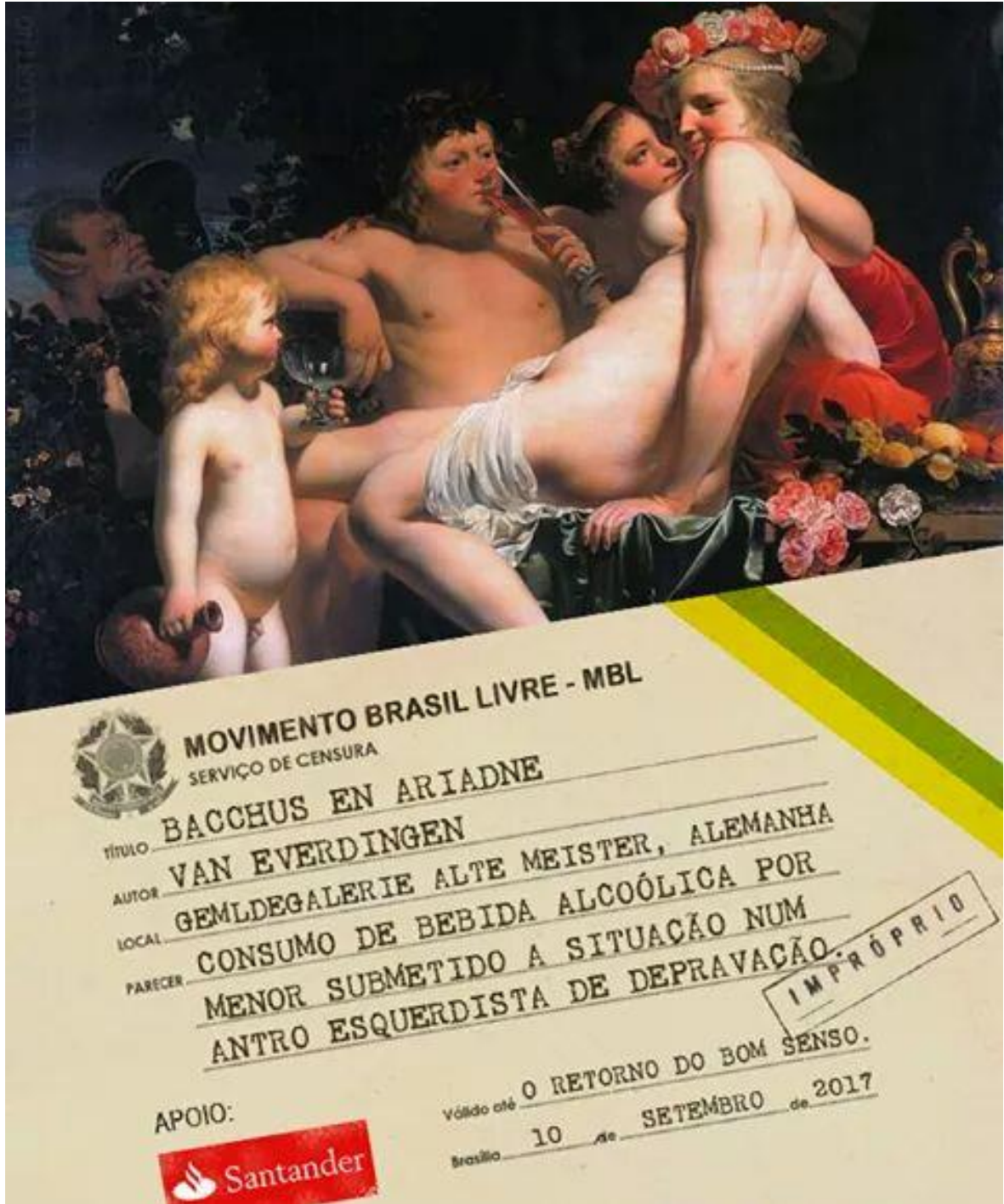
**Fonte:** Artes Depressão.



**Composição visual-meme 2:** Leda e o cisne.

**Legenda da composição:** Muita polêmica, muita confusão! Cite uma obra que também deveria ser censurada e apagada da história da arte em defesa da família, da moral e dos bons costumes. [ironia mode on]

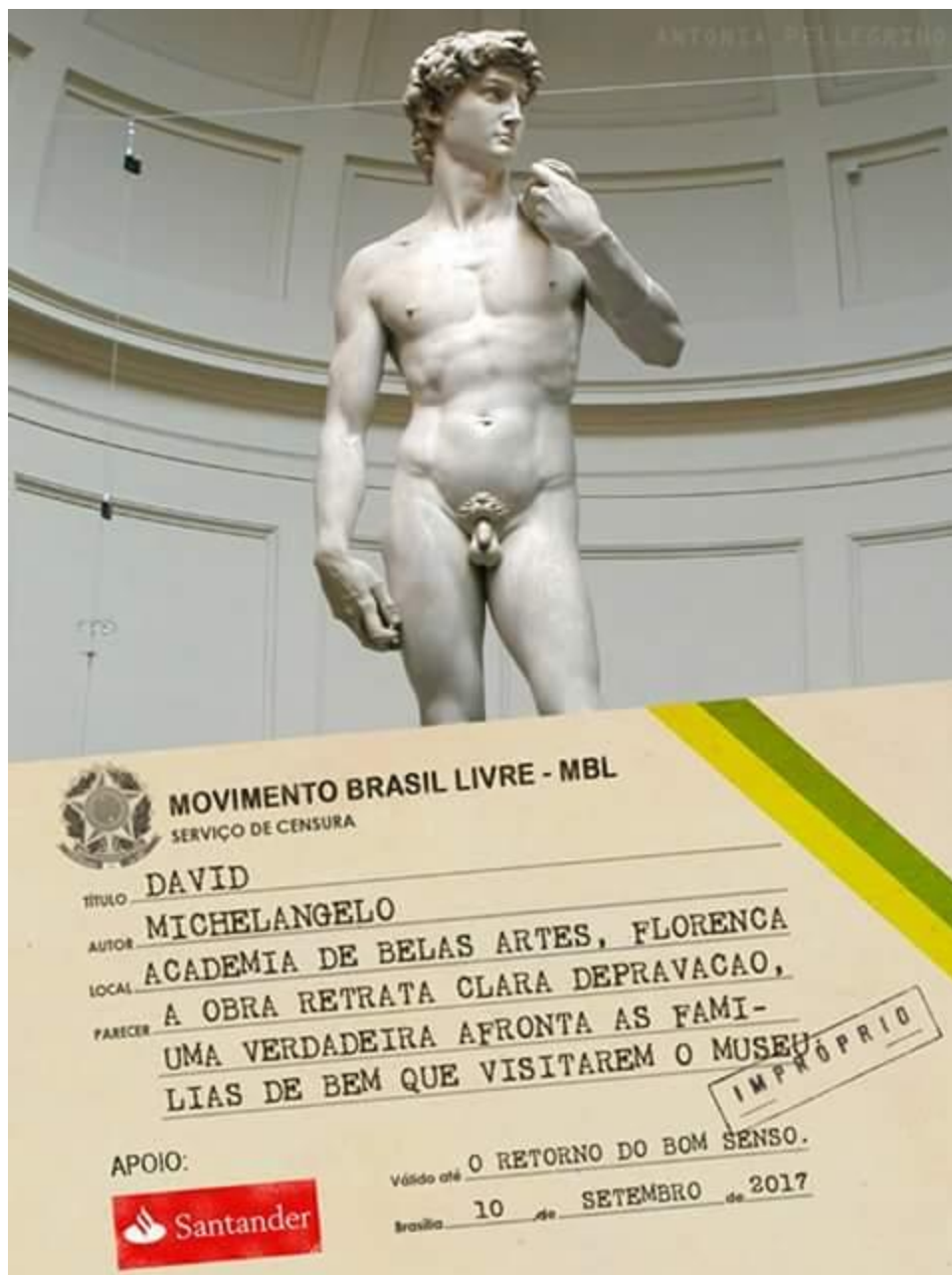
**Fonte:** *Artes Depressão.*



**Composição visual-meme 3:** Bacchus en Ariadne.

**Legenda da composição:** Muita polêmica, muita confusão! Cite uma obra que também deveria ser censurada e apagada da história da arte em defesa da família, da moral e dos bons costumes. [ironia mode on]

**Fonte:** *Artes Depressão.*



**Composição visual-meme 4:** David.

**Legenda da composição:** Muita polêmica, muita confusão! Cite uma obra que também deveria ser censurada e apagada da história da arte em defesa da família, da moral e dos bons costumes. [ironia mode on]

**Fonte:** *Artes Depressão*.

Na e pela maneira como essas composições visuais-meme estão estruturadas – como um documento de censura que se quer “oficial”, imaginariamente, funciona também como uma ficha que registra uma obra de um acervo, ou que registra algo pertencente a uma coleção. No processo de catalogação das bibliotecas, como sinaliza Ferreira e Ribeiro (2011) em “Organização e funcionamento de bibliotecas”, se registra/descreve um documento que

visa à organização dos catálogos da instituição e acesso rápido à informação desejada. Fazendo menção à organização dos livros, as autoras explicam que existem oito elementos que servem para sua descrição. São eles: autor, título, edição, cidade, editora, ano, assunto, número de páginas. O catálogo de fichas, segundo Ferreira e Ribeiro (2011, p. 49), “é utilizado para registro e localização de itens do acervo (livros, teses, folhetos, separatas, etc.)”. Ao mesmo tempo, essas composições visuais-*meme*, funcionam como uma documentação museológica, mais especificamente, como uma ficha de catalogação de obras do museu.

Conforme Costa (2006, p. 32) a documentação museológica “é toda informação referente ao acervo do museu”. Essa documentação, como explica Costa (2006, p. 32), é composta por:

- a) Aquisição (coleta, doação, legado, empréstimo, compra, permuta)
- b) Arrolamento
- c) Registro ou inventário
- d) Classificação
- e) Catalogação (fichas)
- f) Pesquisa

As fichas de catalogação “contêm informações extensivas sobre cada objeto da coleção do museu” (COSTA, 2006, p. 41). Tal ficha, como sinaliza a autora, é composta por uma série de itens básicos: nome da instituição, número de registro, categoria, nome do objeto, título, autor, época, data, período, estilo, procedência, origem, material, técnica, fabricação, dimensões, marcas. Olhando para este conjunto de composições visuais-*meme* da *Artes Depressão*, considerando as relações imaginárias delas com um documento de censura e com uma ficha de catalogação de um acervo, é possível notar que elas, enquanto conjunto, remetem a um catálogo de obras de arte, tal como é salientado pela *Artes Depressão* na legenda dessas composições, ou seja, quando se diz que deveriam ser censuradas e apagadas da história da arte, em defesa da família, dos “BONS COSTUMES”.

Nessas composições visuais-*meme*, ao lado do Brasão de Armas nacional, aparece a inscrição Movimento Brasil Livre (MBL) que, na época do cancelamento de *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, como explicitado na terceira seção, foi um dos grupos agitadores de uma campanha difamatória da exposição. *Queermuseu*, conforme os dizeres do MBL, fazia apologia à pornografia, à zoofilia e a pedofilia, além de desrespeito à figura religiosa.

Fundado e coordenado por Kim Kataguirí, em primeiro de novembro de 2014 (mesmo dia de sua fundação), o Movimento Brasil Livre (MBL) cria seu perfil no *Facebook*. Em sua página, o movimento se apresenta como uma “[...] uma entidade que visa mobilizar cidadãos em favor de uma sociedade mais justa e próspera”. Em seu site, o MBL se apresenta “[...] como uma organização não governamental de ativismo político liberal”. Dentre os integrantes do MBL, como sinalizado em seu site, estão: os deputados federais Paulo Eduardo Martins (PSC) e Jerônimo Goegen (PP), e os vereadores Fernando Holiday (DEM), Dito Dorta (PSB), Ramiro Rosário (PSDB), Leonardo Braga (PSDB), Cezar Leite (PSDB) e Homero Marchese (PV). Esse movimento se torna conhecido no Brasil, pelas manifestações contra o governo Dilma e pela “Marcha pela Liberdade”, pleiteando o *impeachment*, da então presidente Dilma Rousseff. Essa marcha, denominada de “Marcha pela Liberdade”, conforme Prazeres (2015), saiu de São Paulo, no dia 24 de abril de 2015, rumo a Brasília.

No início do mês de fevereiro de 2019, a página contava com 1,5 milhões de curtidas e 1.597.321 seguidores. Em 11 de setembro de 2017, respondendo ao comentário que Marcelo Tas<sup>27</sup> fez no *post* do MBL, “Sério que tem gente defendendo a exposição de pedofilia e zoofilia com dinheiro público”, o MBL (2017, online, destaques do MBL) enfatiza:

Tem gente que não sabe a diferença entre CENSURA e BOICOTE.  
Boicote é quando a sociedade reprende algo, que voluntariamente acaba cedendo, foi o caso do Santander. Ninguém é obrigado a nada. O banco poderia até continuar a exposição horrível lá.  
CENSURA é quando alguém é obrigado a deixar de publicar ou expor. É o que acontece nas ditaduras de Maduro e Castro.  
Censura seria se os milhões de brasileiros indignados com a exposição de pedofilia tivessem de ficar calados com tanto absurdo.  
Aí chega o Marcelo Tas, que em um passado não muito longe defendeu que crianças não podem ter acesso a conteúdo adulto, diz que o MBL não poderia ter criticado a exposição do Santander.  
Marcelo Tas é um hipócrita.

Observa-se no(s) dizer(es) do MBL que, na tentativa de diferenciar a prática do boicote e da censura, recupera-se em termos de memória (histórica) leis que legitimam/autorizam o serviço de censura, como a Lei nº 5.536, de novembro de 1968, que “dispõe sobre a censura das obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de

---

<sup>27</sup> Marcelo Tas é um jornalista, comunicador, educador, comentarista no *Jornal da Cultura* e na rádio CBN. É, também, sócio da plataforma *Torcedores.com* e professor de Inovação no Instituto Brasileiro de Mercado de Capitais (IBMEC). Marcelo publica conteúdos de educação no canal *Descomplicando*, no *YouTube* (TAS, 2018). Na época do cancelamento de *Queermuseu*, Tas se posicionou em suas redes sociais contra o cancelamento da exposição e questionou também o posicionamento do MBL sobre o ocorrido.

Censura, e dá outras providências” (BRASIL [1968] 2019, online). Alguns anos antes, entre 1964 e 1965, segundo Garcia (2009, p. 23, grifo da autora), diversas medidas foram tomadas para a sistematização do trabalho da censura, dentre as quais a autora cita:

1) a convocação de servidores para avaliar as normas da censura; 2) a adequação da estrutura ao regulamento policial; 3) a constituição de grupos para analisar roteiros de filmes, programas de televisão e *scripts* de peças; 4) a criação de uma comissão que visava discutir questões polêmicas e examinar a legislação; e 5) a instituição de grupos de trabalhos responsável por uniformizar os critérios da censura e assessorar as delegacias regionais no exercício da censura dos filmes que não ultrapassassem os limites do estado.

A censura de diversões públicas em nosso país, como explica Garcia (2009), não foi aleatória, muito menos inaugurada pelos governos militares, que, por sua vez, “apropriaram-se de uma estrutura censória assentada nos princípios ético-morais da população brasileira” (GARCIA, 2009, p. 71). Às características duradouras, de longa-duração, “incorporou-se a censura política que tinha objetivos específicos, isto é, conter a expansão do comunismo no país e aumentar o controle sobre a produção artístico-cultural que, associada a outros mecanismos de controle e repressão [...]” (GARCIA, 2009, p. 71-72).

Ao final da década de 1980, conforme Garcia (2009, p. 70), os agentes da censura não representavam mais que funcionários públicos sem nenhuma expressividade política, os quais se organizavam “apenas para manter as vantagens dos cargos policiais”. A partir de 1985, “o Congresso Nacional examinou vários projetos de reforma e extinção da censura quando, em 1987, a tramitação do anteprojeto da nova Constituição anunciou a extinção da censura” (GARCIA, 2009, p. 70).

O MBL se marca, neste *post*, do lugar social de “representação/identificação” de/com determinados sujeitos-sociais, mas de forma generalizada, que significa(ra)m o conteúdo da exposição associada a pedofilia e zoofilia como inadmissível, e seu fechamento/interrupção como manifestação de “boicote” a tal produção. O “boicote”, nas condições de produção em que foi enunciado e circula, aponta para um efeito de censura. Ele está relacionado com a recusa de se (querer) ver o que a arte tem a dizer do social/para o social, com a negação do artístico e do que ele (possa) diz(er) do(s) corpo(s) em sua pluralidade, dos prazeres do corpo. O “boicote”, no seu funcionamento discursivo como censura, barra/interdita o dizer artístico. Portanto, ao dizer “boicote”, o MBL silencia sentidos de censura, porém, estes não deixam de produzir seus efeitos no ato de boicotar. Os dizeres do MBL, sobre o boicote e a censura,

(de)marcam imaginariamente nessas composições visuais-*meme* da *Artes Depressão* a posição de censor de uma produção artística ao movimento.

A inscrição do Brasão de Armas da República na composição sinaliza a legitimidade de um “parecer” cuja opacidade sanciona uma espécie de “veredito” instituído/institucional atribuído às obras de arte. O poder das palavras desse “parecer-veredito”, que considera/avalia/julga/designa composições artísticas (*re*)conhecidas na/pela História da Arte como “impróprias”, é, conforme Bourdieu (1998, p. 87, grifos do autor), “apenas o *poder delegado* do porta-voz cuja palavras (quer dizer, de maneira indissociável a matéria do seu discurso e sua maneira de falar) constituem no máximo um testemunho, um testemunho entre outros da *garantia de delegação* de que ele está investido”.

Existe, como explica Bourdieu (1998, p. 87), uma retórica característica dos discursos institucionais, da fala oficial do porta-voz autorizado “que se exprime em situação solene, e que dispõe de uma autoridade cujos limites coincidem com a delegação da instituição”. Com base em Austin, Bourdieu (1998) sinaliza que a especificidade do discurso de autoridade reside no fato que ele precisa ser reconhecido como tal para que possa exercer seu efeito próprio. “A linguagem de autoridade governa sob a condição de contar com a colaboração daqueles a quem governa sob a condição de contar com a colaboração daqueles a quem governa”, isto é, “graças à assistência dos mecanismos sociais capazes de produzir tal cumplicidade, fundada por sua vez no desconhecimento, que constitui o princípio de toda e qualquer autoridade” (BOURDIEU, 1998, p. 91).

O Brasão de Armas com as inscrições Movimento Brasil Livre (MBL), seguido de “Serviço de Censura”, legitima os dizeres verbais da composição, que consideram as obras de Bosch, Paolo Veronese, van Everdingen e Michelangelo como “impróprias”, “inadequadas”, que “afrontam as famílias de bem que visitam o museu”. Nesse contexto, o MBL ocupa também o lugar deste porta-voz autorizado, do qual explica Bourdieu (1998), que dispõe de uma autoridade que coincide com a delegação da instituição. Sua legitimidade, é reconhecida pela identificação de determinados sujeitos-sociais, que consideraram o conteúdo da exposição fechada em 10 de setembro de 2017, inadmissível por “incentivar” à pedofilia, à zoofilia e o desrespeito à figura religiosa. A associação do “Serviço de Censura” ao lado do Brasão de Armas, recupera, como dito anteriormente, a memória do Conselho Superior de Censura, criado em 1968 pela lei nº 5.536, de 21 de novembro. A lei sancionada nesta data, contava com 25 artigos que explicavam os funcionamentos dos serviços prestado pelo conselho.



A inscrição verbal do parecer/veredito atribuído à obra *David*, de Michelangelo (composição visual-meme 4), “[...] UMA VERDADEIRA AFRONTA AS FAMILIAS DE BEM QUE VISITAREM O MUSEU”, que pela imbricação imagem-visual, formulação verbal e símbolos nacionais/nacionalistas (Brasão, a faixa verde e amarela e o carimbo de IMPRÓPRIO) compõe, como sinalizei anteriormente, o formato “ficha de censura”, recupera, em termos de memória, os valores religiosos que são evocados em momentos políticos como a “Marcha da Família, com Deus pela Liberdade”. “FAMÍLIAS DE BEM”, nesse sentido, imaginariamente, estariam relacionadas à imagem de “família cristã”, que segue os valores da Igreja e as regras sociais impostas pela sociedade. As “FAMÍLIAS DE BEM”, nesse encontro entre uma memória (“Marcha da Família, com Deus pela Liberdade”) e uma atualidade (uma composição visual-meme que versa sobre o cancelamento de uma exposição, que aborda sobre a *cartografia da diferença na arte brasileira*), seriam aquelas a favor da censura de obras artísticas da história da arte que abordam sobre um corpo indisciplinar, ou ainda, recuperando o movimento social de 20 de março de 1964, uma família que é contra o “tiranismo vermelho”.

Segundo Magalhães (2016), mesmo a Igreja estando institucionalmente fora das instâncias governamentais, seus valores continuam a ser evocados em determinados momentos da trajetória da política nacional. A “Marcha da Família, com Deus pela Liberdade”, realizada em 20 de março de 1964, como resposta às reformas de base propostas por João Goulart, é caso exemplar desta apropriação dos valores religiosos. Relatos do período, de acordo com o autor, apontam para o caráter religioso conferido a esta marcha:

A disposição de São Paulo e dos brasileiros de todos os cantos da pátria para defender a Constituição e os princípios democráticos, dentro do mesmo espírito que ditou a Revolução de 32, originou ontem o maior movimento cívico já observado em nosso Estado: a “Marcha da Família com Deus, pela Liberdade”. [...] Ali [na Praça da Sé], oraram pelos destinos do país. E, através de diversas mensagens, dirigiram palavras de fé no Deus de todas as religiões e de confiança nos homens de boa-vontade. Mas, também de disposição para lutar, em todas as frentes, pelos princípios que já exigiram o sangue dos paulistas para se firmarem. [...] o senador padre Calazans ocupara o microfone antes da chegada dos manifestantes e voltou a discursar [...]. Disse o reverendo: “Hoje é o dia de São José, padroeiro da família, o nosso padroeiro. Fidel Castro é o padroeiro de Brizola. É o padroeiro de Jango. É o padroeiro dos comunistas. Nós somos o povo. Não somos do comício de Guanabara, estipendiado pela corrupção. Aqui estão mais de 500 mil pessoas para dizer ao presidente da República que o Brasil quer a democracia, e não o tiranismo vermelho. Vivemos a hora altamente ecumênica da Constituição. E aqui está a resposta ao plebiscito da

Guanabara: Não! Não! Não!”. [...] Coube a profa. Carolina Ribeiro, ex-secretária da Educação, orar ao microfone por São Paulo e pelo Brasil. Todos acompanharam no Pai Nosso e ouviram-na dizer: “Temos que pedir a Deus, neste momento em que nossos corações fervem de indignação, que não caiamos na tentação da revolta, porque só a Deus compete levar-nos pelo caminho certo”. [...] Era hora do “Angelus”. Todos deram um viva à “Rainha do Brasil” (BANCO DE DADOS FOLHA, 2011 apud MAGALHÃES, 2016, p. 132).

Mesmo separada do Estado, conforme Magalhães (2016, p. 132), “a Igreja continuou sendo afetada pelas tendências político-ideológicas em circulação no país”. Com a instauração e consolidação da ditadura militar, são emblemáticos dois segmentos: a Associação Tradição, Família e Propriedade (TFP) e as Comunidades Eclesiais de Base (CEB). Tais movimentos opostos tinham dois bispos católicos como seus principais expoentes: Dom Geraldo de Proença Sigaud e Dom Hélder Câmara. Citando o relato de Alves (1971, p. 226), Magalhães (2016) salienta que entre os generais era comum defender a sua pertença à Igreja de D. Sigaud.

A metáfora da censura, como afirma Bourdieu (1998), não deve dar margem a enganar. Para o autor, “é a própria estrutura do campo que rege a expressão ao reger o acesso à expressão e à sua forma, e não uma instância jurídica qualquer, especialmente arranjada para designar e reprimir a transgressão de um tipo de código linguístico [sic]” (BOURDIEU, 1998, p. 132). A censura estrutural é exercida por meio de sanções do campo que operam como “um mercado onde se formam os preços das diferentes modalidades de expressão [...]” (BOURDIEU, 1998, p. 132). Esta censura acaba se impondo a todo produtor de bens simbólicos, incluindo o porta-voz autorizado “cuja fala de autoridade está, mais do que qualquer outra, submetida às normas do decoro oficial, condenando os ocupantes das posições dominadas às alternativas do silêncio ou do palavreado escandaloso” (BOURDIEU, 1998, p. 132). Essas formas de censura, da qual fala o autor, possui menos necessidade de se manifestar em proibições explícitas, impostas e sancionadas por uma autoridade institucionalizada. Nas palavras de Bourdieu (1998, p. 132),

quanto mais os mecanismos responsáveis pela distribuição dos agentes aptos e dispostos (e que passam despercebidos por conta do êxito mesmo de seus efeitos) forem também capazes de garantir a ocupação de diversas posições por agentes aptos e dispostos a manter o discurso (ou a manter o silêncio) compatível com a definição objetiva da posição. É o que explica a

importância usualmente conferida pelos procedimentos de cooptação a indícios aparentemente insignificantes da disposição às boas maneiras.

O grau mais alto de perfeição e invisibilidade da censura é alcançado, conforme o sociólogo, quando cada agente não possui mais nada a dizer além do que está autorizado a dizer. Ele “sequer precisa ser, neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra de uma vez por todas censurado, através das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma a todas as suas expressões” (BOURDIEU, 1998, p. 132-133).

O MBL, marcando-se do lugar social de uma entidade “que visa mobilizar cidadãos em favor de uma sociedade mais justa e próspera” – como consta em sua página no *Facebook* – em seu dizer sobre a exposição cancelada, apaga a prática da censura, dando visibilidade ao que nomeia como “boicote” a algo que considera fazer apologia à zoofilia, à pornografia, à pedofilia, como se fosse uma “reação espontânea” da sociedade a esse algo (tido como) impróprio. Nas quatro composições visuais-*meme*, o MBL aparece vinculado ao serviço de censura, de manifestações artísticas em que o corpo aparece nu, desfrutando os prazeres do corpo. Ou, como dito anteriormente, o MBL ocupa a posição de censor de obras de arte em que o corpo é representado nu. Essa(s) marca(s) do dizer mostram, respaldado em Pêcheux (2014b, p. 146, grifos do autor), “[...] que o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe ‘em si mesmo’ [...], mas ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições foram produzidas[...]”. Pela inscrição em uma formação discursiva que procura uma “sociedade justa e próspera”, é que a palavra censura é interdita no posicionamento do MBL.

A censura, como explica Orlandi (2007), possui um aspecto interessante de se observar. Como sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, pelo funcionamento da censura “[...] se proíbe ao sujeito ocupar certos ‘lugares’, ou melhor, proíbem-se certas ‘posições’ do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 76). A censura, nesse sentido, se produz, conforme a autora, “nos limites das diferentes formações discursivas que estão em formação” (ORLANDI, 2007, p. 76).

A censura pode ser entendida, de acordo com a pesquisadora, como a interdição da inscrição do sujeito em determinadas formações discursivas. Com isso, a identidade do sujeito é afetada enquanto sujeito-do-discurso, “[...] pois, sabe-se (Pêcheux, 1975), a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e

não em outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido” (ORLANDI, 2007, p. 76). A relação com o dizível é alterada quando a censura intervém. Não se trata mais, segundo (ORLANDI, 2007), do dizível sócio-historicamente: “não se pode dizer o que foi proibido (o dizer devido). Ou seja, não se pode dizer o que se pode dizer” (ORLANDI, 2007, p. 77).

Ao abordar sobre maio de 68, Orlandi (2015, p. 59) afirma que a “falha é constitutiva da memória, assim como o esquecimento”. Contudo o que acontece com os sentidos deste momento é que eles não falham apenas nessa memória, eles foram, segundo a autora, silenciados, censurados, excluídos para que não exista um já dito. “O que foi censurado não desaparece de todo” (ORLANDI, 2015, p. 61). Ficam, como explica a autora, seus vestígios, “de discursos em suspenso, in-significados e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equívoca com as margens dos sentidos, suas fronteiras, seus des-limites” (ORLANDI, 2015, p. 61).

Outra marca das quatro composições visuais-*meme*, como sinalizado anteriormente, é o uso da faixa verde e amarela, na lateral direita da composição. Essas cores são instituídas como cores que representam uma nação, por um decreto de 18 de setembro de 1822. Onze dias após o dia 7 de setembro de 1822, segundo Luz (2005), D. Pedro I baixava na corte com o decreto que criou a bandeira e outro decreto instituindo a “divisa patriótica”. No decreto constava:

*Convindo dar a este Reino do Brasil um novo tope nacional, como já lhe dei um escudo de armas: hei por bem (...) ordenar o seguinte: o laço ou tope nacional brasiliense será composto das cores emblemáticas – verde de primavera e amarelo d’ouro – na forma do modelo anexo a este meu decreto. A flor no braço esquerdo, dentro de um ângulo d’ouro, ficará sendo a divisa voluntária dos patriotas do Brasil que jurarem o desempenho da divisa – Independência ou Morte – lavrada no dito ângulo (DECRETO DE DOM PEDRO I apud LUZ, 2005, p. 21, grifos do autor).*

Na escolha do verde, segundo Luz (2005), existem referências que remontam mais de dois mil anos. De acordo com velhas crônicas, os lusitanos antigos arvoravam “uma bandeira quadrada branca, servindo de campo a um dragão verde” (LUZ, 2005, p. 21). Esta cor, como sinaliza o autor, desde os tempos ancestrais, rememora as lutas libertárias, as grandes conquistas, a esperança e a liberdade.

Nas palavras de Luz (2005, p. 22),

na sua agitada guerra contra os mouros, os portugueses adotaram o verde primitivo dos lusos como suas cores nacionais, e este era o matiz da famosa “Ala dos Namorados”, a destemida vanguarda de sua Cruzada. / Verde era igualmente o estandarte de Nun’Alvares, arvorado na batalha de Aljubarrota. Verde seria, muito tempo depois e nestes sertões do Novo Mundo, o pendão do nosso bandeirante Fernão Dias Pais Leme, o Governador das Esmeraldas.

O amarelo, como explica o autor, passou a figurar no Brasão de Armas de Portugal, a partir de 1250, após a conquista do Algarves. Esta cor recorda as cores do Reino de Castela, ao qual Portugal pertenceu, até sua independência. Luz (2005, p. 22) sinaliza que, em 29 de setembro de 1823, o agente democrático junto à Corte de Viena “descrevera a Matternich a bandeira do novo Império do Brasil. Sobre as suas cores, dissera que D. Pedro I escolhera o verde por ser esta a cor da Casa de Bragança; e a amarela, “a Casa de Lorena, de que usa a Família Imperial da Áustria”.

As cores verde e amarela no Brasil, como afirma Elman e Benetti (2010, p. 61), são vistas como índices de nacionalismo, “circunscrevendo a identidade de um território imaginado que ultrapassa as fronteiras geográficas concretas”. Essas cores são retomadas em diferentes momentos da história. Conforme as autoras, em 1984, por exemplo, encontramos o Brasil nas ruas usando amarelo, pedindo o voto direto para a Presidência da República. No mês de 1992, segundo Elman e Benetti (2010, p.64-65),

em protesto ao pedido do então presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello, para que as pessoas vestissem as cores do Brasil em apoio ao seu governo, houve uma manifestação coletiva e espontânea da população que foi chamada “Domingo Negro” – o Brasil vestiu-se de preto, com bandeiras, fitas, roupas e “caras-pintadas” utilizando a cor na sua dimensão simbólica de luto e pesar.

As cores verde e amarelo são carregadas de sentidos que estão relacionadas, ora ao nacionalismo, as cores que representam um país, ora a movimentos sociais que reivindicam algo politicamente. Nas copas do mundo, por exemplo, segundo Elman e Benetti (2010), essas cores são utilizadas para representar a torcida brasileira como uma nação. No movimento conhecido como “caras-pintadas”, os rostos pintados nas cores verde e amarelo, segundo Dias (2008), foi utilizado como uma demonstração de patriotismo. Porém, para serem confundidos com os simpatizantes do então presidente Collor, os manifestantes

passaram a usar roupas pretas. O movimento dos “caras-pintadas”, conforme o autor, objetivou especificamente o *impeachment* de Collor. “Quando o Congresso aprovou o afastamento do presidente – que na prática consubstanciou-se no próprio fim do mandato – o movimento esmoreceu e, quando Collor renunciou, o movimento acabou. Isso com relação ao seu objetivo específico” (DIAS, 2008, p. 15).

Pêcheux (1990, p. 11), quando aborda sobre a organização de uma nova divisão da sociedade, sob a unidade formal fundada no Direito, afirma que essa unificação passa pela difusão de uma língua nacional, que é “uma das questões em jogo na luta de classes na Europa do século XIX”. Nas palavras de Pêcheux (1990, p. 11, grifos do autor),

- a burguesia é obrigada a proclamar o ideal de igualdade frente à língua como uma das condições efetivas da liberdade dos cidadãos, organizando simultaneamente uma desigualdade real, estruturalmente reproduzida por uma divisão no ensino da língua e da gramática.
- por seu lado, o proletariado experimenta progressivamente, sob a democracia burguesa, o *irrealizado* do movimento popular, e descobre pouco a pouco que a burguesia tem necessidade vital de que esse ponto permaneça irrealizado: a dominação da ideologia jurídica introduz assim, por meio de seu universalismo, uma *barreira política invisível*, que se entrelaça sutilmente com as fronteiras econômicas visíveis engendradas pela exploração capitalista.

Esta barreira invisível, segundo o autor, atravessa a sociedade como uma linha móvel, “sensível as relações de fora, resistente e elástica”. De ambos os lados dessa linha, “as mesmas palavras, expressões e enunciados de uma mesma língua, não têm o mesmo ‘sentido [...]’” (PÊCHEUX, 1990, p. 11).

A faixa verde e amarela na diagonal direita da composição, na relação com as marcas compositivas abordadas anteriormente (o brasão de armas nacional e a inscrição Movimento Brasil Livre (MBL) e Serviço de Censura) – considerando o contexto sócio-histórico no qual essas composições visuais-*meme* foram produzidas, ou seja, o posicionamento dos integrantes do MBL contra o que consideravam “uma agenda cultural da esquerda”, da qual *Queermuseu* fazia parte – e pela maneira como as cores da faixa significam no imaginário social e político, a faixa verde e amarela faz funcionar uma oposição entre a direita e a esquerda e a sustentação de um dizer associado a integração a regras, disciplina e moralidade pública. A própria disposição da faixa na ficha lembra a disposição da faixa verde e amarela presa por um alfinete na altura do peito, seja no uniforme escolar, quando das antigas comemorações

escolares da Semana da Pátria, seja em outras manifestações de patriotismo e nacionalismo ligados a órgãos oficiais e instituições municipais, estaduais e federais. Sobre a ficha, na qual se imprime o carimbo com a inscrição “IMPRÓPRIO”, a faixa disposta na lateral direita, juntamente com o Brasão de Armas à esquerda, imprime autenticidade e legitimidade documental. Ao mesmo tempo que a inscrição “MOVIMENTO BRASIL LIVRE -MBL”, ao lado do Brasão, assume o lugar institucional do censor, que assina o documento e o valida, na relação com os demais símbolos, também dá margem, pela ironia e pelo humor, ao questionamento da validade de tal interdição, considerando a fragilidade e inconstância da base de sustentação do movimento e dos “bons costumes”, calcados em “doutrinas” e “dogmas” arcaicos, moralizantes e vazios. Até porque, o que se diz, onde se diz, em que lugar tal dizer circula, significa na relação com quem diz e para quem se diz. Daí, os efeitos resultantes da passagem do lugar social para a posição no discurso.

São nos sutis detalhes desse jogo entre o lugar institucional do censor, que o MBL assume nesse conjunto de composições visuais-*meme*, e o questionamento da fragilidade do MBL e das “FAMILIAS DE BEM”, que são calcadas em “dogmas” vazios, que é possível observar a irrupção de tracejos da imago da arte. Em outras palavras, é nesse encontro entre temporalidades e imagens (no sentido de imaginário) que se entrecruzam na composição, que traços daquele que não existe mais, mas que sustenta o dizer e o fazer artístico, se põem à visibilidade. Nesse jogo entre distintas temporalidades que se entrecruzam na composição, o que é “censurado” são os prazeres do corpo, ou seja, são traços que não devem ser lembrados/representados, mas que se põem à visibilidade no social, na história e na política.

Após o Golpe de 1964, segundo Gomide (2016, p. 50), o país passou por “por momentos de necessidade de afirmação do ufanismo, mecanismo que a Ditadura usou para marcar sua presença”. Os *slogans* “Este é um país que vai pra frente” e “Ame-o ou deixe-o”, inscritos em verde e amarelo, eram usados, conforme a pesquisadora, “para afirmar a obrigatoriedade de se amar um período de tristeza e arrogância militar” (GOMIDE, 2016, p. 50). Nesse contexto, a bandeira nacional, que era o símbolo máximo de um país então subjugado pelos militares, prestou-se a professar uma ideologia de tal opressor.

Como explica Gomide (2016), desde 1964 as cores da bandeira nacional representavam uma nação submetida às forças militares. “O verde-amarelo-azul anil se tornou símbolo da Ditadura. Nesta ocasião, cidadãos com posições progressistas, ou de esquerda, renegavam tais cores – uma forma de se colocarem contra o governo ditatorial” (GOMIDE, 2016, p. 50). Isso perdurou, conforme a autora, até o início de 1980.

Nas manifestações populares que se iniciaram em 2013, e nas posteriores a ela, segundo Gomide (2016, p. 53),

[...] vimos que grupos antagônicos usaram cores distintas para suas alegorias, vestimentas, inscrições e bandeiras. A cor vermelha para os manifestantes de esquerda e o verde-azul-amarelo para os opositores ao governo do PT. Vimos que as alianças de esquerda, em sua maioria, têm sua bandeira vermelha, enquanto as de direita, no caso em questão opositora ao governo, têm nas suas o verde-amarelo.

A arte, como sinalizado no item 3.1, é um processo resultante da prática de e entre sujeitos de linguagem, assim como a cultura e o social. Abordar sobre a arte, é pensar ela em sua inscrição no social. A arte, como já afirmado, com base em Valadares (2002), é um espaço na cultura, em que visão e olhar nos convocam, proporcionando o encontro do homem com o mundo. No caso das reproduções de obras de arte, que são retomadas nesse conjunto de composições visuais-*meme*, as obras de arte direcionaram o olhar para temáticas ora religiosas, ora mitológicas.

Ao explicar sobre as temáticas bíblicas, Gombrich (2012) afirma que, embora as Escrituras não digam sobre a aparência de Jesus, e que Deus não possa ser visualizado na forma humana, e que foram os artistas do passado que criaram as imagens com as quais estamos acostumados, “[...] algumas pessoas tendem a pensar que o afastamento dessas formas tradicionais equivale a uma blasfêmia” (GOMBRICH, 2012, p. 30). Repetidas vezes, de acordo com o autor, ocorreu que os esforços de um artista para interpretar um texto bíblico com “olhos inteiramente novos” chocaram e incomodaram. Um caso desses, ocorreu com Caravaggio, que por volta de 1600, recebeu a encomenda de “pintar um quadro de São Mateus para o altar de uma igreja em Roma” (GOMBRICH, 2012, p. 31). Nas palavras de Gombrich (2012, p. 31, grifos meus),

o santo devia ser reproduzido a escrever o evangelho e, para mostrar que os evangelhos eram a palavra de Deus, teria de haver um anjo inspirando a escrita. Caravaggio que era um artista altamente imaginativo e decidido, pensou longamente sobre a provável situação de um velho e pobre trabalhador, simples publicano, ao ter subitamente que se sentar para escrever um livro. E, assim, pintou um quadro de São Mateus calvo e descalço, os pés na terra, agarrando desajeitadamente o enorme volume e franzindo ansiosamente o cenho sob a tensão da incomum tarefa de escrever. Ao lado do santo, pintou um jovem anjo que parece recém-chegado das alturas e que gentilmente guia a mão do trabalhador como uma professora



faz com a mão de uma criança. **Quando Caravaggio entregou o quadro à igreja, em cujo o altar-mor seria colocado, as pessoas se escandalizaram com o que consideraram uma falta de respeito para o santo.** A pintura não foi aceita, e Caravaggio teve que tentar de novo. Dessa vez, não correu riscos. Manteve-se rigorosamente de acordo com as ideias convencionais da época sobre o aspecto que um anjo e um santo devem ter.

No contexto descrito por Gombrich (2012), é possível notar que a produção artística sempre transitou entre os ideais aceitos em um determinado período e a transgressão dessas ideias aceitas socialmente, o que, normalmente, escandalizava/chocava um determinado grupo de sujeitos apegados aos aspectos de como anjos, santos deveriam ser representados, por exemplo. As obras de Bosch, que normalmente abordavam sobre os castigos do inferno, os pecados e os prazeres que conduziam ao inferno, como salientei na seção anterior, com base em Bruno (2011), também não eram aceitas pelos intelectuais da época na qual o artista produziu. A arte<sup>28</sup>, nesse sentido, estava sempre nesse jogo constante entre o aceite socialmente e a transgressão, contestação dos padrões tidos como legítimos.

O movimento opositivo entre direita e esquerda, que as cores verde e amarela significa nas composições visuais-*meme*, faz funcionar na composição um jogo constante entre: bem e mal, moral e imoral, “pessoas de bem” e “depravados”, obra de arte e manifestação (artística) que merece/deve ser censurada.

Bobbio (1995, p. 66), ao abordar sobre o movimento político italiano, afirma que não deve surpreender que, em um universo como a política, constituído de maneira eminente por relações de antagonismo entre partes contrapostas

(partidos, grupos de interesse, facções e, nas relações internacionais, povos, pessoas, nações), o modo mais natural, simples e mesmo comum de representar aquelas relações seja uma díade ou uma dicotomia. Nossa mente corre imediatamente para célebres exemplos históricos, como patrícios-plebeus, guelfos-guibelinos, Whigs-Tories.

A própria categoria da política é representada, segundo o autor, pela díade “amigo-inimigo”. Considerando esta única dicotomia, processo de bipolarização que se segue

---

<sup>28</sup> É válido destacar que o período no qual as obras de arte que são recuperadas nas composições visuais-*meme* da *Artes Depressão* foram produzidas, segundo Rubim e Oliveira (2012), é o momento do desenvolvimento gradativo das cidades, o que implicou na concentração do mercado artístico nas cidades. Nesse ambiente, os artistas se organizavam em corporações e confrarias. Nesse período, “surgem também, escolas nas quais se ensinam as experiências e as técnicas próprias do ofício e onde comumente há um aprendiz” (RUBIM; OLIVEIRA, 2012, 8-9). A maior parte dos artistas, segundo as autoras, trabalhava por encomenda, o que limitava sua criatividade. “Muitas obras religiosas ou vinculadas ao âmbito religioso (igrejas, capelas, retábulos, livros, sepulcros) contavam, também, com patrocínios reais e burgueses” (RUBIM; OLIVEIRA, 2012, p. 9).

necessariamente à atração dos diversos contendores potenciais para dois polos, conforme Bobbio (1995, p. 66-67), “ocorre com base no princípio, e na prática conseqüente [sic], segundo o qual o amigo do meu inimigo é meu inimigo, ou inversamente, o inimigo do meu inimigo é meu amigo”. Determinadas uniões ou alianças, que nas relações internacionais e nas relações entre partidos de um mesmo Estado parecem inaturais, são, conforme Bobbio (1995), na realidade a consequência da lógica dicotômica. “Nas relações humanas, o exemplo extremo de antítese é constituído pela guerra; mas a lógica dicotômica, por outro lado, não é estranha à própria visão tradicional religiosa ou metafísica, inclusive do mundo natural (luz-trevas, ordem-caos e, no limite, Deus-demônio)” (BOBBIO, 1995, p. 67).

Direita e esquerda, além de remontar à Revolução Francesa, de acordo com Bobbio (1995), possuem também um significado descritivo e avaliativo. Para o autor, o significado descritivo, embora seja variável, jamais chega a permitir que “se atribuam à mesma palavra dois significados inteiramente contrários” (BOBBIO, 1995, p. 70). Em contrapartida, “com respeito ao significado avaliativo [*valutativo*], exatamente porque os dois termos descrevem uma antítese, a conotação positiva de um implica necessariamente a conotação negativa do outro” (BOBBIO, 1995, p. 70). Saber qual dos dois é o positivo ou negativo, conforme o autor, não depende do significado descritivo, mas “opostos juízos de valor que são dados às coisas descritas” (BOBBIO, 1995, p. 70). Isso comporta uma notável consequência no uso de “direita” e “esquerda” tanto na linguagem política como em outras, nas quais, “a começar da linguagem religiosa, ‘direita’ tem sempre uma conotação positiva e ‘esquerda’, sempre uma conotação negativa” (BOBBIO, 1995, p. 70).

Ao problematizar a maneira como Laponce entende uma dualidade como amigo-inimigo, e outras a essa semelhantes, nas quais um é positivo e o outro negativo, Bobbio (1995, p. 75) afirma que ambos os elementos duais, como direita-esquerda, “[...] os termos podem ter uma conotação positiva ou negativa segundo as ideologias e os movimentos que representam, e portanto segundo as pessoas ou grupos que deles se apropriam”.

Contudo, como sinaliza Bobbio (1995, p. 75), é inquestionável que em seu significado original, antes de direita e esquerda se tornar uma metáfora política, tal dupla tinha uma conotação de valor unívoca, “pelo fato de um dos dois termos, direita, sempre ter tido uma conotação positiva, e o outro, esquerda, sempre negativa”. Também é inquestionável, conforme o autor, que tal unidirecionalidade foi mantida em grande parte dos usos metafóricos da dupla, começando pela linguagem religiosa, “na qual os bons se sentam à direita, os maus à esquerda do pai” (BOBBIO, 1995, p. 75). Porém essa univocidade não vale

para a linguagem política, pois tanto a direita como a esquerda, como afirma Bobbio (1995), podem representar tanto o lado positivo como negativo da contraposição. Na linguagem política, os bons e os maus podem ser encontrados à direita como à esquerda, dependendo de qual parte provenha o juízo.

Ao observar este jogo que a princípio se apresenta como opositivo, e considerando a inscrição do Brasão de Armas nacional, utilizado em documentos oficiais, as cores verde e amarelo e considerando que o Brasil, segundo Ianni (2000), é marcado por uma forte e constante presença do catolicismo no pensamento e nas formas de sociabilidade, que se desenvolveu através da colônia, monarquia e república, é possível notar que na composição o “bom”, a “moral”, as “pessoa de bem” estão associadas, imaginariamente, à direita, ao MBL e à interdição do artístico. Enquanto a esquerda está associada, como é salientado no parecer/veredito da obra *Bacchus en Ariadne*, imaginariamente a um “antro esquerdista de depravação”. Por mais que Bobbio (1995) explique que no contexto político essas associações entre a direita e a esquerda pudessem variar conforme o ponto de visão, no material de análise desta dissertação, a relação que se põe à visibilidade no conjunto é essa atravessada pelo pensamento religioso.

Como explica Ianni (2000), segundo a ideologia predominante, oficial e oficiosa religiosa e secular, no Brasil todos são católicos. Com uma frase, conforme o autor, “elimina-se o candomblé e as suas variantes, assim como a pajelança e suas variantes; sem esquecer as variantes do protestantismo e do próprio catolicismo” (IANNI, 2000, p. 62). Nos espaços públicos, do palácio presidencial à câmara municipal, segundo o pesquisador, existe sempre um crucifixo ou alguma variante de ícones católicos. Nas palavras do autor,

sim, o catolicismo catequiza o país, desde a Primeira Missa, em 1500. Tem sido sempre uma poderosa argamassa dos blocos do poder: Independência ou Morte, Ordem e Progresso, Nacionalismo e Industrialismo, Segurança e Desenvolvimento, Nova República. Na última década do século XX o Papa circula pelo país, aquém e além do Tratado de Tordesilhas (IANNI, 2000, p. 63).

Na parte inferior das composições visuais-*meme* que, como sinalizado anteriormente, se assemelha a uma ficha de censura, a marca verbal “Válido até O RETORNO DO BOM SENSO”, aponta para efeitos de “validade” da exposição cujos sentidos deslizam entre a cronologia e temporalidade simbólica, a autenticação e autenticidade, à autorização e

interdição, como pode ser observado no recorte da formulação verbal das composições visuais-*meme*, sequencialmente apresentado.

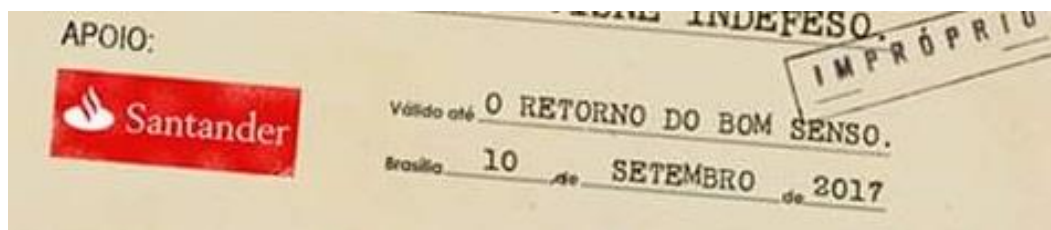


Imagem 8: Recorte da formulação verbal das composições visuais-*meme* acerca do cancelamento de *Queermuseu*, em setembro de 2017.

A formulação “válido até” joga com os sentidos de validade e de validar algo. Válido, se tomado como prazo de validade, aponta para uma temporalidade cronológica, mas também simbólica, em que a exposição poderá (ou não) ser reaberta. Data essa indefinida enquanto cronologia, mas definida enquanto sentidos requeridos, na/pela interdição, para ser reaberta, marcada no texto verbal que constitui as composições visuais-*meme* como “O RETORNO DO BOM SENSO”. O “RETORNO DO BOM SENSO” tensiona sentidos moralizantes de controle da abertura do artístico à multiplicidade de sentidos do corpo, do sujeito-corpo prazeroso, interditando-o enquanto a disciplina, o disciplinar do corpo-artístico e do corpo-social, cujos prazeres devem ser contidos e administrados, não for recuperada/reavivada. Enquanto esse “bom senso” não retorna, não há validação institucional, e a exposição não pode validada socialmente, aceita como válida, reconhecida em sua autenticidade. Se não há “autorização”, há interdição.

“Válido até O RETORNO DO BOM SENSO” significa, também, a busca constante pelo controle disciplinar dos corpos. Corpos estes que, conforme uma descoberta ocorrida durante a época clássica, como sinaliza Foucault (1987), são como objetos e alvo de poder. Nesse sentido, segundo autor, é possível encontrar facilmente sinais de uma grande atenção dedicada ao corpo – “[...] ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1987, p. 117). O livro *O Homem-máquina*, de La Mettrie, como explica o filósofo, foi escrito de maneira simultânea em dois registros: “no anátomo-metafísico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar e corrigir as operações do corpo” (FOUCAULT, 1987, p. 117-118).

Estes registros são distintos, pois ora tratam de submissão e utilização e ora de funcionamento e de explicação: “corpo útil, corpo inteligível”. “O ‘O Homem-máquina’ de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de ‘docilidade’ que une ao corpo analisável o corpo manipulável” (FOUCAULT, 1987, p. 118). É dócil, de acordo com o autor, um corpo “que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, p. 118).

O corpo, como explica Foucault (1987), está aprisionado no interior de poderes que lhe impõem limitações, obrigações e proibições. Muitas coisas são novas nessas técnicas, segundo o autor. A escala do controle, para o pesquisador, “não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo” (FOUCAULT, 1987, p. 118). O objeto do controle, conforme o filósofo, é a economia, “[...] a eficácia dos movimentos, sua organização interna [...]” (FOUCAULT, 1987, p. 118). A modalidade, implica uma coerção ininterrupta, que vela mais sobre os processos da atividade que sobre seu resultado e se exerce segundo uma “codificação que esquadriha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos” (FOUCAULT, 1987, p. 118).

O período histórico das disciplinas, para o autor, é o momento “que nasce um arte do corpo humano”, que busca não apenas o aumento de suas habilidades, ou aprofundar sua sujeição, mas “a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna mais obediente quanto é mais útil, e inversamente” (FOUCAULT, 1987, p. 119). Nesse sentido, se forma uma política das coerções, “[...] uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT, 1987, p. 119). O corpo, segundo o autor, entra numa maquinaria de poder que o desarticula e recompõe. A disciplina, em tal contexto, fabrica corpos “submissos e exercitados, corpos dóceis. “A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 1987, p. 119).

As regularidades da composição mencionadas anteriormente, apontam para a abertura e administração/interdição do artístico, e do corpo-artístico e social. Nesse sentido, o Renascimento e o Maneirismo, com seus pintores e escultores (*re*)conhecidos por suas obras – que abordam sobre histórias bíblicas, heróis consagrados em seus textos, os prazeres da carne que resultam em punições no inferno, a mitologia grega... –, por suas técnicas, “inovações”

que trouxeram para arte no período em que produziram artisticamente, na e pela inscrição verbal, passam a significar como “depravados”, sujeitos que “afrontam as famílias de bem que observam suas obras”, por retratarem um corpo-sujeito prazeroso que deve ser disciplinado.

Ao mesmo tempo, na relação constitutiva das composições visuais-*meme* com a legenda que as acompanha – “Muita polêmica, muita confusão! Cite uma obra que deveria ser censurada e apagada da história da arte em defesa da moral e dos bons costumes. [ironia mode on]” (ARTES DEPRESSÃO, 2017, online) –, produz sentidos (outros) na composição. A relação da legenda com as composições visuais-*meme* (*de*)marca o lugar do qual a própria página *Artes Depressão* enuncia sobre o (do) artístico. Um lugar marcado pelo humor e pela ironia<sup>29</sup>. Como é sinalizado pela própria página em sua biografia no *Instagram*, *Artes Depressão* procura tecer uma “investigação sucinta do humor e ironia dentro das artes plásticas” (ARTES DEPRESSÃO, 2019, online). É na relação entre legenda e composição que a página se coloca em relação com o que formula e divulga da arte e sobre a arte inscrita no social.

É nessa conexão composição-legenda, que a *Artes Depressão* aborda/discute sobre o movimento da interdição do artístico, mais especificamente, de um artístico que aborda sobre a pluralidade de corpos. Ao dizer sobre o cancelamento de *Queermuseu*, sem necessariamente, recorrer às obras da exposição, mas buscando na História da Arte e, mais precisamente, em obras do período Renascentista, registros artísticos do corpo que desfruta dos prazeres da carne e por isso é “condenado ao inferno” e que tratam sobre temas mitológicos e bíblicos, que *Artes Depressão* joga com os sentidos de um lugar institucional, determinante, disciplinar, questionando quais obras de arte que devem ser “apagadas”,

---

<sup>29</sup> O humor, como sinaliza Slavutzky (1999), parte do sentido em busca do nonsense. Ele é um “ato de desdobramento no ato mesmo da concepção; por isso, todo sentimento, todo impulso, todo pensamento que surge no humorista, se desbobra em seguida em seu contrário: todo sim em um não que assume o valor de sim” (SLAVUTZKY, 1999, p. 27). Conforme o autor, ao fundamentado em Jankélévitch (1990), “a ironia é a arma dos fortes, enquanto o humor é única arma dos fracos, pois a humildade humorística permite ultrapassar a humilhação. O humor é uma arma dos desarmados e não triunfa pois o humor goza de si mesmo [...] O humor não leva a sério nada, nem a si mesmo” (SLAVUTZKY, 1999, p. 28). A ironia, como explica Freud ([1905] 1969, p. 199), consiste em sua essência dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, porém “poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhe entender – pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicações estilísticas – o que se quer dizer o contrário do que diz”. Ela só pode ser empregada, segundo o autor, quando a outra pessoa está preparada para ouvir o oposto, de maneira que “não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer” (FREUD [1905] 1969, p. 199). Por esse motivo, a ironia se expõe com facilidade ao risco de ser mal-entendida. Ela “proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária” (FREUD, [1905] 1969, p. 199).

silenciadas na história em defesa da “moral” e dos “bons costumes”, das famílias de bem que frequentam os museus.

A validade dessa “ficha de censura”, que pelo jogo dicotômico direita-esquerda, certo-errado, disciplinar-indisciplinar, bom-mal, moral-imoral, institucionaliza a invalidação, o “apagamento” de uma obra/ de uma exposição, ao mesmo tempo, por ser produzida e circular na *Artes Depressão*, uma página que trabalha com a potência do humor e da ironia no âmbito das artes plásticas, este lugar institucional, determinante, mostra a invalidade do próprio dizer moral(izante) que sustenta a interdição do artístico, que em seu funcionamento se apresenta como uma prática de censura. Em outras palavras, de modo simultâneo, nesse encontro entre atualidade e memória na composição, se tem esse lugar institucional, determinante, que válida a posição de censor (ocupada pelo MBL), e a interdição de obras de arte de uma exposição, se tem a deriva pelo funcionamento da ironia e do humor, que faz advir sentidos, imagens “[...] daquele ou daquela que não existe mais” (DIDI-HUBERMAN, 2011), mas que insiste em retornar no fazer artístico, e no dizer do/sobre o artístico.

A composição visual-*meme* constituída pela obra de Bosch (composição visual-*meme* 1) traz para a composição um movimento da imagem da obra de arte na imagem da obra de arte. Refiro-me ao recorte. Fazendo alusão ao texto de Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Berger (1999, p. 26) afirma que “na era da reprodutibilidade pictórica, o significado das pinturas não está mais a elas vinculado”. Seu significado, segundo o autor, torna-se transfissível, ou seja, ele passa a ser um tipo de informação. Como toda informação, ela pode ser utilizada ou ignorada, “[...] a informação não traz uma autoridade especial em si mesma. Quando uma pintura é utilizada, seu significado ou é alterado ou totalmente modificado” (BERGER, 1999, p. 26). Não se trata, conforme Berger (1999, p. 27), de uma reprodução que não reproduz fielmente determinados aspectos da imagem; mas de uma reprodução que possa ser usada para diferentes propósitos, “e que a imagem reproduzida, diferente de uma obra original, pode ser emprestada a todos eles”. Para sustentar sua afirmação, o pesquisador examina algumas das maneiras pelas quais a reprodução de uma imagem presta-se a tal tipo de uso. Dentre essas maneiras, ele fala da reprodução de um detalhe de uma obra. Usando como exemplo a obra *Vênus e Marte*, de Botticelli, Berger (1999, p. 27) explana que “a reprodução isola um detalhe de uma pintura de seu todo. O detalhe é transformado. Uma figura alegórica passa a ser o retrato de uma moça”.

No caso da composição visual-*meme* que é constituída pela reprodução de um detalhe do painel central de *O Jardim das delicias*, na relação com a inscrição verbal “Parecer:

PRÁTICAS SEXUAIS INADEQUADAS COMO ZOOFILIA (COM PEIXES!!!) E INTRODUÇÃO DE FLORES NO CANAL ANAL”, desloca-se o sentido da obra, que considerando o período em que foi produzida (1480-1490), ilustra “[...] o nascimento do mal com Eva, o pecado da luxúria do homem e a destruição final no Inferno” (BRUNO, 2011, p. 44), ou seja, que está relacionada às doutrinas e crenças religiosas da época, para práticas sexuais, consideradas “inadequadas”.

Berger (1999, p. 31) explica em *Modos de ver* que “o significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto a seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela. Essa autoridade que ela detém é distribuída por todo contexto em que aparece”. Contudo, para além de significar com o que vem ao lado dela, eu diria ainda que os sentidos da obra não param de se inscrever nessa relação da reprodução com o que está ao lado dela, elementos da memória, pois, como pontua Didi-Huberman (2015, p. 16), “[...] o passado nunca cessa de se reconfigurar”. Como dito anteriormente, no movimento de nunca parar de se reconfigurar, de se *reinscrever*, discursivamente, com base em Orlandi (2012, p. 32), é possível dizer que “[...] há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, [que] é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia”.

#### 4. AS COMPOSIÇÕES VISUAIS-MEME DA ARTES DEPRESSÃO ACERCA DO CANCELAMENTO DE *QUEERMUSEU* E(M) RESISTÊNCIA(S)

O (*per*)curso de observação dos pequenos detalhes que configuram essas composições visuais-meme, que abordam o cancelamento da exposição *Queer*, em setembro de 2017, sem trazer para a composição as obras que foram polemizadas na época deste cancelamento – *Cena de interior II*, de Adriana Varejão, *Adraino bafônica e Luiz França de She-há e Travesti da lambada e deusa das águas*, de Bia Leite, e *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, de Fernando Baril –, e considerando que a arte diz do contexto social do/no qual está inserida, conduz-me ao seguinte questionamento: E a(s) resistência(s)?

Segundo percepções de Ferreira (2015, p. 159), proveniente(s) de análises de diferentes materialidades, envolvendo diversos enunciados advindos de anúncios publicitários, brincadeiras de crianças, chistes, os deslizamentos, as falhas, as fissuras, apontavam para índices de resistência, “na margem entre a dominação que se pretende fazer dela e a que ela – a língua(gem) – estabelece”. A irrupção do equívoco, de acordo com a



autora, demarca pontos de fuga que “representam pontos de resistência que são próprios a ordem da língua” (FERREIRA, 2015, p. 159). Da mesma maneira que o equívoco é entendido como maneira de resistência da linguagem, segundo a pesquisadora, podemos considerar o inconsciente como maneira de resistência do sujeito. Equívoco e inconsciente, conforme Ferreira (2015, p. 159), “trabalham juntos apontando para os lugares da falha no seu corpo, já que ambos – língua e sujeito – se constituem mutuamente”.

É justamente pela falha, para Ferreira (2015), que algo escapa e abre brechas para a resistência. Nesse sentido, o sujeito do inconsciente resistiria à interpelação ideológica, distanciando-se da condição de “bom sujeito”<sup>30</sup> completamente identificado com as evidências da FD que o constitui.

Segundo Pêcheux (2014, p. 277, grifos e destaques do autor), é verdadeiro o fato que “o sentido” é produzido no ‘*non-sens*’ pelo deslizamento sem origem do significante, de onde a instauração do primado da metáfora sobre o sentido”, contudo, é preciso acrescentar “que *esse deslizamento não desaparece sem deixar traços* no sujeito-ego da ‘forma sujeito’ ideológica, identificada com a evidência de um sentido”. A interpelação ideológica entendida como *ritual*, segundo o filósofo, “supõe reconhecer que não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas, ‘uma palavra por outra’ é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 277).

Nesse sentido, conforme Pêcheux (1990, p. 17), toda genealogia das formas discurso revolucionário supõe que se retorne inicialmente “aos pontos de resistência e de revolta que se incubam sob a dominação ideológica”. Nas palavras de Pêcheux (1990, p. 17),

---

<sup>30</sup> Em *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, mais especificamente quando discute sobre a forma-sujeito do discurso, Pêcheux ([1975] 2014, p. 198, destaques do autor) observa que todo sujeito é “[...] constitutivamente *colocado como* autor de/e responsável por seus atos (por suas ‘condutas’ e por suas ‘palavras’), em cada prática em que se inscreve; e isso pela determinação do complexo das formações ideológicas (e, em particular, das formações discursivas) no qual é interpelado em ‘sujeito-responsável’”. Segundo Pêcheux ([1975] 2014, p. 199, grifos do autor), um elemento que diz respeito aos “efeitos paradoxais” introduzidos pela prática de produção dos conhecimentos e a prática política do proletariado na forma-sujeito, “*enquanto relação de desdobramento entre ‘sujeito da enunciação’ e ‘sujeito universal’*”, pode assumir diferentes modalidades da tomada de posição, “duas das quais são ‘evidentes’”. São elas: o discurso do “bom sujeito” e o discurso do “mau sujeito”. Na primeira delas, a “tomada de posição” do sujeito, na palavras do filósofo, “realiza seu assujeitamento sob a forma do *livremente consentido*” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 199). A superposição entre o sujeito do enunciado e o sujeito universal caracteriza o que o autor denominou de discurso do “bom sujeito”. Nessa modalidade, o sujeito, em seu discurso, se identifica plenamente com a forma-sujeito que o afeta. Já a segunda delas caracteriza o discurso do mau sujeito, “discurso no qual o *sujeito da enunciação* ‘se volta’ *contra o sujeito universal*, por meio de uma ‘toma de posição’ que consiste, desta vez, em uma *separação* (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...) *com respeito ao que o “sujeito universal” lhe ‘dá a pensar’*” [...] (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 199 grifos e destaques do autor). O mau sujeito, de acordo com o autor, se contraidentifica com a formação discursiva que é imposta pelo interdiscurso “[...] como determinação de sua interioridade subjetiva, o que produz as formas filosóficas do *discurso-contra* [...]” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 200 grifos e destaques do autor).

as resistências: não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litânicas ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras...

A partir desses movimentos, segundo o filósofo, inicia-se o percurso do se despir do “sentido que produz o discurso da dominação, de forma que o irrealizado advenha formando sentido no interior do sem sentido” (PÊCHEUX, 1990, p. 17). É pela quebra de rituais, pelas transgressões de fronteiras que se rompe com o círculo da repetição.

Não há rituais sem falhas, sem brechas, nos ensina Pêcheux (2014, 1990). A falha é constitutiva das práticas rituais cotidianas como, por exemplo, interagir, compartilhar e postar nas/em redes sociais. A noção de resistência, segundo Ferreira (2015), precisa ser associada a outros termos incontornáveis quando consideramos os pressupostos teóricos do quadro discursivo. Esses outros termos, para a autora, seriam: a língua, o sujeito, a história, a memória, o desejo e a ideologia. Na intersecção entre esses pontos, conforme Ferreira (2015), encontram-se os espaços para refletir sobre a equivocidade, a falta e o acontecimento, por exemplo.

As composições visuais-*meme* da página *Artes Depressão*, acerca do cancelamento da exposição *Queermuseu*, abrem brechas para a resistência pelo fato de que o (se) dizer da arte e acerca da arte, dos movimentos sociais que procuram regular as manifestações e as exposições artísticas em uma rede social, o *Facebook*, um espaço que ultrapassa as paredes e os espaços dos museus, das galerias, das salas de aula. Um espaço que se quer “livre”, porém determinado por uma política de privacidade da rede social, assim como pelas políticas gerais para páginas, grupos, eventos, entre outros. Essas composições, também mostram, como frisado anteriormente, que a arte sempre incomodou, por mostrar as contradições do social no qual está inserida e por problematizar os valores socialmente aceitos.

Na e pela circulação em rede e sua relação com a ironia e o humor, essas composições visuais-*meme* jogam com os sentidos (que já circulam) da arte, da censura, do impróprio —“as famílias de bem que visitarem o museu”, das práticas sexuais consideradas “inadequadas” —, transgredindo fronteiras, possibilitando “[...] o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um *acontecimento histórico*, rompendo o círculo da repetição” (PÊCHEUX, 1990, p. 17, grifos do autor).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Como a vida muda. / Como a vida é muda. / Como a vida é nula. / Como a vida é nada. / Como a vida é tudo. / Tudo que se perde / mesmo sem ter ganho. / Como a vida é senha / de outra vida nova / que envelhece antes / de romper o novo”.

Andrade (1988, p. 390).

Começo as “considerações finais” desta pesquisa com um trecho do poema com que iniciei esta dissertação, “Parolagem da vida”, de Carlos Drummond de Andrade. Nesse trecho, Andrade (1988) afirma que a vida é muda e nula, nada e tudo, “que se perde mesmo sem ter ganho”, que ela é senha “de outra vida que envelhece antes de romper o novo”. Esta parte, a meu ver, sinaliza que a vida é um eterno e contínuo paradoxo entre o “mesmo” e o “novo” (o “mesmo” e o “diferente”). A vida é um trajeto, do qual possuímos “partes”, “pedaços”, “trajetos”. Assim como a vida, a pesquisa é construída nesse mesmo jogo entre o mesmo e a(s) deriva(s).

Orlandi (2001), em *Discurso e texto*, explica que o discurso é contínuo e não se esgota em uma situação particular. “Outras coisas foram ditas antes e outras serão ditas depois. O que temos são sempre ‘pedaços’, ‘trajetos’, ‘estados do processo discurso’” (ORLANDI, 2001, p. 14). A incompletude da linguagem, segundo Orlandi (1996), deve ser entendida como algo que não se fecha e não como algo que (não) seria inteiro. O dizer, como sinaliza a autora, é aberto, “[...] é apenas por ilusão que se pensa poder dar a ‘palavra final’” (ORLANDI, 1996, p. 11). O dizer, segundo a pesquisadora, também não possui um começo verificável, pois o sentido está sempre em curso.

Nesse sentido, as considerações finais dessa busca pela imago da arte reconhecem este não fechamento da linguagem, por mais que nos seja requerido esse efeito de final como se fosse “fato”, essas considerações continuam em curso, ou seja, abertas a outras construções, deslocamentos, derivas, análises, sentidos.

O (*per*)curso teórico analítico traçado nesta pesquisa, que entrelaça a Arte, a Psicanálise e a Análise de Discurso, buscou responder ao questionamento inicial: *Como no encontro de uma atualidade (inscrições verbais imbricadas nas formulações visuais) e de uma memória (que se materializa nas imagens-visuais de obras de arte e em inscrições verbais que se põem em relação com elas), a imago da arte irrompe, entrelaçando e tensionando a cultura e o social em seu funcionamento discursivo?* Guiado por essa

interrogação, procurei analisar discursivamente as composições visuais-*meme* da página do *Facebook Artes Depressão*, buscando observar nos detalhes do encontro entre uma atualidade e uma memória, a maneira com que a imago da arte irrompe, entrelaçando a cultura e o social.

A arte, conforme Campos (2010, p. 105), “pressupõe diálogo com a história. A historicidade da obra não pode prescindir das suas condições de produção”. Com base em Lacan, a autora afirma que, para o psicanalista, a “arte é uma das estratégias para lidar com o vazio. Por ter sua base no furo, a arte só acontece na ruptura da superfície e da continuidade. Em outras palavras, a arte abala o campo de que se origina” (CAMPOS, 2010, p. 105).

A imagem, como afirma Didi-Huberman (2011), possui um devir que a *(des)faz* simultaneamente. Tal devir é sustentado pela imago. As imagens, como nos ensina o filósofo, são constituídas por lacunas, que são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes. A imagem, segundo Campos (2010, p. 146), “é um corpo de lacunas e espaçamentos próprios. A lacuna demarca um território específico de ação, na história, onde algo se estancou. Lugar em que outras formas surgem urgentes e errantes”.

Na segunda seção, busquei tracejar, discursivamente, um desenho (inicial) do conceito de imago da arte. Para sustentar tal desenho, parto de uma *(re)visita* ao percurso lacaniano de formulação do imaginário, passando pelos conceitos de formações imaginárias e imaginário linguístico, cunhado por Pêcheux (2014a, 2014b), e dos textos de Didi-Huberman (2011, 2012, 2015). Nesse delineamento conceitual, construído nos entremeios da *Arte, Análise de Discurso e Psicanálise*, compreendo a imago da arte como imagens/representações inconscientes que sustentam o fazer e o dizer do/sobre/acerca do artístico.

Como afirmei na terceira seção desta investigação, é no encontro entre uma atualidade e uma memória que reside a potência da imago da arte, que promove os deslizamentos de sentidos, os efeitos do artístico no trabalho com a ironia e com o humor no embate com o social. Nesse encontro entre atualidade e memória, que a todo momento na composição é recuperado o sentido de *(de)pressão*, de uma *Artes Depressão*. A depressão, nesse movimento, coloca e retira o sujeito do lugar de “desânimo”, de “profunda tristeza”. Simultaneamente, ela joga com o evento de social “doente”, que “sofre”, de um social *(des)regrado*, pelo emprego do humor e da ironia.

Na e pela análise deste conjunto de composições visuais-*meme*, pude observar que a validade do que nomeei de “ficha de censura”, ao mesmo em tempo que institucionaliza o “apagamento” de uma obra de arte/ de uma exposição que versa sobre as *cartografias da diferença*, também invalida tal interdição, justamente por mostrar a invalidade do próprio

dizer moral(izante) que sustenta a prática da interdição/censura, que tem como porta-voz o Movimento Brasil Livre (MBL).

Tais composições visuais-*meme* põem à visibilidade que o corpo, mais precisamente o corpo nu, em sua relação com a “moralidade” da “atualidade”, é calcada em “dogmas” religiosos que atravessam o social, por vezes resultam em interdição de obras que questionam o próprio contexto sócio-histórico no qual foram produzidas. Como sinaliza Batista (2011), ao abordar sobre a correção do afresco do Juízo Final, na Capela Sistina, feita por Daniele da Volterra (1509-1566), “a lascividade dos fiéis e uma certa hipocrisia de outros mais, [...] resultaram na remoção das obras. Somente na época Barroca, “[...] quando a Contrarreforma condenou o excesso da exposição do nu nas obras sacras, é que, com a encenação teatral dos afetos espirituais com sua manifestação física, as artes visuais começam a organizar a gestão do corpo individual ou coletivo” (BATISTA, 2011).

Nesse processo, foi possível observar também que, desde sempre, a arte incomodou e incomoda socialmente, pois ela diz acerca do momento sócio-histórico em que foi produzida, de seus dogmas e da “moralidade” vigente. Neckel (2004, p. 124) afirma, ao final de sua pesquisa de mestrado, que “se um dizer se constrói sobre outro, olhares se constroem [sic] também a partir de outros olhares, percepções a partir de percepções”. Assim, o discurso artístico, conforme a autora, é efeito das percepções dos acontecimentos do mundo. Nas palavras da pesquisadora, “O artista [é] um ‘repórter/delator’, um analista de seu tempo. Um sujeito histórico, ideológico e social. Um sujeito do e no DISCURSO” (NECKEL, 2004, p. 124).

No e pelo entrecruzamento de temporalidades distintas na composição, é possível observar que a arte, assim como os dizeres sobre e acerca dela são marcados pela imagem daquele que já morreu, aquele que não existe mais, mas que insiste em retornar em sutis detalhes.

## REFERÊNCIAS

- ALBINO, Denikid Araújo. **O funcionamento da memória em discursos na/em rede sobre o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo**. 2016. 99 f. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ACIDINI, Cristina. **Mestres do Renascimento: obras primas italianas**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.
- AMEAV. **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Disponível em:< <http://eavparquelage.rj.gov.br/queermuseu/>>. Acesso em: 29 ago. 2018
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-349.
- BATISTA, Stephanie Dahn. **O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX**. 306 f. 2011. Tese (Doutorado) – Setor de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOBBIO, Norberto. **Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- BONI JÚNIOR, Jonas de oliveira. **Estádio do espelho de Jacques Lacan: gênese e teoria**. 2010. 216 f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BLANC, Jan. The sensible natures; Allart van Everdingen and the tradition of sublime landscape in seventeenth century dutch painting. **Journal of Historians Netherlandish Art**, v.8, p. 1-34, summer, 2016. Disponível em:< <https://jhna.org/articles/allart-van-everdingen-tradition-sublime-landscape-seventeenth-century-dutch-painting/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- BRUNO, Silvia. **Bosch**. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMPOS, Luciene Jung de. **Imagens à deriva**: interlocuções entre a arte, a psicanálise e a Análise do discurso. 2010. 156 f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

\_\_\_\_\_. Olhar e imagem: construções basculantes do sujeito na cultura. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 2013, p. 151-163.

CAMPOS, Juliana. Ação popular, de 11 de set. de 2017. Disponível em:< <https://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/wp-content/uploads/sites/110/2017/09/peticao.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

COSTA, Maria Medeiros da. Contrastes e semelhanças. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 74, p. 21-24, nov. 1999. Disponível em:< <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio74.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018edsz

COSTA, Evanise Pascoa. Secretaria do Estado de Cultura. **Princípios básicos da museologia**. Coordenação do Sistema Estadual de Museus. Curitiba, 2006.

COSTA, Camila Karen de Jesus. **Corpo escrito**: o feminino na obra de Adriana Varejão. 2018. 64 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

CUKIERT, Michele; PRISKKULNIK, Léia. Considerações sobre o eu e o corpo em Lacan. **Estudos de Psicologia**, Campinas, n. 1, p.143-149, 2002. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v7n1/10961.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

DAUNIS, Roberto. **Jovens**: desenvolvimento e idade. São Leopoldo: Sonodal, 2000.

DIAS, Luiz Antonio. Política e participação juvenil. Os “caras-pintadas” e o movimento do impeachment. **História Agora**, v.1, p. 4-14, 2008. Disponível em:< [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Historia/artigos/8dias\\_luiz\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/8dias_luiz_artigo.pdf)>. Acesso em; 23 fev. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. **Alea**, Rio de Janeiro, n.1, p. 26-51, jan./jun. 2011. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em:< <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIEGUES, Isabel. Narrativas de carnes e mares. In: DIEGUES, Isabel (Org.). **Adriana Varejão: entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 41-44.

ELMAN, Débora; BENITTI, Marcia. A cor como representação: o imaginário verde e amarelo. **Dobra[s]**, Barueri, v.4, p. 61-70, 2010. Disponível em:<<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/207>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Análise de discurso e psicanálise: uma estranha intimidade. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 131, p.37-52, dez. 2004. Disponível em:<<http://www.appoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio131.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. **Glossário de termos do discurso**. Projeto de pesquisa – A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição do leitor-autor (1997-2001). Porto Alegre, UFRGS, 2005.

\_\_\_\_\_. O Lugar do social da cultura numa dimensão discursiva. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange (Orgs.). **Memória e história na/da análise de discurso**. Campinas: Mercado das Letras, 2011. p. 55-64

\_\_\_\_\_. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**, Vitória da Conquista, n. 1, p. 77-82, jan.-jun. 2013a. Disponível em:<<http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/1996/1723>> Acesso em: 20 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 2013b.

\_\_\_\_\_. Resistir, resistir, resistir... Primado prático discursivo! In: SOARES, Alexandre Ferrari; MARIANI, Bethania; SILVA, Silmara Dela; MEDEIROS, Vanise (Orgs.). **Discurso, resistência e...** Cascavel: EDUNIOESTE, 2015. p. 109-124

\_\_\_\_\_. Discurso: conceitos em movimento. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). **Oficinas de análise do discurso: conceitos em movimento**. Campinas: Pontes, 2015. p.11-23.

FERREIRA, Maria do Carmo Sá Barreto; RIBEIRO, Rejane Maria Rosa. **Organização e funcionamento da biblioteca**. 2011. 90 slides. Disponível em:<<http://sites.uefs.br/portal/sites/bibuefs/paginas-do-menu-raiz/treinamentos/treinamentos/APRESENTACaO%20FINAL.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

FERNANDES, Nathan. O que representam as obras que causaram o fim da exposição Queermuseu. **Revista Galileu**. Disponível em:<<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o uso dos prazeres**. 8.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.



FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. Humor. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 187-194.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 81-174.

FUKS, Betty Bernardo. **Freud e a cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GARCIA, Miliandre. PROGRAMA NACIONAL DE APOIO À PESQUISA DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Relatório de pesquisa: A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:<<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral/miliandre Garcia.pdf>>. Acesso em: 7 fev. 2019

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMIDE, Glória Itabirano. Cor e construção cultural. **Rumores**, São Paulo, n. 19, v. 10, p. 42-57, jan./jun. 2016. Disponível:< <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/111850> >. Acesso em: 24 fev. 2019.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux**. 5.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014. p. 11-38.

IANNI, Octavio. Tendências do pensamento brasileiro. **Tempo Social**, n. 12, p. 55-74, nov. 2000. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/ts/v12n2/v12n2a6.pdf> >. Acesso em: 18 fev. 2019.

JANSON, H.W. **História geral da arte**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. **O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

\_\_\_\_\_. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

\_\_\_\_\_. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 29-90.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologias da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p. 15-34.

LAGAZZI, Suzi. O recorte significativo da memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

\_\_\_\_\_. Análise de discurso: a materialidade significativa na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues; OLIVEIRA, Tânia Pitombo (Orgs.). **Linguagem, história e memória: discursos em movimento**. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

\_\_\_\_\_. O exercício parafrasático na imbricação material. Encontro nacional da ANPOLL, XXVII, 2012. **Anais...** Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/anpoll/resumos/SuzyLagazzi.pdf>> . Acesso em: 14 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do anexo 3. In: LAGAZZI, Suzy; ROMUALDO, Edson Carlos; TASSO, Ismara (Orgs.). **Estudos do texto e do discurso: o discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 311-331

LARA PIMENTEL, Renata Marcelle. **Versões de um ritual de linguagem telejornalístico**. 2008. 368f. Tese (doutorado) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

LARA, Renata Marcelle. O sujeito na/da arte contemporânea: nos entremeios dos discursos da/sobre arte. **Signum: estudos da linguagem**, Londrina, n. 19, p. 170-192, jul.-dez 2016. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/24463>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Discursos sobre arte-performance no Facebook. In: IV SEAD – Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso, 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Núcleo de Análise do Discurso-PPG em Estudos Linguísticos, 2016. p. 1-16.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> >. Acesso em: 20 fev. 2019.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LUZ, Milton. **A história dos símbolos nacionais: a bandeira, o brasão, o selo, o hino**. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 2005.

MAGALHÃES, Amarildo Pinheiro. **Religião e política no Brasil**: análise discursiva de comentários *online* de eleitores no pleito presidencial de 2010. 300 f. 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

MARIANI, Bethania. Subjetividade e imaginário linguístico. **Linguagem em (dis)curso**, Tubarão, v. 3, p. 55-72, 2003. Disponível em<<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0303/030304.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Sujeitos e discursos contemporâneos. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 43-52.

\_\_\_\_\_. Uma proposta de arquivo sobre o sujeito da cidade do Rio de Janeiro: uma pesquisa sobre o discurso dos farrapos. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues; OLIVEIRA, Tânia Pitombo (Orgs.). **Linguagem, história e memória**: discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 43-64.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Corpo e sexualidade na Europa do antigo regime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História do corpo**: da renascença às luzes. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010. p. 217-301.

NARZETTI, Claudiana. **O projeto teórico de Michel Pêcheux**: de uma teoria geral das ideologias à análise do discurso. São Paulo: Annablume, 2012.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. 128 f. Dissertação (Mestrado) Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NU. In: ITAÚ Cultural. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo326/nu>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recorta? In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **Linguística**: questões e controvérsias. Série Estudos 10. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba. Uberaba: Fiube, 1984. p. 9-26.

\_\_\_\_\_. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. **Papel da memória**. 4.ed. Campinas: Pontes, 2015. p. 53-63.

PASSERON, René. Por uma Poianálise. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 78, p.17, abr. 2000. Disponível em:< <http://www.apboa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio78.pdf> >. Acesso em: 26 jun. 2018.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Caderno de estudos linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 7-24, jul.-dez. 1990.

\_\_\_\_\_. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. Análise automática do discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014a. p. 59-158.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso**: uma crítica a afirmação do óbvio. 5.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014b.

\_\_\_\_\_. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação. In: PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014c. p. 269-281.

\_\_\_\_\_. Abertura do colóquio. In: COIN, Bernard [et al.] (Orgs.). **Materialidades discursivas**. Campinas: editora da Unicamp, 2016. p. 23-29.

**Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina** (parte 1). Felipe Diehl. Porto Alegre, 2017. Duração: 2 min. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=962oXFzoE4w>>. Acesso em 10 jan. 2019.

**Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina** (parte 2). Felipe Diehl. Porto Alegre, 2017. Duração: 34 s. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=mO1MaIrDw3Q>>. Acesso em 10 jan. 2019.

**Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina** (parte 3). Felipe Diehl. Porto Alegre, 2017. Duração: 2 min. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=Dh2RrpMzNbk&t=4s>>. Acesso em 10 jan. 2019.

**Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina** (parte 4). Felipe Diehl. Porto Alegre, 2017. Duração: 1 min. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=9tbgX20Wi6g>>. Acesso em 10 jan. 2019.

PESCH, Bruno Arnold. **O discurso artístico na composição artesanato-cultura em miniaturas de Hélio Leites**. 2016. 123 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais)- Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

PESCH, Bruno Arnold; BARQUEIRO, Rafaella. *La bete* e a censura da/na arte do/no corpo. In: SEMANA DE ARTES VISUAIS: OCUPAR E AFIRMAR A VIDA: ARTE, RESISTÊNCIA E MICROPOLÍTICA, 5, 2017, Maringá. **Anais eletrônicos...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2017. p. 145-150. Disponível em:< [https://drive.google.com/file/d/1b\\_\\_IGYIuVLKfKR2CbN9M7kXDySbiBjAg/view](https://drive.google.com/file/d/1b__IGYIuVLKfKR2CbN9M7kXDySbiBjAg/view)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. Uma psicanálise para salvar o mundo, desencontros entre surrealismo e psicanálise. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 108, p. 32-35, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.apboa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio108.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4.ed. São Paulo: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SANTIAGO, Silvano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. In: DIEGUES, Isabel (Org.). **Adriana Varejão: entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 73-83.

SLAVUTZKY, Abrão. A piada e sua relação com o inconsciente ou a psicanálise é muito séria. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, p. 25-36 n. 74, nov. 1999. Disponível em: <<http://www.apboa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio74.pdf>>. Acesso em 26 jun. 2018.

SOUZA, Areci de Fátima da Costa. **O percurso dos sentidos sobre a beleza através dos séculos: uma análise discursiva**. 2004. 221 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

TAVARES, Flávia; AMORIM, Daniele. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. **Época**, 15 set. 2015. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>>. Acesso em: 10 jan. 2019

TERÇA-FEIRA gorda. In: BRITANNICA Escola. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Ter%C3%A7a-Feira-Gorda/481835>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

TANOUE, Suzanne. Shunga, a vertente erótica do Ukiyo-e. **Zupi**, 24 set. 2015. Disponível em: <<https://zupi.pixelshow.co/shunga-a-vertente-erotica-do-ukiyo-e/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

WANKEN, Júlia. Criança viada: o que está por trás da obra que gerou revolta? **MdeMulher**, 14 set. 2017. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/>>. Acesso em 19 jan. 2019.

VALADARES, Jorge de Campos. A arte é um espaço de invenções, de vida a procurar pelo avesso do sintoma. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 108, p.18-23, nov. 2002. Disponível

em:< <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio108.pdf> >. Acesso em: 26 jun. 2018.