



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ESCRITA DO ESPÍRITO

EM LIVRES ASSOCIAÇÕES INSPIRADAS POR CARL GUSTAV JUNG

FELIPE RAMÓN MORO RODRÍGUEZ

**BRASÍLIA
2023**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ESCRITA DO ESPÍRITO

EM LIVRES ASSOCIAÇÕES INSPIRADAS POR CARL GUSTAV JUNG

FELIPE RAMÓN MORO RODRÍGUEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como pré-requisito para a obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais

Orientador: Dra. Nivalda Assunção de Araújo (UnB)

**BRASÍLIA
2023**

FELIPE RAMÓN MORO RODRÍGUEZ

ESCRITA DO ESPÍRITO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra Nivalda Assunção de Araújo.
PPGAV/UnB
Presidente**

**Prof. Dr.
Instituição
Membro**

**Prof. Dr.
Instituição
Membro**

**Prof. Dr.
Instituição
Suplente**

**Prof. Dr.
Instituição
Suplente**

Para Jung, *espírito* é o aspecto dinâmico do inconsciente.

Resumo

A presente pesquisa se propõe a investigar o conceito de livre associação em Carl Jung por meio de minha produção artística. Esta tem como disparador símbolos que possuem potencial para a livre associação, e que são pintados, gravados e instalados, gerando bandeiras, estandartes, pinturas e outros objetos, sempre com significado aberto. O objetivo desta pesquisa é investigar, teórica e poeticamente, as potencialidades de trabalhos artísticos de produção visual contemporânea em relação a diferentes significados suscitados no espectador ou participante. Para tanto, foi realizada análise de bibliografia relacionada à psicologia analítica, bem como de trabalhos artísticos que trazem a possibilidade de criação de novos significados. Além disso, desenvolvi uma produção artística que dialoga com estas questões. A produção visual ocorreu durante todo o percurso da pesquisa, influenciando o levantamento bibliográfico e visual, que, por sua vez, exerceu influências significativas na produção poética, em um processo de retroalimentação. Além de uma dissertação, pretende-se produzir uma exposição final dos trabalhos visuais e do processo artístico percorrido durante a pesquisa.

Palavras-chave: circumambulação; livre associação; simbologia; poéticas; arte contemporânea

Sumário

Introdução.....	Página 9
Início – Salto.....	§§ 1 a 127
Meio – Mergulho.....	§§ 128 a 263
Fim – Respiro.....	§ 267
Referências Bibliográficas.....	Página 75

Lista de Figuras (em páginas)

Detalhe da Bandeira "Ascensão", tecido e tinta.....	19
Trabalho "escrita do espírito", onde as letras de um texto de Jung são substituídas por caracteres indecifráveis. Papel jornal.....	23
Bandeira "Hoje como Ontem", tecido e tinta.....	28
Bandeira "Júpiter", tecido e tinta.....	33
Bandeira "Eclipse", tecido e tinta.....	36
Bandeira 1 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”.....	40
Bandeira 2 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”.....	43
Bandeira 3 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”.....	48
Bandeira 4 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”.....	50
Bandeira 4 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”.....	51
Resposta ao recebimento da Bandeira 3.....	55
Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	57
Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	58
Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	60
Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	61
Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	63
Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	63

Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.....	64
Registro do processo de "Viagem noturna pelo mar".....	67
Bacia de "Viagem noturna pelo mar" já com a tinta.....	68
Detalhe de "Viagem noturna pelo mar".....	69
Primeiro registro de Registro de "Viagem noturna pelo mar", no instante em que o tecido toca a tinta.....	70
Segundo registro de Registro de "Viagem noturna pelo mar", com cerca de uma hora de duração.....	71
Terceiro registro de "Viagem noturna pelo mar", com cerca de três horas.....	72
Quarto e último registro de "viagem noturna pelo mar", com cerca de oito horas de contato entre o tecido e a tinta.....	73

Introdução

A presente pesquisa consiste na circumambulação ao redor de citações, símbolos e os conceitos de livre associação e de meios-tons psíquicos em Carl Gustav Jung, por meio de produção artística autoral e de investigação teórica livre. Circumambulação é, para Jung, rodear conceitos ou imagens, repetindo-se e os abordando por diversas direções.

A pesquisa foi executada com liberdade teórica baseada nos conceitos e na própria escrita de Jung, fator que será abordado no corpo do texto, além de acúmulo de imagens e citações, inspirando-se livremente em Aby Warburg.

O presente trabalho, portanto, não apresenta uma formulação estilística convencional, contendo frases soltas e citações, sem necessariamente realizar uma conexão consciente com o restante do corpo do texto. Tal iniciativa é proposital, já que o próprio texto pode se tornar aberto à coleta de significados pelo leitor. Também é proposital a repetição de ideias e referências em diferentes momentos do texto, com ligeiras modificações. Trata-se de uma circumambulação ao redor de conceitos-chave para o trabalho.

O texto está dividido em três partes: *salto*, *mergulho* e *respiro*. Tais etapas não foram criadas em ordem cronológica, mas simultaneamente, circumambulando. No *salto*, serão abordadas referências ligadas à bibliografia utilizada, tais como os principais conceitos de Jung levantados para o trabalho. Já no *mergulho*, a atenção se volta a articulações mais intensas com produções artísticas, tanto com a produção autoral quanto a de outros artistas. Por fim, no *respiro* se realiza uma espécie de coleção de imagens que foram encontradas ao longo da pesquisa.

Algumas das imagens que estão no corpo do texto do *salto* e do *mergulho* são oriundas da produção visual da pesquisa, criadas paralelamente e transversalmente à leitura do referencial teórico.

Seguindo o estilo de Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, as imagens da terceira etapa, *respiro*, não contêm legendas, explicações, recortes ou textos que as relacionam umas às outras. As imagens estão impressas individualmente, já que não há ordem definida e podem ser vistas em qualquer sequência, juntas ou separadas. A impressão em separado também permite que elas sejam manuseadas na medida em que se lê o texto do salto ou do mergulho, sugerindo novas relações entre o texto e as imagens. O *respiro* não se propõe a criar um acervo visual acerca do tema, mas simplesmente denotar que tais imagens surgiram espontaneamente no processo de construção da dissertação. O mesmo acontece com as citações.

A cadência e o formato do texto encontram justificativa dentro do próprio corpo do trabalho, já que ele não seguirá as regras de formatação habituais. Convém informar, também, que a escrita obedece à práxis Junguiana, que nos ensina a escrever de acordo com motivações nem sempre conscientes. Portanto, em alguns momentos o texto estará escrito à maneira acadêmica, com parágrafos em cadeia lógica e conceitual. Porém, em outros, o texto propõe baixar as barreiras e permitir que surjam referências mais abertas, sem necessariamente atender a um sentido lógico. Isso, aliado à circunambulação, pode dar a sensação de que se percorre um labirinto.

Optou-se por dividir o trabalho em parágrafos, e não em capítulos temáticos ou páginas. A divisão por parágrafos, também utilizada por Jung, propõe-se a evitar que a fronteira entre os parágrafos e páginas estabeleça limites inexistentes entre as diferentes sentenças, o que pode influenciar na busca de significados próprios.

O texto final está impresso em um único rolo de papel, onde os parágrafos se desenrolam ininterruptamente do início ao fim. Espera-se que eles não possuam apenas um significado, mas que cada leitor encontre seus próprios significados na medida em que percorre esse caminho.

)

Salto

1. Em 1891, o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) apresenta sua tese de doutorado, onde discorre acerca de duas pinturas de Botticelli. Porém, sua análise abandona os critérios de afinidade material ou semiótica e se debruça sobre a identificação da *energia* percebida nas imagens. Após identificada tal energia, cada imagem é então colocada em conjunto a diversas outras imagens encontradas em situações, lugares e épocas diferentes, mas com a mesma percepção energética. Estão no rol apresentado na tese poemas, textos literários, moedas, afrescos, gravuras e imagens gravadas em sarcófagos.
2. O autor, portanto, recusa o método estilístico formal dominante na história da arte no final do século XIX, e atua “como um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da avaliação estética para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra da arte” (AGAMBEN, 2015, p. 112).
3. Posteriormente, ele desenvolve o *Atlas Mnemosyne*, onde imagens de obras de arte, fotografias e textos são dispostos de forma a compor um fio de informações que orbitam ao redor de um *núcleo duro* cultural, que sobrevive ao tempo e ao espaço e que se manifesta através de lembranças primordiais. Ele entende que, em conjunto, essas imagens ativam uma *energia* inconsciente, *conversam* para além da compreensão formal. Convém mencionar que o *Atlas Mnemosyne* não deixou um método de estudo das imagens formalmente constituído, mas sua prática propõe um processo de atuação.
4. Este trabalho toma tal processo como base, tanto nas imagens quanto nas citações apresentadas.
5. Em 1905, o psicoterapeuta suíço Carl Jung (1875-1961) fundou um laboratório de psicopatologia experimental na Universidade de Zurique, onde iniciou suas conceptualizações acerca da associação.
6. A livre associação, para Jung, surge através da definição de que imagens, textos e palavras podem gerar leituras únicas, oriundas de camadas mais

profundas da consciência do leitor. Assim, as imagens passam a ter significados outros, alheios à vontade consciente de seu criador. Portanto, apesar da práxis Warburgiana se apoiar na definição de denominadores comuns às imagens pela energia que elas apresentam, propomos deixar que esses denominadores surjam através da livre associação. E não apenas entre imagens, mas também em relação às citações textuais. Não apontaremos os denominadores coletados de forma clara e perfeitamente inteligível, para que o leitor colete seus próprios significados através da livre associação.

7. Se Warburg deslocou o foco da investigação para aspectos diferentes dos tradicionalmente avaliados em análises de imagens, propomos deslocá-los ainda mais, para além dos critérios conscientes. Não se trata de iniciativa ambiciosa, muito pelo contrário. É simples deixar que as imagens e textos falem uma coisa para cada leitor: basta deixá-los abertos e ventilá-los. Esse é o motivo para que as legendas das imagens e as citações se detenham a informações sem muitas explicações e, no *respiro*, não contenham nenhuma informação adicional.
8. “Se fosse possível personificar o inconsciente, poderíamos pensá-lo como um ser humano coletivo, tendo a seu comando uma experiência humana de um ou dois milhões de anos, praticamente imortal” (Jung, 1931/1960, CW8: para. 673).
9. “Além disso, o inconsciente coletivo parece não ser uma pessoa, mas algo como um fluxo incessante ou talvez um oceano de imagens e figuras que derivam para a consciência em nossos sonhos ou em estados mentais anormais” (ibid.: para. 674).
10. Definição de Livre Associação:
 - 1a: A expressão (falando ou escrevendo) de conteúdo consciente sem censura, como auxílio a ganhar acesso a processos inconscientes, especialmente na psicanálise.

b: Ato de reportar o primeiro pensamento que vem à mente em resposta à determinado estímulo (como uma palavra).

2: Uma ideia ou imagem elucidada pela livre associação.

3: Um método que usa livre associação. (WEBSTER, 2022).

11. Incorporado da psicologia, o conceito de livre-associação foi utilizado na abordagem de trabalhos artísticos pelo próprio Carl Jung (JUNG, 2017, p. 28), como imagens que “sugerem um significado para além de nossa capacidade de compreensão no momento” (JUNG, 1970, § 118).
12. A pesquisa se localiza na tentativa de incorporação desse conceito da psicologia analítica ao campo das artes visuais. Esse tipo de incorporação se inscreve na proposta da linha de pesquisa Poéticas Transversais, que não opera apenas na reflexão crítica dos processos de criação, mas também defende a transversalidade entre diferentes disciplinas. “A transversalidade diz respeito ao intercâmbio poético e conceitual entre diferentes áreas do conhecimento, mas também diz respeito às conexões entre produção visual e investigação teórica, em que o trabalho é, ao mesmo tempo, um ‘processo de formação’ e um processo no sentido de processamento, de formação de significado teórico” (REY, 2002, p. 123). A pesquisa se insere, portanto, no rol de procedimentos visuais transpassados por significações teóricas, dentro dessa abordagem transversal.
13. Nos próximos parágrafos, trarei algumas das abordagens principais que aparecem no decorrer da pesquisa, como espécie de guia para as ideias de Jung mais significativas para o trabalho. Assim, há o interesse em esclarecer tais conceitos-chave, além de oferecer um breve histórico da trajetória percorrida antes do início da investigação visual. Esta etapa da pesquisa segue nortes delimitados por conceitos específicos, onde o trabalho se situa.

14. Discurso, mais adiante, sobre a Psicologia Analítica e suas relações com trabalhos de arte. Apesar de não ser um trabalho de psicologia, os conceitos Junguianos são utilizados como catalisadores de desdobramentos que surgem espontaneamente.
15. O retorno a Jung acontece de maneira livre ao longo do texto, sem interesse em abarcar a vasta gama de conceitualizações acerca de cada proposição. Pelo contrário, aproveita-se da natureza aberta e poética da escrita Junguiana para encontrar relações possíveis entre ideias diferentes.
16. Isso é próprio de Jung, que separava boa parte de seus textos em parágrafos, e não em capítulos. É que, muitas vezes, as ideias se entrelaçavam em ordem não linear. Outras vezes, ainda, o texto suscitava relações não previstas pelo autor, não sendo conveniente, portanto, abrigar-se em seções de ideias afins. Na verdade, o desafio de se utilizar a escrita acadêmica na abordagem da psique humana é objeto de interesse de Jung em diversos trabalhos e se reflete em seu estilo de escrita.
17. Nela, Jung não está apenas descrevendo a criatividade da psique. Suas palavras também promulgam e performam essa criatividade.
18. A psicóloga suíça Marie-Louise von Franz (1915-1998) relatou, em diversas oportunidades, pormenores de seu primeiro encontro com Carl Jung. Em tal ocasião, Jung contou a ela que tinha uma paciente que morava na lua.

Ela então o corrigiu, dizendo que ele teria uma paciente que *pensava* morar na lua.

Jung respondeu que queria dizer exatamente o que havia dito: a paciente morava na lua.

19. O texto é dividido em três etapas e em parágrafos. Como em *On The Road*, de Jack Kerouac, foi escrito em um único rolo de papel, sem divisões.
20. Muitas vezes, como nas citações iniciais deste texto (§§ 8 e 9), as ideias de Jung parecem não apenas dissociadas, como opostas. Em um momento, Jung diz que o inconsciente coletivo é como uma entidade mítica. Em outro, diz que não é uma entidade, mas como um oceano, um fluxo. Jung se recusa a oferecer uma conceitualização clara e única acerca do que é o inconsciente coletivo.
21. Oceano é um local onde se mergulha.
22. “O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever.” (LISPECTOR, 2018, pp.193-195).
23. “(Com uma voz de ondas) (...) Pemandro oculto de Hermes Trismegistos. (Com uma voz de sibilante Marivento).” (JOYCE, 1983, p. 489).
24. Quando escreve de maneira aberta, podendo até ser considerada desleixada, Jung o faz por estar colocando em prática a capacidade criativa e expressiva da psique. O insight, ou lampejo imediato, nos aproxima da conexão entre consciente e inconsciente. Este trabalho segue tal princípio.
25. “E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva.” (LISPECTOR, 1994, p. 12).
26. “Livre associação da mente em ilimitados mares de pensamento, nadando no mar do inglês sem disciplina, exceto ritmos de exalação retórica e declaração exposta” (KEROUAC, 1958).

27. Não se busca, portanto, o estado da arte em relação a processos artísticos que utilizem de alguma forma a livre associação e outros conceitos abordados no trabalho. Os artistas e trabalhos aqui relacionados são fruto de lampejos, de inspirações ou de relações simbólicas e particulares, trazidas à tona por estímulos instigados pelo próprio trabalho. Não se trata de uma investigação que aspire à vastidão.
28. “E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha, mas íntima resposta”. (LISPECTOR, 1994, p. 14).
29. “A capacidade de qualquer pessoa, incluindo ele próprio (Jung), de produzir uma ciência abrangente da psique, até mesmo de descrever os processos psíquicos com precisão em palavras – vem depois da propriedade inata da mente humana de ser misteriosa.” (ROWLAND, 2005, p. 10).
30. A psique não está submetida às divisões tradicionais da ciência e das artes. E Jung deixa isso claro não apenas no conteúdo do texto, mas em sua forma. Trata-se da “presença momentânea fugaz de algo que muda para sempre e vai além da compreensão inadequada do ego.” (ROWLAND, 2005, p. 10). Quando falou de arte, Jung se utilizou de uma escrita criativa. Isso tornou seus textos livres das restrições da chamada ciência psicológica.
31. “Arte, por sua própria natureza, não é ciência. E ciência, por sua própria natureza, não é arte.” (JUNG, 1922/1966, CW15: § 99).
32. “Assumir que a psicologia pode explicar a arte poderia constituir uma violação da sua natureza essencial.” (ibid.: § 98).
33. Arte não pode se tornar uma subdivisão da psicologia. Qualquer tentativa “por parte da psicologia de expandir sua estrutura para abranger tais territórios traz uma suposição subjacente: que há algum 'princípio unificador' fundamental que justificaria tal imperialismo disciplinar.” (ibid.: para. 99).

34. Pretendo que os parágrafos conversem entre si em esferas mais profundas do que o entendimento consciente. A estrutura do texto, entretanto, acaba concentrando tópicos em sequências de parágrafos. Isso acontece quando se discorre sobre livre associação e psicologia analítica, por exemplo, porque os assuntos merecem maior fôlego e aprofundamento. Mas, estes mesmos parágrafos obedecem a um entendimento maior, o do texto completo.
35. A dissertação tem três partes, pois estamos trilhando três caminhos: a primeira parte, o *salto*, constitui uma tentativa de se lançar aos conceitos junguianos que norteiam a pesquisa. É a parte em que estamos agora.
36. A segunda parte, *mergulho*, é uma imersão nos conceitos mais relacionados a trabalhos visuais.
37. Trata-se de metáfora do mergulho ao/no inconsciente.
38. A terceira parte, *respiro*, é um acúmulo de imagens. É a tomada de fôlego no outro lado.
39. “Confesso que por vezes tenho inveja dos especialistas da pré-história, que estudam documentos figurativos, mas que não dispõem de nenhum texto. São obrigados a encontrar na análise interna das pinturas, hipóteses, pistas de reflexão, significados, sem possibilidade de chapar nas imagens o que os textos poderiam lhes ter ensinado.” (PASTOUREAU, 2011, p. 14).
40. Os três momentos, *salto*, *mergulho* e *respiro*, têm consonância com os conceitos de *nekyia* e *katabasis*. *Nekyia*, para os gregos, era a invocação dos mortos. Para Jung, era trazer os subterrâneos até si, interessar-se propositalmente pelos desígnios do inconsciente. Lançar-se ao encontro da profundidade.
41. “A *Nekyia* não é uma queda titânica, sem sentido e puramente destrutiva, mas uma *katabasis eis antron* cheia de sentido, uma descida à caverna

da iniciação e do conhecimento secreto. A jornada através da história da psique humana tem a finalidade de recompor o homem como um todo, despertando a memória em seu sangue.” (JUNG, 2001, §123).

42. *Katabasis* pode ser entendida como o oposto: para os gregos, é descer ao mundo de Hades. Equitativamente, para Jung, é o ato de descer ao inconsciente subterrâneo. Não o de trazê-lo a si, mas o de estar mergulhado, envolto nele.



43.

Detalhe da Bandeira "Ascensão", tecido e tinta.

44. “Conheceu-me no mesmo momento, e, com sentidos queixumes, me diz as palavras aladas:

“Como vieste, meu filho, até às trevas espessas de baixo, ainda com vida?”

É difícil aos vivos olhar estes quadros.

Há, de permeio, cachoeiras enormes e rios violentos, a começar pelo Oceano, que nunca jamais ninguém pôde a vau transpor, mas somente provido de nau bem construída.” (HOMERO, 2011, Canto XI).

45. Importante destacar que Jung, muitas vezes, utilizou os dois termos (*nekyia* e *katabasis*) quase indistintamente. Como já abordado, tal “desleixo” proposital (se é que é possível um desleixo proposital), é parte de sua trajetória (JUNG, 2003, pp. 131, 156, 220).
46. Reencenarei a forma de escrita de Jung, pois ela também é um método. Ainda, à sua moda, repetiremos conceitos e ideias, abordando-os de maneira ligeiramente diferente: é o que Jung chamou de *circumambulação*: demorar-se rodeando; por vezes voltando ao mesmo lugar.
47. Jung defendia a *circumambulação* em relação a diversas coisas: análise de problemas, de obras de arte, de complexos psíquicos; propondo, inclusive, o percurso circular como sendo metáfora para o crescimento humano. “Não há evolução linear, apenas a *circumambulação* do self”. (Jung, 1984, p. 196).
48. Logo adiante, pretendo *circumambular* ao redor do conceito primordial do trabalho: a livre associação. É o fenômeno ao qual se refere a maior parte das linhas aqui escritas. Poderia se supor que o texto em si fosse uma ferramenta, ele próprio, de livre associação. Como veremos adiante, é possível, embora se mostre desafiador, suscitar o fenômeno em palavras tão exatas. Porém, continua sendo necessário que o meio para a livre associação seja de certa maneira vago, e, portanto, aberto a diversas interpretações.
49. Este e os próximos dois parágrafos foram escritos posteriormente. Voltei até aqui para adiantar ao leitor que, mais à frente, após delimitarmos o conceito de livre associação e suas interlocuções com o trabalho, será

necessário nos aproximarmos da produção visual. Assim, na primeira exploração visual, a pesquisa se adequa visualmente a uma proposta conceitual: teria a bandeira alguma vantagem na geração de livre associação?

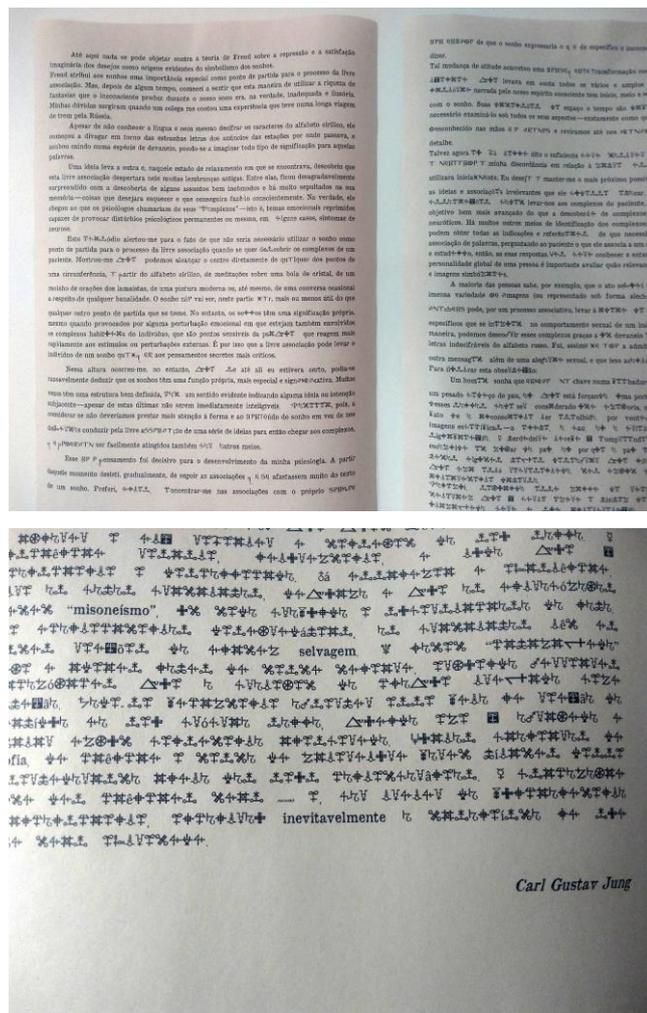
50. Após a análise da *Experiência 1*, que o leitor conhecerá adiante, a pesquisa se volta à outra superfície (material, linguagem, coisa) apta à livre associação: as medalhas. Trata-se da segunda experimentação proposta, onde se espera que a livre associação ocorra em ambiente ainda mais íntimo, mais solene.
51. Também se amplia o leque de linguagens nas quais se busca suscitar a livre associação: com as medalhas, abandonam-se os símbolos indecifráveis em busca do fenômeno da livre associação em sentenças abertas, porém formadas por caracteres conhecidos. Posteriormente, nos debruçamos sobre a *viagem noturna pelo mar*, tanto conceitualmente quanto visualmente.
52. De onde surgiu o interesse pela livre associação? Ele veio a partir da pesquisa sobre conexões entre processos terapêuticos e a produção de trabalhos artísticos. Inicialmente, tratei da livre associação em uma produção visual durante a graduação em Artes Visuais. Posteriormente, abordei esses conceitos no meu trabalho de conclusão de curso, em que estudava as características dialetais e alfabéticas da prática conhecida como pichação.
53. Na pichação, a forma é exposta, mas seu significado é ocultado, tornando-se inscrição aberta à livre associação. A criação de um alfabeto próprio, formado por símbolos e corruptelas das letras do alfabeto oficial aproximam a pichação de símbolos analisados extensivamente por Jung. O presente trabalho nada mais é do que parte de uma circumambulação maior ao redor do tema. É um passo em uma trajetória circular.

54. “Nisso reside o significado social da arte: é constantemente uma obra que educa o espírito da época, evocando as formas em que a época mais falta.” (Jung, 1922/1966, CW15: para. 130).
55. Enquanto se circumbula, é necessário se situar: no momento, estou falando sobre como a pesquisa foi guiada.
56. Uma experimentação visual baseada no conceito Junguiano de livre associação pode se demonstrar propícia para o estudo das visualidades da palavra escrita e de aplicações visuais contemporâneas para símbolos de significado desconhecido. Além disso, uma pesquisa sobre a relação entre trabalhos visuais contemporâneos e métodos terapêuticos pode ser uma maneira de encontrar conexões entre as áreas de estudo das artes e da psicologia, mais especificamente, a psicologia analítica.
57. Pretendo vivenciar dois processos simultâneos: a pesquisa bibliográfica/visual e a produção de trabalhos artísticos.
58. A pesquisa bibliográfica consiste na investigação e na livre citação de autores, pesquisadores e teóricos que tenham produzido materiais afins ao objeto de pesquisa, sejam acerca da livre associação, dos trabalhos artísticos simbólicos e até mesmo de textos sobre a relação entre arte e psicologia analítica. A escolha dos textos analisados obedece à afinidade temática, tanto entre os conceitos bibliográficos quanto em relação a questionamentos surgidos durante a criação dos trabalhos poéticos.
59. A base conceitual da pesquisa se encontra majoritariamente nos textos de Carl Jung. Eles oferecem não apenas o direcionamento conceitual, mas também significam provocações poéticas e o acesso a um catálogo de símbolos arquetípicos presentes em suas publicações. A existência de visualidades simbólicas no próprio texto de Jung é o que conecta a pesquisa bibliográfica ao próximo processo, a produção visual.
60. Levando em consideração a pesquisa bibliográfica, a produção visual consistiu na criação de trabalhos poéticos simbólicos, pois, de acordo com

Jung, trabalhos simbólicos possuem uma linguagem “cheia de pressentimentos que nos diz bem alto: estou em condições de dizer mais do que realmente digo; eu entendo para além de mim. Aqui podemos apropriar-nos dos símbolos, apesar de não conseguirmos decifrá-los satisfatoriamente.” (JUNG, 1991, p. 65).

61. Portanto, a criação de visualidades crípticas e alfabetos fictionais provoca a percepção de que o trabalho diz algo mais, “leva a um desafio à reflexão e compreensão.” (JUNG, 1991, p. 65).

62. “Quando tentamos entender os símbolos, não somos apenas confrontados com o próprio símbolo, mas somos levados à inteireza do indivíduo produtor de símbolos”. (JUNG, 2017, p. 92).



Trabalho "escrita do espírito", onde as letras de um texto de Jung são substituídas por caracteres indecifráveis. Papel jornal.

63. Para a interlocução entre pesquisa teórica e experimentação visual, recorreremos à Sandra Rey, que discorre sobre abordagem metodológica em artes visuais:

“São investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas. [...] Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um ‘processo de formação’ e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa.” (REY, 2002, p. 123).

64. A escolha pelos três processos simultâneos (pesquisa bibliográfica, visual e criação de trabalhos artísticos) tem o intuito de que cada processo seja alimentado conceitualmente e poeticamente por outras linguagens, permitindo um aprofundamento da compreensão teórica e visual dos conceitos abordados.

65. Quando era professor, costumava apresentar aos alunos adolescentes uma introdução à arte rupestre. Era uma paisagem mental que meu pai pintou comigo quando criança na intenção de me fazer dormir, mas que me tocou profundamente, me mantendo desperto por algumas horas.

66. “Fechem os olhos e imaginem que estão, com seu grupo familiar, em uma caverna alguns milênios atrás. A noite vem caindo e um familiar mais velho acende uma fogueira no centro da caverna. A carne e os vegetais são colocados ao lado do fogo e vocês conversam sobre a caçada do dia, o grande cervo que vocês viram mais cedo e a falta de frutas silvestres nessa época do ano. Você olha para fora da caverna e percebe a imensa noite que cai por toda parte, despertando as feras e o desconhecido, trazendo o sono e medo. O mais velho conta a história de um outro tempo, onde as pessoas e os animais eram todos animais. Vocês olham atentamente para o fogo, enquanto a maior parte dos membros de seu grupo começa a dormir. Os mais fortes mais próximos da entrada da caverna e você, adolescente, está no fundo, de frente para o fogo e junto dos mais velhos. A chama refletindo disforme nas paredes da caverna cria

miragens de luz e sombra em movimento, transformando a rocha dura em homens, feras e espíritos. A transmutação daquelas miragens em imagens se torna cada vez mais real à medida que o cansaço começa a abrir as portas do sonho e diminui a distância entre o consciente e o inconsciente. Após alguns minutos dividindo a caverna com lembranças primordiais, você se levanta, suja a mão de lama e desenha um cervo na parede à sua frente”.

67. Cada vez que essa história era contada, para turmas diferentes, o efeito era o mesmo: um silêncio absoluto, que não acontecia em nenhuma outra aula. Eles ainda demoravam alguns minutos para voltar a conversar animadamente, como se espera de uma sala com 40 adolescentes. Há pouco em comum entre um adolescente de nossa época e um adolescente da caverna de Lascaux: a tecnologia afastou a escuridão e o homem aprisionou as feras nos zoológicos. Mas por algum motivo os adolescentes ainda são capazes de sentir o que sentiram aqueles meninos das cavernas, ainda são capazes de imaginar e vivenciar o estado psíquico onde o disforme ganha forma através da livre associação.
68. “Uma possibilidade, ou seja, aquela possibilidade que nos foi legada desde os tempos primitivos na forma de imagens mnemônicas ou, falando em linguagem anatômica, dentro da estrutura cerebral. Ideias inatas não existem; existem possibilidades inatas de ideias que colocam determinados limites também às mais ousadas fantasias, colocam categorias, por assim dizer, à capacidade de fantasiar, colocam certas ideias a priori, cuja existência não se pode afirmar sem a experiência. Elas só aparecem na matéria formada como princípios reguladores de sua formação, quer dizer somente por conclusão, após o término da obra de arte, conseguiremos reconstruir o projeto primitivo da imagem primordial.” (JUNG, 1991, p. 68).
69. Jung afirmava que “a atmosfera primitiva na qual a palavra “espírito” nasceu ainda existe em nós, em um nível psíquico em algum lugar abaixo da consciência. Mas como o espiritualismo moderno demonstra, é preciso

muito pouco para trazer essa parte da mentalidade primitiva à superfície.” (JUNG, CW 8, § 628).

70. “Não admira, então, que a mente primitiva veja nesta atividade de um ser primitivo, um espírito. Espírito neste caso é o reflexo de um afeto autônomo, que é o motivo que os antigos, muito apropriadamente, chamavam os espíritos de “imagines”, imagens.” (JUNG, CW 8, § 628).
71. “Elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite. Este é o segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada.” (JUNG, 1991, p. 71).
72. Para o xamã e líder político do povo Yanomami Davi Kopenawa, xamanismo é “agir como espírito” e “beber o sopro da vida dos antigos”. De igual maneira, para os Yanomami, os seres humanos diferenciam-se dos espíritos por estes serem “seres imagens”. (ALBERT; KOPENAWA, 2010).
73. As imagens dos seres primordiais são as entidades ou espíritos, chamados de Xapiri.
74. “Somos guiados pelos caminhos de espelhos brilhantes dos Xapiri, imagens dos ancestrais animais yarori que se transformaram no primeiro tempo [...] e que trabalham como auxiliares dos xamãs. Que se espalham pela floresta e se estendem até os confins da terra, onde moram os brancos e estão plantadas as árvores de onde os Xapiri obtêm seus infinitos cantos e cujos "troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros." (ALBERT; KOPENAWA, 2010, p. 314).

75. As imagens (*utupé*) os xamãs yanomami “invocam”, “fazem descer” e “fazem dançar.” (ALBERT, 2018).
76. "Aquele lampejo de alma especial, aquela imagem seminal que se apresenta em cada coisa por meio de sua forma visível [...] Não apenas animais e plantas almadados, como na visão romântica, mas a alma que é dada em cada coisa." (HILLMAN, 1993, p. 14).
77. Recordo-me de quando a curadora Maria Alice Milliet chamou as experiências de Lygia Clark de "experiências quase xamânicas". (BALBI, 2020).
78. Em grande parte da produção de Lygia Clark, mais especificamente em seus trabalhos da série *Estruturação do Self* (1978 a 1988), há um interesse em aproximar a arte e a psicologia. Sueli Rolnik afirma que Lygia Clark é uma importante referência no processo de incorporação de conceitos da psicologia analítica em obras visuais, inclusive dando novos significados para parte desse vocabulário. (ROLNIK, 1999, p. 29). Rolnik também argumenta que Lygia cria um território que não está nem na esfera da arte, nem na esfera da clínica psicológica, nem na fronteira entre ambas: “trata-se de um território totalmente novo.” (ROLNIK, 1999, p. 29). Esta pesquisa se localiza nesse ‘território novo’.
79. Sofia Borges, em “a infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um”, utiliza a tragédia grega para referir-se ao que permanece em nossas psiques por meio de uma colagem de referências mitológicas. O trabalho de Sofia faz alusão ao inconsciente ao falar de um passado que nos acompanha no presente.



80.

Bandeira "Hoje como Ontem", tecido e tinta.

81. O trabalho em vídeo de Alejandro Cesarco, *Aprendendo a língua (presente contínuo II)*, apresenta Suely Rolnik em uma conversa sobre o inconsciente, o arquetípico e suas relações com a arte. É difícil distinguir, na fala de Rolnik, o que é artístico, o que é exercício terapêutico e o que é investigação teórica.
82. O entrelaçamento entre arte e psicologia analítica foi extensivamente abordado por Jung, em um número considerável de trabalhos de sua vasta produção, sendo a criação das imagens simbólicas de uma obra de arte o ponto fundamental quando falamos em criação artística na teoria Junguiana.
83. É importante salientar que, para Jung, o processo criativo vai além do consciente e do pessoal. A esse processo criativo, onde o consciente exerce papel secundário, é dado o nome de complexo autônomo, como explica Nise da Silveira:

“Os complexos são agrupamentos de conteúdos psíquicos carregados de afetividade. Compõe-se primariamente de um núcleo possuidor de intensa carga afetiva. Secundariamente, estabelecem-se associações

com outros elementos. Formam-se assim verdadeiras unidades vivas, capazes de existência autônoma”. (SILVEIRA, 1976, p. 35).

84. Jung, portanto, defende que a origem de um trabalho de arte simbólico não deve ser procurada no inconsciente pessoal do autor, mas na “esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade.” (JUNG, 1991, p. 69). É o que Jung chamou de inconsciente coletivo.
85. “O método de montagem de Warburg refletiria seu entendimento da cultura como espaço de memória, do qual símbolos visuais e outros funcionam como um arquivo de memórias justapostas”. (LISSOVSKY, 2014, p. 316).
86. “Chamo de inconsciente pessoal a totalidade daqueles fenômenos psicológicos que, *doc per si*, estariam capacitados a se tornarem conscientes, e que muitas vezes já o foram, mas que, devido à sua incompatibilidade, estão sujeitos à repressão e, portanto, são mantidos artificialmente abaixo do limiar da consciência.” (JUNG, 1991, p. 69).
87. Jung defende que fluem para a arte rios vindos desse oceano de imagens submersas pela consciência do indivíduo, ou seja, do inconsciente pessoal. Porém, elas são turvas e opacas.
88. “Quando predominantes, fazem da obra de arte não um símbolo, mas um sintoma. É bem provável que devemos deixar esse tipo de arte, sem pena ou remorso, por conta do método purgativo freudiano”. (JUNG, 1991, p. 66).
89. O inconsciente pessoal é, de certo modo, uma camada relativamente superficial situada logo abaixo do limiar da consciência. “Já o inconsciente coletivo não tem, sob condições normais, capacidade de consciência, não podendo ser levado, através de técnica analítica, à rememoração, pois ele não é reprimido nem esquecido.” (JUNG, 1991, p. 69).

90. Aqui, nos deparamos com uma afirmação puramente junguiana. Ele nos ensina que o “inconsciente coletivo nem existe, pois nada mais é do que uma possibilidade” (JUNG, 1991, p. 69). Trata-se de uma fonte de alimentação que nos foi dada desde tempos primitivos, na forma de imagens dentro da estrutura cerebral.
91. “Ideias inatas não existem; existem possibilidades inatas de ideias que colocam determinados limites também às mais ousadas fantasias, colocam categorias, por assim dizer, à capacidade de fantasiar, colocam certas ideias a priori, cuja existência não se pode afirmar sem a experiência. Elas só aparecem na matéria formada como princípios reguladores de sua formação; quer dizer, somente por conclusão, após o término da obra de arte, conseguiremos reconstruir o projeto primitivo da imagem primordial”. (JUNG, 1991, p. 69).
92. A primeira investigação documentada acerca de livre associação foi conduzida pelo polímata inglês Francis Galton no fim do século XIX (Galton, 1879a, 1879b). No que se tornou um famoso passeio pela London’s Pall Mall, Galton ficou fascinado pela maneira com que ideias surgiam em sua mente estimuladas pelos objetos ao seu redor.
93. Ele também notou uma variedade de “materiais” que surgiam dessa excitação: palavras soltas, frases abertas, imagens sensoriais e reexperimentações de eventos passados. Galton ficou impressionado pelo fenômeno, que ele chamou de operações mentais inconscientes e automáticas trazidas à tona por estímulos, nas quais a consciência era apenas espectadora.
94. Posteriormente, muitos estudiosos se debruçaram sobre a livre-associação, notadamente Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. Para este trabalho utilizaremos a noção Junguiana de livre associação, que não apenas se detém na análise dos sonhos, mas na coleta de significados advindos da livre interpretação de diversos suportes como obras de arte, palavras, símbolos, experiências, sensações e imagens.

95. Poucos dispositivos do mundo da psicologia penetraram na cultura popular de forma tão forte quanto o famoso teste de manchas de tinta de Hermann Rorschach, que supostamente suscita a livre associação. (Sociedade Rorschach de São Paulo, 2006; TRAUBENBERG; BOIZOU, 1999).
96. Criado pelo psicanalista suíço Hermann Rorschach (1884-1922) em 1921, o teste parte da premissa de que quando é mostrada a uma pessoa uma imagem sem sentido, como uma mancha de tinta, alguma parte de sua mente irá trabalhar para dar um significado a este estímulo. Tal atribuição de sentido pode denotar características do indivíduo.
97. O autor do teste, quando estudante de ensino médio, foi apelidado “Kleck”, mancha de tinta em alemão.
98. Em 1857, um médico alemão chamado Justinus Kerner (1786-1862) publicou um livro de poesia, com cada poema inspirado por uma mancha de tinta.
99. Kerner utilizava o método de livre associação para criar imagens e poemas ao olhar para as manchas de tinta. Primeiramente, as imagens eram criadas em sua mente. Posteriormente, ele intervia nas imagens para que elas se assemelhassem mais ao que ele havia imaginado.
100. Sabe-se que Rorschach conhecia o livro de Kerner. Também se sabe que ele era familiarizado com o trabalho de Szymon Hens, um psicólogo pré-freudiano que explorava as fantasias dos pacientes utilizando manchas. Rorschach também conhecia o trabalho de Jung, quando este utilizava associação de palavras como prática terapêutica.
101. Certa imprecisão e falta de dados quantitativos levou muitos na comunidade psicológica a rejeitar o teste de Rorschach e seus usos, escreve Damon Searles para o The Guardian. Hoje, o valor científico do teste é encarado com ceticismo. No entanto, acredita-se que “seja uma

ferramenta útil para terapia e como forma de estimular a reflexão sobre o mundo interno de uma pessoa.” (DRAYTON, 2012).

102. Apesar da vastidão bibliográfica acerca da livre associação, este trabalho foi inspirado por uma história informal, contada certa vez por Carl Gustav Jung em uma palestra:

103. “Um colega me contou uma experiência que teve numa longa viagem de trem pela Rússia.

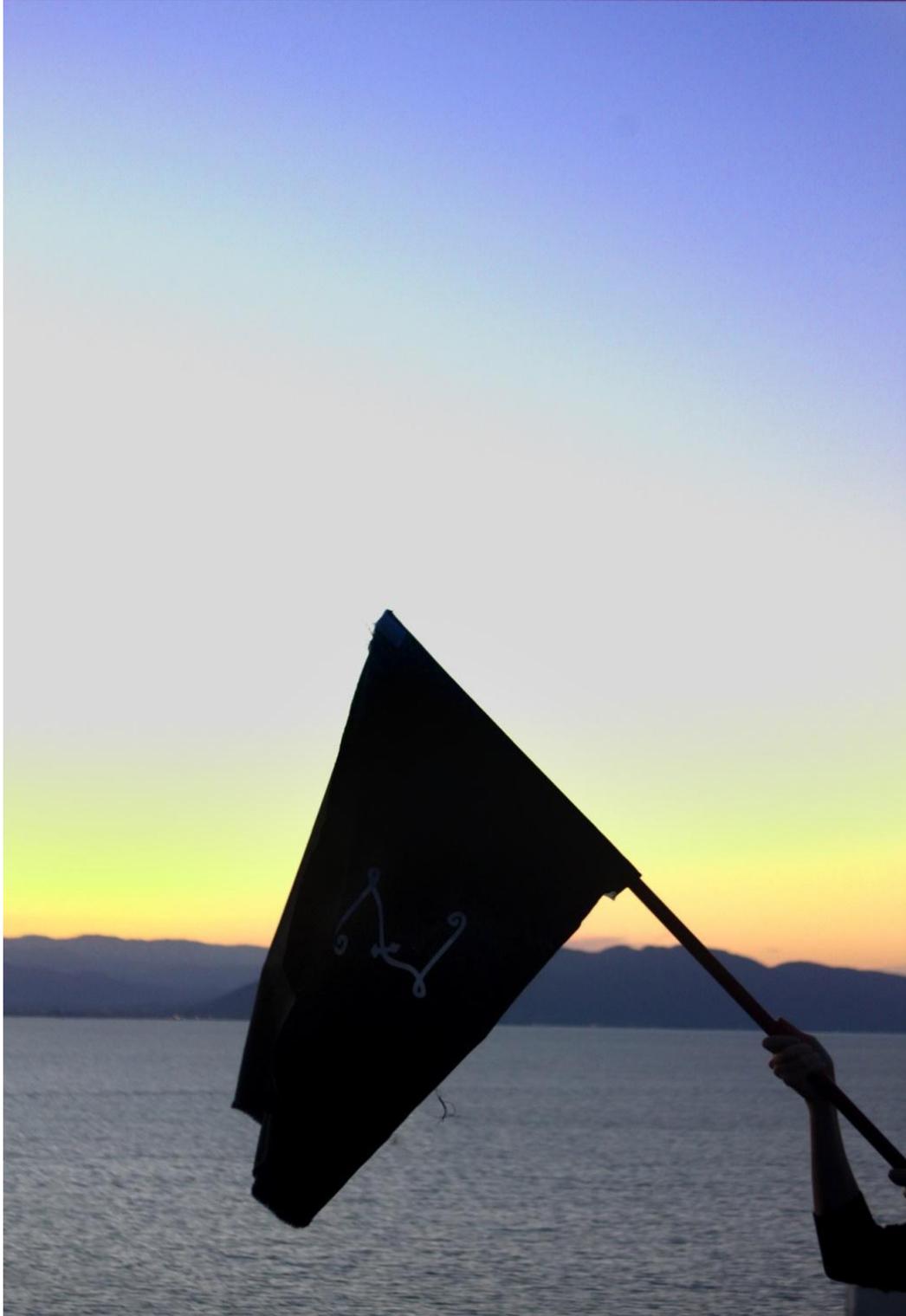
Apesar de não conhecer a língua e nem mesmo decifrar os caracteres do alfabeto cirílico, ele começou a divagar em torno das estranhas letras dos anúncios das estações por onde passava, e acabou caindo numa espécie de devaneio, pondo-se a imaginar todo tipo de significação para aquelas palavras.

Uma ideia leva a outra e, naquele estado de relaxamento em que se encontrava, descobriu que esta livre associação despertara nele muitas lembranças antigas. Entre elas, ficou desagradavelmente surpreendido com a descoberta de alguns assuntos bem incômodos e há muito sepultados na sua memória – coisas que desejara esquecer e que conseguira fazê-lo conscientemente. Na verdade, ele chegou ao que os psicólogos chamariam de seus “complexos” – isto é, temas emocionais reprimidos capazes de provocar distúrbios psicológicos permanentes ou mesmo, em alguns casos, sintomas de neurose.” (JUNG, 2017, pp. 27-33).

104. De acordo com Jung, trabalhos artísticos podem funcionar como ferramentas de livre associação, especialmente aqueles que possuem caráter simbólico (JUNG, 2017). Quando Jung reafirma não haver necessidade de análise de sonhos para o processo de livre associação, defende que “pode-se alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência.” (JUNG, 2017, p. 28). No processo da livre associação, símbolos indecifráveis tornam-se cheios de significados. Não

importa a simbologia particular de cada símbolo, embora eles possam ter também um significado objetivo aberto àqueles que os conhecem.

105.



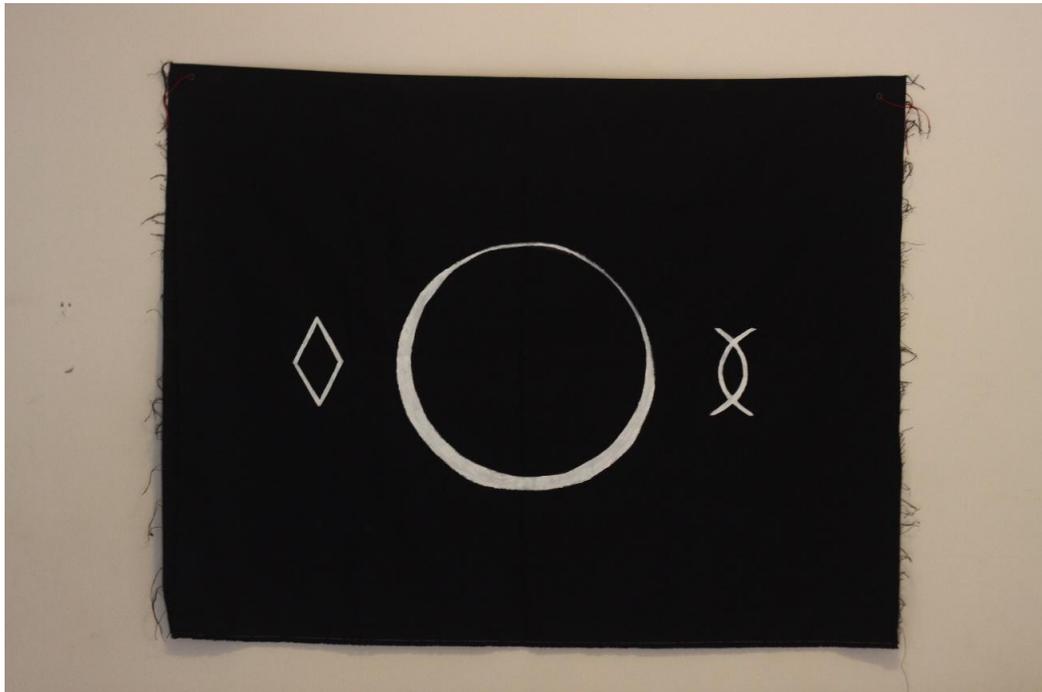
Bandeira "Júpiter", tecido e tinta.

106. O conceito de livre-associação foi utilizado na abordagem de trabalhos artísticos pelo próprio Carl Jung: “um moínho de orações dos lamaístas, uma pintura moderna ou até mesmo uma conversa ocasional a respeito de qualquer banalidade podem ser ferramentas de livre-associação.” (JUNG, 2017, p. 28). Também os arquétipos são encontrados por Jung em trabalhos artísticos, como imagens que “sugerem um significado para além de nossa capacidade de compreensão no momento”. (JUNG, 1970, § 118).
107. A simples criação de significados e códigos visuais através de coisas sem significado predefinido é um exercício de livre associação. O exercício de procurar animais em nuvens, por exemplo. Porém, sabe-se que, para além da simples aproximação visual entre formas parecidas, esse método é capaz de acionar agrupamentos de conteúdos psíquicos carregados de afetividade. É um mecanismo capaz de extrapolar a identificação racional de padrões visuais.
108. A prática da livre associação apresenta ao espectador do trabalho artístico a vantagem de se estar aberto a “fluxos inesperados de pensamentos, sensações, sentimentos e intuições que percorrem seu curso dentro de nós.” (GAILLARD, 2010).
109. Nostradamus costumava fazer suas previsões observando uma bacia cheia de água.
110. Circumambulei, e quero voltar à circumambulação.
111. A circumambulação de Jung é não apenas a ideia antiga de andar em círculos em torno de um objeto sagrado, mas uma metáfora para o encontro consigo mesmo, onde o movimento de rotação indicaria a concentração em um ponto central da personalidade humana.
112. A artista brasileira Anna Bella Geiger desenvolveu interesse em pensar trabalhos artísticos através da simbologia do centro, como convergência e busca da unidade do ser. O trabalho *Circumambulatio*, de 1972, é um

trabalho coletivo, liderado por Geiger, onde vídeo, palavras, fotografia, livros e ações experimentais foram realizados em torno da Lagoa de Marapendi.

113. Durante o processo de *Circumambulatio*, a lógica do percurso rotatório foi utilizada para evidenciar a concepção de centro como lugar de transformação criadora, com suas formas espiraladas e escavadas no solo, que remetem a mandalas. É o centro simbólico da psique humana relacionado a questões da forma e do espaço representado quase sempre por formas circulares.
114. A relação entre a circumambulação e a livre associação é importante para a pesquisa, pois são fenômenos correlatos e complementares de surgimento de significado em trabalhos artísticos, sendo a circumambulação relacionada ao tempo que se dispõe para que a livre associação possa acontecer. Trata-se de ficar na companhia da imagem, de enxergar ativamente e de estar aberto ao surgimento de significados.
115. “Basta ficar "circumambulando" ao seu redor, como nos diz Jung: “ficar junto dela e deixá-la falar. No melhor estilo da tradição dos alquimistas, com trabalho laborioso e paciente, o significado então se apresentará.” (RODRIGUES, 2019).
116. Espera-se, portanto, que o espectador de um trabalho artístico aberto a significados particulares, circumambule, ou seja, tome a decisão consciente de se ater ativamente ao trabalho, dando voltas. Já a livre associação é autônoma, é a imaginação e não o participante que trabalha; já que às vezes a imaginação opera independentemente de nossa vontade consciente.
117. Faz-se necessário pontuar que, de acordo com Gaston Bachelard, a imaginação não “forma” imagens. Ao contrário: a imaginação é a capacidade de deformar imagens. Conclui-se, então, que a “imaginação é uma atividade subversiva da psique.” (RODRIGUES, 2019). Ela brota do espírito (aspecto dinâmico do inconsciente), propondo-se a “re-ver” as

imagens que se apresentam, trocando e reinventando suas primeiras formulações.” (RODRIGUES, 2019).



118.

Bandeira "Eclipse", tecido e tinta.

119. Em ambos os casos, na circumambulação e na livre associação, o autor perde terreno para o participante.

120. “Para ilustrar a ideia de que a obra de arte possui independência simbólica de seu autor, Jung a descreve como uma planta que usa o escriba humano meramente como um “meio nutritivo”.” (ROWLAND, 2005, p. 8).

121. Em seu artigo *The Art of Free Association*, Lyn French traz um exemplo interessante de livre associação suscitada por um trabalho artístico: ao se deparar com o trabalho *1000 Names*, de Anish Kapoor (1982), uma pessoa pode “ver” uma imagem de uma planta exótica florescendo em um ambiente estéril, ou, por outro lado, um perigoso míssil atravessando uma parede. “Duas interpretações diferentes e nenhuma mais “precisa” do que a outra.” (FRENCH, 2012).

122. Nos processos artísticos de Hélio Oiticica, há um aspecto importante para este trabalho: o fato de que ele utiliza as bandeiras e os estandartes com

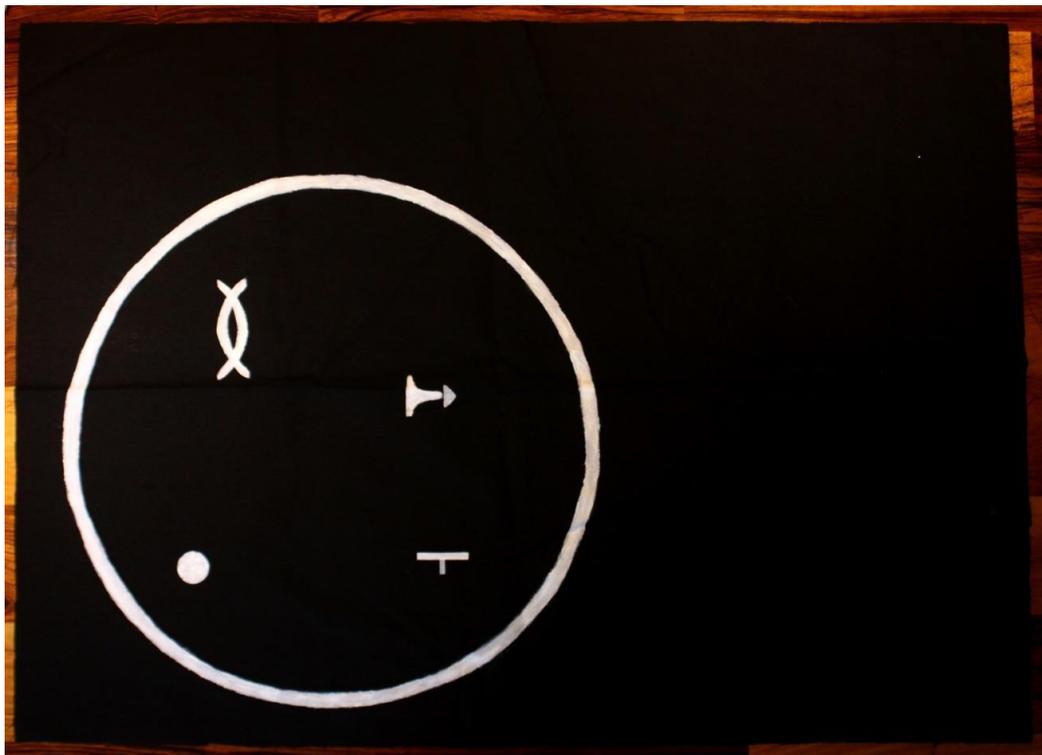
o sentido de transformar inscrições poéticas em palavras de ordem, como se devessem receber destaque e até mesmo certa solenidade.

123. Escrever “Ordem e Progresso” ou “Seja Marginal, Seja Herói” em uma bandeira é diferente de escrever estas mesmas palavras em um pedaço de papel. Por estarem embandeiradas, as palavras adquirem importância, pois se assume que deve haver um motivo para estarem ali, deve haver um sentido. As palavras são colocadas onde estão representando algo mais, outra coisa que não o significado literal, como um símbolo. Assim, espera-se que esse sentido seja buscado, procurado, compreendido ou assimilado. Vista pelo prisma da livre associação, essa busca acaba por se tornar o próprio sentido do trabalho artístico.
124. “Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes.” (JUNG, 1991, p. 70).
125. Lembro-me de Jack Kerouac (escritor americano, 1922-1969), quando disse: “Eu quero trabalhar em revelações, não apenas inventar histórias bobas por dinheiro. Eu quero pescar o mais fundo possível em meu próprio subconsciente, na crença de que, uma vez lá embaixo, todos entenderão por que são os mesmos lá no fundo.” (KEROUAC *apud* TURNER, 1996, p. 117).
126. Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, cada um a seu modo, introduziram o uso de bandeiras, panos ou estandartes na composição das suas obras. As bandeiras de Oiticica exaltavam aquilo que está muitas vezes escondido, uma ética transviada, subliminar. Por sua vez, é de um pano estirado que surge Lygia Pape em sua obra “Ovo” (1968), e é o tecido que une os participantes do “*Divisor*” (1968), como em um mesmo organismo com muitas cabeças. O tecido também é presente na obra de Lygia Clark, que incorpora pedaços de pano na sua “*Estruturação do Self*” (1978 a 1988), valorizando o aspecto tátil da trama, explorando o toque da seda e da estopa.

127. Já em On Kawara (1932-2014), encontramos um contraste nos materiais utilizados que acaba por evidenciar os símbolos e palavras retratados. Sob um pano preto, os símbolos e palavras são pintados com tinta branca, isolando-os do fundo e os destacando. Trata-se principalmente de suas primeiras obras, realizadas em Nova York, no ano de 1965. São sempre monocromáticas e contêm palavras enigmáticas e símbolos pintados em telas pintadas de preto. Podemos ler palavras soltas como “ART”, “MOONSTONE” ou frases como “Go home and cry on your pillow”. Kawara também buscou criar um código, um alfabeto de caracteres indecifráveis, cujo significado ele afirmou que “ninguém jamais decifraria.” (WEISS, 2015).

Mergulho

128. A “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”, foi uma das primeiras investigações visuais da pesquisa. Ela consiste no envio de bandeiras pintadas com símbolos indecifráveis, para que seja realizada uma coleta de significados através da livre associação. O nome faz referência à frase de Jung, trazida anteriormente neste trabalho, onde ele afirma que o “centro”, ou seja, territórios internos da psique, podem ser alcançados através de diversas técnicas, materiais, suportes e experiências.



129.

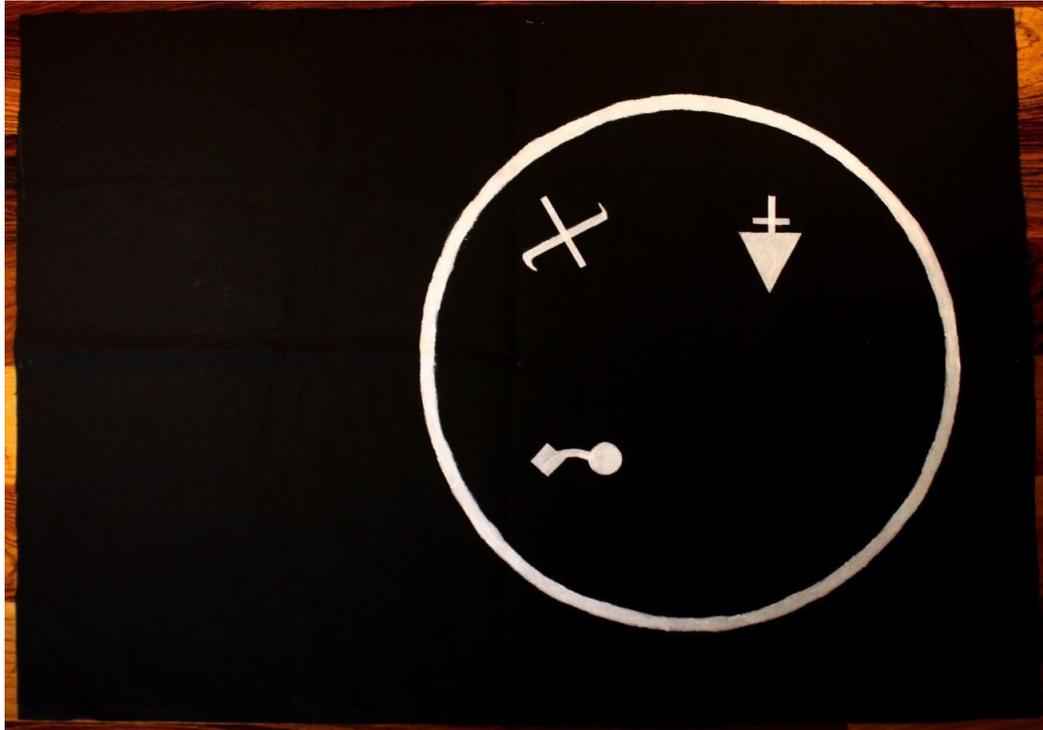
Bandeira 1 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”

130. O procedimento de produção visual consiste na elaboração de trabalhos contendo símbolos e palavras. Nelas, os símbolos e palavras são pintados nos tecidos de algodão preto, dotando as inscrições, que aparentemente não possuem sentido, do destaque e importância que uma bandeira suscita.

131. “Em geral, o inconsciente apresenta-se ao homem na forma da obscuridade.” (JUNG, 1991, p. 122).

132. Como diz Michel Pastoureau em seu livro “Preto – História de uma cor”, a cor preta é frequentemente associada ao início, o vazio criativo que pode tudo receber. “No princípio era a noite, a vasta noite originária.” (PASTOUREAU, 2011, p. 21).
133. “Este preto terreno é um preto fértil” (Ibid, 2011, p. 22).
134. A inscrição branca, portanto, surge como resposta natural: onde há preto agora também há o seu oposto. O contraste entre as duas cores evidencia que ali está algo que deve ser levado em consideração.
135. O procedimento de alçar as inscrições a algo com significado tem como objetivo informar ao leitor de que aquilo que está ali representado está em condições de dizer mais do que diz, fortalecendo o apelo à livre associação e propondo que o participante do trabalho artístico “imagine mais do que nela existe.” (JUNG, 1991, p. 66).
136. A escolha pela bandeira como suporte para a mensagem aberta à livre associação aconteceu por me interessar o fato de que as bandeiras são criadas para serem prontamente compreendidas em sua totalidade. Elas existem tradicionalmente para representar algo concreto, de natureza objetiva: um país, uma organização, uma família, uma ideia, um time de futebol.
137. A North American Vexillological Association introduz alguns princípios para uma “boa bandeira”, ou seja, aquela que comunica a mensagem de maneira mais objetiva e clara possível. Entre os princípios, está a importância de sempre se usar “simbolismo com significado: as imagens, cores e padrões devem se relacionar com o que a bandeira simboliza.” (KAYE, 2010).
138. Haveria, portanto, uma certa ironia nas bandeiras da Experiência 1: criar bandeiras a partir de elementos arquetípicos, imaginários, opacos e, principalmente, desconhecidos. A bandeira não simboliza nada, estando aberta a simbolizar qualquer coisa.

139. Elas são feitas de algodão tingido de preto e contêm símbolos cujo significado cada participante, ou seja, aquele que entra em contato com a bandeira, coleta da maneira que preferir.
140. Eu pego um cristal na mão: ele pode ser uma pedra, que nada significa. Ou pode ser uma joia.
141. “Segundo Paracelso, o conhecimento filosófico é realmente uma atividade do objeto, por isso o chama de *Zuweffen* (o objeto lança para o homem seu sentido). A árvore, sem usar o alfabeto, indica o nome da árvore.” (JUNG, 1991, p. 24).
142. São, antes de qualquer coisa, materiais contendo símbolos desconhecidos e abertos à livre associação. Esses panos pretos foram cortados em formato retangular, como bandeiras. Os símbolos são pintados em branco, contrastando com os tecidos de algodão preto, dotando as inscrições (que aparentemente não possuem sentido) do destaque e importância que uma bandeira suscita.
143. O procedimento de alçar as inscrições *a algo que deve significar algo* tem como objetivo principal fazer com que o participante suponha que aquilo que está ali representado está em condições de dizer mais do que diz, fortalecendo o apelo à livre associação e propondo que o participante do trabalho artístico “imagine mais do que nela existe.” (JUNG, 1991, p. 66).
144. Apesar do formato propor o embandeiramento do pano, ou seja, propor que ele seja estendido e exposto, o tecido é duplo e conta com uma entrada lateral. Este corte permite que novos usos sejam explorados, se o participante assim desejar. O guia para participação no projeto deixa claro que serão aceitas quaisquer leituras ou disposições do objeto, inclusive utilitárias. A abertura lateral permitiria, por exemplo, que o pano fosse utilizado como máscara, capuz, fronha, saco, ou qualquer outra utilização que pudesse surgir. Já o recorte retangular permitiria que fosse visualizado, estendido, pendurado, apoiado, dobrado, amassado, torcido. Toda disposição faria sentido, já que não havia sentido preestabelecido.



145.

Bandeira 2 da "Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência"

146. Apesar do formato propor o embandeiramento do pano, ou seja, propor que ele seja estendido e exposto, o tecido é duplo e conta com uma entrada lateral. Este corte permite que novos usos sejam explorados, se o participante assim desejar. O guia para participação no projeto deixa claro que serão aceitas quaisquer leituras ou disposições do objeto, inclusive utilitárias. A abertura lateral permitiria, por exemplo, que o pano fosse utilizado como máscara, capuz, fronha, saco, ou qualquer outra utilização que pudesse surgir. Já o recorte retangular permitiria que fosse visualizado, estendido, pendurado, apoiado, dobrado, amassado, torcido. Toda disposição faria sentido, já que não havia sentido preestabelecido.

147. Os símbolos inscritos no tecido não possuem significados definidos. Alguns acabam se assemelhando a símbolos utilizados por alquimistas e outras escolas esotéricas, como a astrologia, mas essa aproximação com símbolos pré-existent é acidental. Os símbolos foram elaborados sem o objetivo de copiar qualquer inscrição, sendo criados no momento da pintura.

148. Símbolos são “tentativas de expressar alguma coisa para a qual ainda não existe conceito verbal.” (JUNG. 1991, p. 59).
149. Apesar de criados ao acaso, não há intenção de aproximação ao método automatista, que, supostamente, permite ao autor criar imagens sem controle consciente.
150. Embora Jung acreditasse que o inconsciente coletivo pudesse ser acessado principalmente através dos sonhos, os surrealistas acreditavam que se poderiam obter imagens do inconsciente coletivo por meio da criação artística. (SEDIVI, 2009).
151. Os surrealistas também utilizavam chance e acidente nos seus processos artísticos. Porém, acreditavam que os processos artísticos oriundos do automatismo “eram simplesmente produto do inconsciente.” (SEDIVI, 2009, p. 12).
152. “Acredito que o aparente antagonismo entre sonho e realidade será resolvido em uma espécie de realidade – em surrealidade.” (BRETON *apud* JAFFE, 1964, p. 257).
153. No processo da *Experiência 1*, a chance e o acidente culminam na elaboração consciente de símbolos indecifráveis.
154. “Se também a maneira de produzir aparentemente consciente e proposital fosse uma ilusão subjetiva do poeta, então a sua obra também teria aquelas qualidades simbólicas, atingindo o limiar do indefinido e ultrapassando a consciência contemporânea. Estas qualidades ficariam escondidas, pois também o leitor não conseguiria ir além das fronteiras da consciência do autor, determinadas pelo espírito da época. Pois também ele se move dentro das fronteiras da consciência contemporânea, não tendo possibilidade de se apossar de um ponto arquimediano fora do seu mundo, pelo qual pudesse liberar sua consciência das amarras do tempo, ou, em outras palavras, desvendar o símbolo numa obra desse gênero. Mas o símbolo significaria possibilidade

e indício de um sentido mais amplo e elevado, além da nossa capacidade de compreensão atual.” (JUNG, 1991, p. 65).

155. Convém mencionar que a relação entre surrealismo e Jung é abundantemente documentada. A publicação de *Psicologia e Alquimia* (JUNG, 1936), “criou certa agitação nos círculos analíticos e surrealistas.” (LANDAU, 1989, p. 175).

156. Certa vez, Pollock se disse “particularmente impressionado com o conceito surrealista de que a origem da arte é o inconsciente.” (LANDAU, 1989, p. 89).

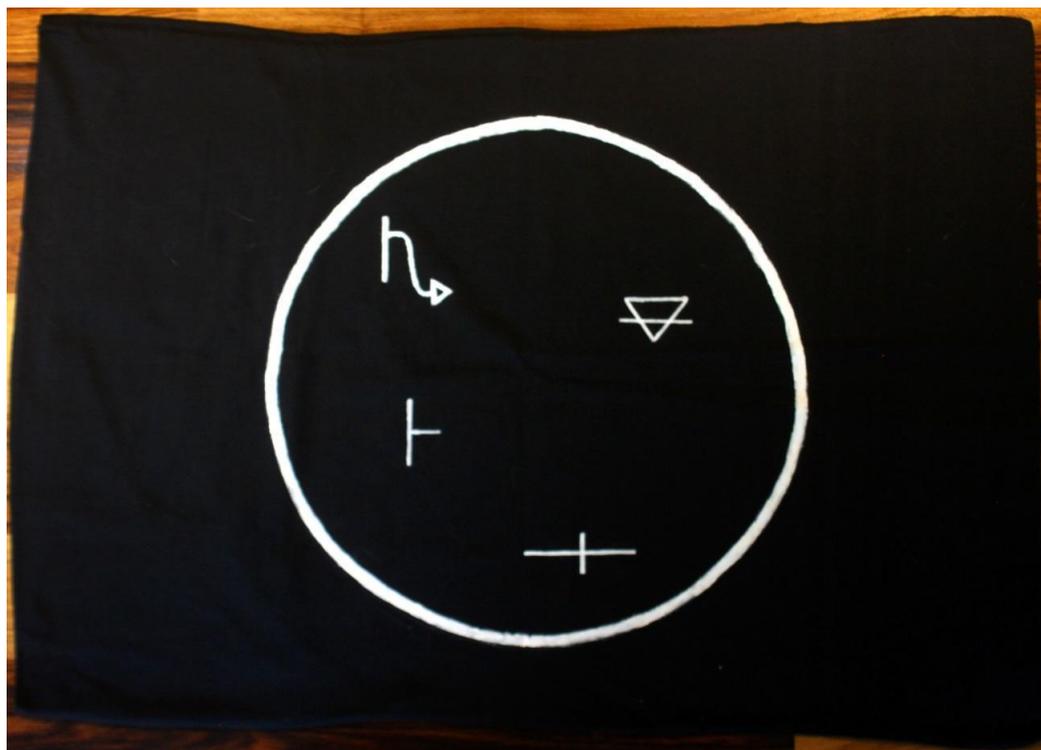
157. Sobre a origem inconsciente de trabalhos artísticos, diz Jung que “teríamos que estar preparados para algo supra pessoal que transcendesse o alcance da compreensão consciente, na mesma proporção em que a consciência do autor estivesse distante do desenvolvimento da sua obra. Poder-se-ia esperar estranheza de forma e imagem, pensamentos que só pudessem ser compreendidos intuitivamente, uma linguagem impregnada de significados, cujas expressões teriam o valor de autênticos símbolos, porquanto expressam, do melhor modo possível, o ainda desconhecido e são pontes lançadas a uma longínqua margem invisível”. (JUNG 1991, p. 64).

158. A *Experiência 1* é um trabalho simbólico, de acordo com a definição Junguiana onde “trabalhos simbólicos possuem uma linguagem cheia de pressentimentos que nos diz bem alto: estou em condições de dizer mais do que realmente digo; eu entendo para além de mim. Aqui podemos apropriar-nos dos símbolos, apesar de não conseguirmos decifrá-los satisfatoriamente. O símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro; ao passo que a obra notoriamente não-simbólica fala mais genuinamente à sensibilidade estética porque nos permite a contemplação harmônica de sua realização perfeita.” (JUNG, 1991, p. 65). Portanto, a criação de visualidades crípticas, alfabetos ficcionais e a

incorporação de símbolos provoca a percepção de que o trabalho diz algo mais, “leva a um desafio à reflexão e compreensão.” (JUNG, 1991, pp. 65-66).

159. Para estimular o exercício da livre associação, foi modificada a disposição natural de leitura dos símbolos incluídos no pano. Eles não foram dispostos de maneira linear, como se fossem letras de um alfabeto escritas da direita para a esquerda. Os símbolos foram inseridos próximos, mas sem ordem definida. Não há acima, abaixo, direita ou esquerda. A coleta de significados pode ser realizada sob qualquer direção.
160. Ao redor dos símbolos, foi desenhado um círculo. A inscrição dos símbolos dentro desse círculo também tem por objetivo embaralhar a ordem tradicional de leitura, da esquerda para a direita. Também pretende convidar o “leitor” a encontrar um significado para cada bandeira, e não apenas para cada símbolo separadamente.
161. O círculo também faz referência metafórica à abordagem Junguiana, sob a qual o observador se aproxima de um trabalho artístico circunspectando-o, com o sentido de melhor reconhecer e avaliar o trabalho. “É a circumambulação, como Jung diria.” (GAILLARD, 2010).
162. Em duas das bandeiras, a localização dos símbolos obedeceu ao acaso: foram jogados pedaços de papel que caíram sobre o tecido. No local onde os papéis caíram, um símbolo foi pintado. Tal procedimento foi ligeiramente inspirado pelo jogo de búzios sob um tabuleiro. Convém explicar que, neste caso, de acordo com os praticantes, a disposição não é acidental, e sim subordinada a uma ordem cósmica, portanto, apenas a forma e o gesto do jogo de búzios foram utilizados como inspiração.
163. Nas outras bandeiras a disposição seguiu uma composição simples, elaborada de maneira a quebrar, a priori, padrões de leitura que pudessem ser propostos pelo ordenamento dos símbolos.

164. Seriam esses panos, com inscrições de símbolos sem significados preestabelecidos, eficientes em suscitar significados através da livre associação? A exposição desses panos em um ambiente controlado permitiria que o artista pudesse sugerir ao espectador que há um significado a ser encontrado ou criado, e permitiria que relatos acerca desse exercício de livre associação fossem coletados.
165. Trata-se de uma linguagem oculta, mas também de uma não-linguagem, uma mera repetição de desenhos que, alinhados como palavras, formam uma narrativa aberta à livre associação.
166. A exposição em um espaço expositivo também traria a noção de importância para aquilo que está exposto, evidenciando a noção de que ali algo está dito além do que está dito e valeria a pena a tentativa de decifrá-lo. Porém, com a pandemia de Covid-19, foi necessário buscar outros métodos para testar a capacidade de livre associação dos panos e foi necessária a elaboração de um novo mecanismo para que diferentes pessoas tivessem acesso físico aos trabalhos.
167. Uma exposição virtual não permitiria o manuseio do objeto, portanto, não seria possível fazer com que os participantes percebessem os aspectos táteis do pano, além de obrigatoriamente sugerir um sentido de leitura (horizontal, vertical, diagonal), o que poderia limitar a experiência de contato com o tecido. Assim, foi elaborada uma experiência em que o participante pudesse descrever as leituras adquiridas quando do contato inicial com o trabalho.
168. A *Experiência 1* foi inspirada no trabalho de Ricardo Basbaum, intitulado “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, integrante do projeto Novas bases para a Personalidade (NBP) iniciado em 1994 e renovado em ocasião da Documenta de Kassel número 12, em 2007.



169.

Bandeira 3 da "Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência"

170. Basbaum enviava um objeto metálico desconhecido, sem função preestabelecida ou formato reconhecível, por correio, para que diferentes artistas produzissem experiências em relação ao objeto. O NBP trabalha com duas ideias referentes à recepção e percepção do objeto artístico, na medida em que ele "impregna e contamina" o outro, transformando o espectador em participante.

171. O experimento se "inicia com o oferecimento de um objeto de aço pintado (125 x 80 x 18 cm) para ser levado para casa pelo participante (indivíduo, grupo ou coletivo), que terá um certo período (em torno de um mês) para realizar com ele uma experiência artística. As decisões acerca do tipo de experiência a ser realizada, locais onde será desenvolvida e como o objeto será utilizado, dependem diretamente dos participantes." (BASBAUM, 2008).

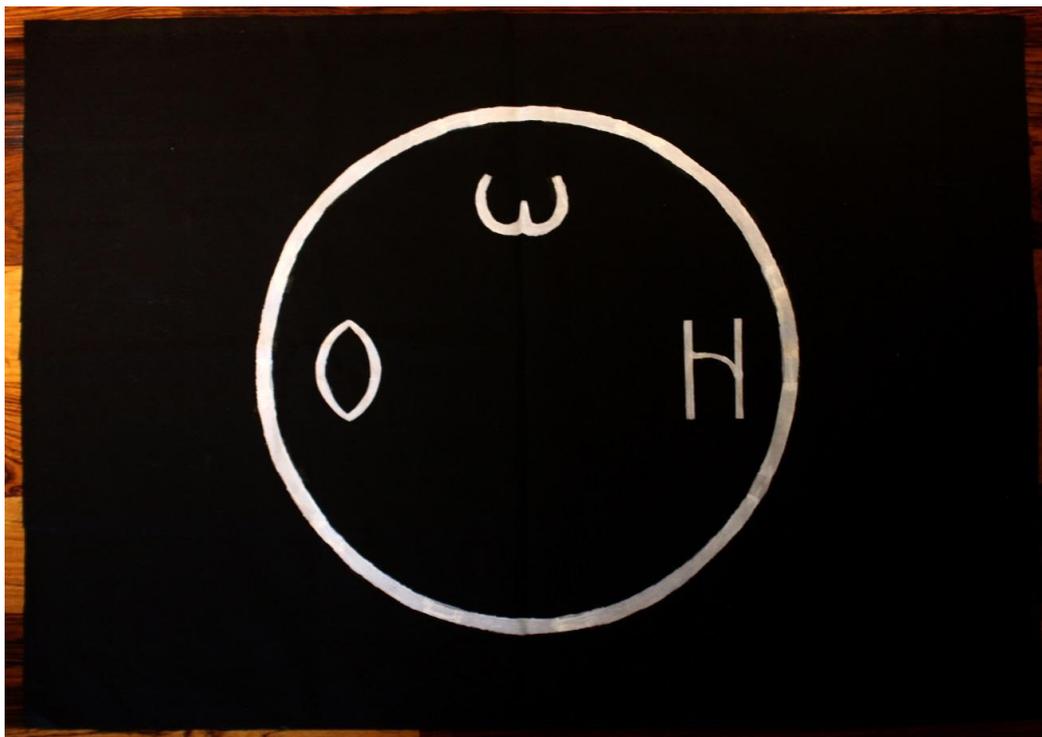
172. Interessam especialmente a essa pesquisa dois vetores apresentados por Basbaum, no que diz respeito à percepção do objeto:

173. Materialidade do pensamento: “O pensamento como algo que pode ser lançado, moldado, construído, acumulado, recolhido, contraído, expandido, amassado, jogado, corroído, revelado, ampliado, amplificado, estilhaçado, dissolvido, etc. O pensamento envolve as coisas - entre elas existe a atmosfera, com Oxigênio, Nitrogênio, Gás Carbônico, Enxofre, Chumbo, Alumínio, mas também partículas de pensamento. Estas partículas desprendem-se de nossos corpos-cérebros em fluxos além do nosso controle, aderindo aos objetos ou a outros pensamentos. Possuem campos gravitacionais e magnéticos potentes, que distorcem e alteram imagens, todas as imagens das coisas. O pensamento é, portanto, essencialmente carregado de potencialidade plástica.
174. Logos instantâneo: “É o conhecimento visual: arrebatador, súbito, envolvente, imediato, instantâneo. Queremos nos instalar, pretensiosamente, dentro deste intervalo mínimo, no interior da instantaneidade – melhor dizer ao lado, mas do lado de dentro. Não como testemunhas, simples testemunhas oculistas, mas como estratégia para a geração de outros processos, múltiplos e variados, a partir deste lapso: o intervalo de tempo entre meio emissor (Me - mensagem emitida) e meio receptor (Mr - mensagem recebida).” (BASBAUM, 2008).
175. “Enquanto estivermos presos ao próprio criativo, não vemos nem entendemos, e nem devemos entender, pois nada é mais nocivo e perigoso para a vivência imediata do que o conhecimento.” (JUNG, 1991, p. 66).
176. Voltando à *Experiência 1*, os panos foram então enviados por correio, dobrados, em caixas simples, para que fossem abertos e manuseados pela primeira vez de forma aleatória. O envio do pano dobrado, dentro de uma caixa, faz com que o pano seja exposto e observado sem nenhuma orientação geográfica preestabelecida.

177. Assim como no NBP, foi enviado também um guia para que os participantes pudessem compreender o propósito do projeto, bem como sugerir que qualquer significado coletado fosse documentado:

178. “Você recebeu uma bandeira/estandarte/pano/tapete/toalha/objeto preto com inscrições em branco. As inscrições são símbolos e eu gostaria que você coletasse significados. Você documentará os significados encontrados da maneira que preferir. Sua documentação dos resultados terá o propósito de envolvê-los em um processo artístico”.

179. Em *Experiência 1*, um trabalho artístico é gerado, sempre com o objetivo de pensar a livre associação na arte. As respostas (literalmente) trazidas por esse trabalho não são as respostas universais da investigação acadêmica, mas respostas particulares, íntimas e exclusivas.

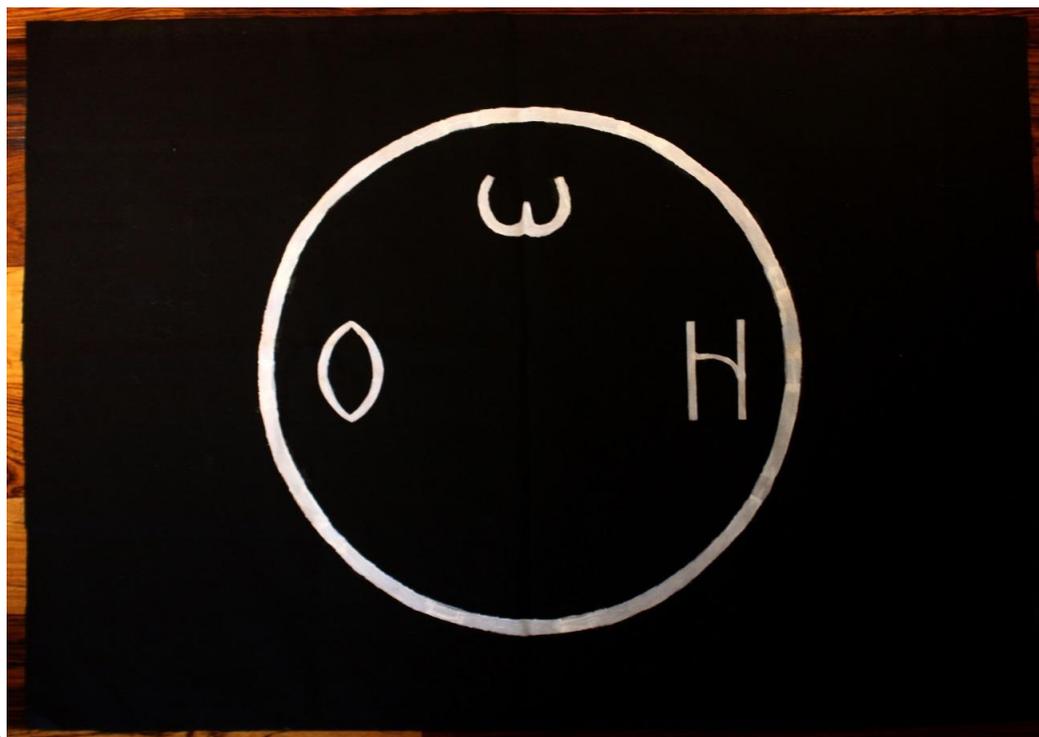


180.

Bandeira 4 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”

181. Torna-se premente salientar, novamente, circumambulando, que a incorporação de conceitos da psicologia analítica não tem como objetivo limitar o raio de interpretação dessas respostas a uma análise psicológica,

visto que não há nem mesmo prerrogativa para fazê-lo. Pelo contrário, novamente recorreremos à escrita mercurial de Jung, e ainda mais além, à análise generosa de Nise da Silveira: “A imagem são muitas coisas diferentes para pessoas diferentes.” (SILVEIRA, 1976, p. 36). Cada interpretação será levada em consideração como se fosse uma participação em um trabalho artístico, e não um processo psicológico analítico.



182.

Bandeira 4 da “Experiência 1 - alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência”

183. As respostas adquiridas foram as seguintes:

184. Resposta ao recebimento da Bandeira 1:

“Leitura do pano

(Quando abri o pano para o exercício de leitura, tinha em mente o método do “automatismo”, o desejo de não pensar muito. Por esse motivo, a leitura durou menos de dois minutos.)

1. Peça de xadrez. Torre? “Move-se em linhas retas”.

2. Inscrição rúnica, do alfabeto germânico antigo. Anselm Kiefer. “Nossa memória vem de longe”.
3. Símbolo astrológico de Peixes ou símbolo do cristianismo. O princípio da polaridade. “Tudo é duplo, tudo tem dois polos [...]”.
4. A unidade de umas das faces de um dado. “Deus não joga dados”.
5. O círculo do mundo. Universo.”

185. Acerca da resposta 1:

Percebe-se que as figuras trouxeram pensamentos estáticos, ligados diretamente ao desenho dos símbolos. Posteriormente, os significados se complexificavam, porém, ainda ligados a referências racionais e tentativas de elaboração de conexões com conceitos de conhecimento pregresso.

186. Resposta ao recebimento da Bandeira 2:

“Olho para o tecido que recebi, em formato retangular, e o penduro na parede. Me lembro de tantos outros momentos em que este formato acompanha minha rotina: o retângulo da folha de papel, o visor da câmera fotográfica, a página do livro, a moldura da janela, a tela do celular. Decido que vou entendê-lo enquanto um campo de representação. Passo a olhar com maior cuidado para as imagens que ele me propõe: na superfície preta vejo um círculo feito em tinta branca, de posição assimétrica com relação às bordas do retângulo. O círculo branco abriga três figuras distintas.

A primeira delas se parece com uma seta, mas possui em sua base o símbolo de uma cruz. Me pergunto se esse seria um símbolo assertivo, como a ponta de uma possível lança, apontando possíveis direções. A cruz que aparece na base é pequena se comparada com a ponta da seta, e poderia estar assinalando um determinado lugar, ou estar funcionando

com um tipo de barreira para a própria ponta, capaz de frear a sua proposta de movimentação. Me vem em mente o espelho de Afrodite (símbolo comumente associado à feminilidade e à harmonia), que se opõe ao símbolo de Ares (deus da guerra, das lanças e da impulsividade). Será que estes contrastes encontram equilíbrio através dessa figura?

Como pendurei o pano de forma vertical, o segundo símbolo que me chama a atenção me lembra a letra “X”. Na sua ponta superior esquerda e na ponta inferior direita existe um afinamento da linha que o desenha, que se move um pouco para o lado, como se tivesse sido feita por um pincel que foi retirado da folha rapidamente. Num primeiro momento me lembro das tipografias serifadas, símbolos do desenvolvimento tipográfico que, ao serem desenvolvidas, mostravam o refinamento dessa tecnologia, principalmente se comparadas com as letras totalmente separadas.

As outras pontas da figura possuem terminações abruptas. Como no primeiro caso, também existem contrastes fortes entre os detalhes dessa figura – parecem funcionar como duas filosofias divergentes que se alternam, mas possuem ligações em comum, que se complementam. Já a terceira figura possui duas extremidades de um mesmo tamanho, mas de formatos diferentes: uma esfera e um losango são conectados por uma linha curva. Novamente, parece haver forças opostas que estão conectadas.

Me lembro da minha relação com o desenho, para o qual o círculo é constantemente citado como forma anatomicamente confortável: ele segue os movimentos do braço, do punho, dos dedos – segue o ritmo dado pelo corpo. Já o uso das retículas, das linhas retas e dos quadrados foi por muito tempo vinculado a processos de pragmatização do espaço, de planejamento de obras dos mais diversos tipos, e de racionalização (pelo menos, por muitas escolas de arte ocidentais). Um movimento não-anatômico como símbolo de controle do corpo e das forças da natureza. A linha curva entre eles me sugere uma conexão movediça, como um balanço que alterna entre as duas possibilidades.

Essas três figuras são circundadas por um contorno branco, flutuantes em um fundo que permanece o mesmo do lado de dentro e no lado de fora. Como as barreiras de uma cidade, os limites servem para proteger de possíveis perigos, mas também separam, delimitam o que está dentro do que está fora. Poderia pensar que dentro deste “recorte” existe um tipo de jogo, em que as três formas se atraem e se repelem continuamente, como bactérias numa lâmina de estudos científicos.

Novas combinações entre elas se tornam imprevisíveis – podem gerar o surgimento de formas completamente novas, ou extinguir antigas formas de vida.”

187. Acerca da resposta 2:

Inicialmente, a forma retangular sugere, como previsto, um embandeiramento. O tecido é disposto pendurado em uma parede. Posteriormente, a “leitura” dos símbolos começa a ser realizada, com o surgimento de diversos significados, inclusive em comunicação entre os símbolos. A coleta obedece a uma ordem: primeiramente uma leitura puramente visual (inclusive tipográfica), depois simbólica e então relacionada a experiências pessoais.

188. Será o trajeto da resposta 2 uma metáfora de outra metáfora, a do mergulho ao inconsciente? O primeiro nível de inconsciência é o inconsciente pessoal, de mais fácil acesso. Ele contém as experiências e pensamentos que em algum momento foram conscientes. De acordo com Schultz e Schultz, eles incluem “todas as memórias, impulsos, desejos, percepções e outras experiências da vida de uma pessoa que foram suprimidos ou esquecidos.” (SCHULTZ, 1992, p. 464).

189. Resposta ao recebimento da Bandeira 3:



190. Acerca da resposta 3: a resposta a um estímulo visual e tátil veio através de uma produção visual, onde os símbolos adquiriram significados claros e definidos: os pontos cardeais. A resposta veio através de uma fotografia com inscrição, onde o pano se transforma em uma fronha. Também foi adicionada a frase “mapa para sonhos”. Além da imagem, a resposta continha a frase “O Sul é nosso norte, sempre caminhando para o Oeste”.

191. Resposta ao recebimento da Bandeira 4:

“Não “pensei” em nada, apenas me veio a imagem de dois homens e uma mulher. Não sei de onde essa imagem surgiu.”

192. Acerca da resposta 4: o contato com o trabalho suscitou o surgimento de uma imagem mental específica e clara, não relacionada a qualquer significado prévio dos símbolos (afinal, esses significados não existiam).

193. A mente consciente só pode conter uma certa quantidade de informação em um determinado momento.” (SEDIVI, 2009, p. 6).

194. Aqui, inicio uma outra experimentação artística, que chamo de *Experiência 2*.

195. Ganhei de minha mãe uma medalha de São Bento. Nela, várias letras maiúsculas:

C S S M L,

N D S M D,

C S P B,

V R S N S M V,

S M Q L I V B.

196. Perguntei o significado das letras para minha mãe, que respondeu: “não interessa, não precisa saber o significado para funcionar”.

197. Percebe-se que, para a livre associação, não há a necessidade de que os símbolos e caracteres sejam desconhecidos, apenas seu significado. Portanto, mesmo que se conheçam as letras inscritas nas medalhas, seu significado continua aberto à livre associação. Isto me levou ao segundo trabalho proposto para a pesquisa: Medalhas. Ainda mantendo o interesse em suportes que estimulam a coleta de significados por geralmente representarem outros sentidos além daqueles expostos, e tocado pelo diálogo com minha mãe, resolvi fabricar pequenas medalhas, com inscrições de sentido aberto.

198. As medalhas são objetos que representam outras coisas, pois são dotadas de simbolismo intrínseco. Para quem acredita, a simples posse de uma medalha pode ser entendida como o contato com experiências diversas daquelas que um pedaço de metal proporcionaria. As inscrições em uma medalha não possuem apenas significado gramatical, mas também outros sentidos, mágicos ou religiosos.

199. Porém, o que inscrever nas medalhas? Leonard Bernstein, em 1973, explicou o conceito de deleção como sendo a remoção de palavras de uma sentença com o sentido de ampliar seu significado. (BERNSTEIN, 1973).



200.

Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

201. Bernstein utilizou como exemplo a frase “Julieta é o sol” de Shakespeare: “Um famoso clássico exemplo de ‘isso é aquilo” “Julieta é um organismo humano, o sol é uma estrela. Como podem ser iguais?”. “É uma frase ilógica, mas podemos encontrar uma lógica poética”. Através da deleção, a frase pode ampliar seus significados quase que infinitamente, abrindo espaço, inclusive, para significados próprios do leitor.

202. Adicionar mais informações para tornar a frase mais lógica, como “Julieta é bonita como o sol”, ou “Julieta é radiante como o sol” acaba por restringir sua gama de significados. E quanto mais o autor explica, menor o território que resta para que o leitor encontre outros e novos significados.

203. Alguns tarôs omitem o nome da carta XIII, chamada outras vezes de “Morte”. O objetivo é que a figura implique em significados mais amplos do que o conceito literal de morte. No Tarô de Marseille, é conhecida como a “carta sem nome”.



204.

Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

205. Márcio José de Freitas, em sua dissertação “Tipografia, imagem e expressão: uma tentativa de desprender a palavra escrita de seu significado verbal” discorre sobre o potencial expressivo das palavras e de suas tipografias. Inspirado nos estudos de Ana Hatherly e no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Freitas defende que, por meio da descontextualização e do ruído é possível captar a atenção do observador para outros significados das palavras que não aqueles simplesmente alfabéticos, sintáticos ou fonéticos.

206. O pesquisador Gustavo Barcellos afirma que esse tipo de sentido, amplo, é encontrado em diversas palavras e sentenças consideradas nebulosas, inclusive na escrita do próprio Jung: “é mercurial, marcada no signo de Hermes, que revela e oculta ao mesmo tempo: coração e mente simultaneamente, dois níveis.” (BARCELLOS, 2004. p. 28).
207. “Poesia significa deixar ressoar atrás das palavras a palavra primordial.” (HAUPTAMANN, 1980).
208. “A que imagem primordial do inconsciente coletivo pode ser reduzida a imagem desenvolvida na obra de arte?” (JUNG, 1991, p. 68).
209. Lembro de Davi Kopenawa, quando falava da “língua de fantasma”. (ALBERT, KOPENAWA, 2010). De certa maneira, as medalhas pretendem falar dessa língua opaca, e conseqüentemente aberta.
210. “Você deve saber acima de tudo uma coisa: uma sucessão de palavras não tem apenas um significado. Mas os homens se esforçam para atribuir apenas um único significado a uma sequência de palavras, a fim de ter uma linguagem inequívoca. [...] A humanidade é escrava de suas próprias palavras. Palavras não devem se tornar deuses.” (JUNG, 2015, IV - 1).
211. Novamente, recorremos a Hélio Oiticica, que também utiliza certa codificação da mensagem com o objetivo de criar coletas de sentidos para além de uma leitura tradicional. “Estou possuído” e “Cuidado com o tigre”, por exemplo, são proposições abertas exatamente por serem nebulosas. O artista defende que elas sejam lidas, interpretadas, para que surja a “possibilidade da participação de uma outra pessoa numa obra individual.” (OITICICA, 1967, p. 30). Jung também estabelece que a leitura por parte do receptor é primordial, visto que significação “não é necessariamente mais do que simples interpretação.” (JUNG, 1991, p. 66).
212. “A palavra tem dois sentidos: um sentido imediato e um sentido interior. Ela é a pura matéria da poesia e da arte.” (KANDINSKY, 1996, p. 50).



213.

Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

214. Lembro-me, enquanto escrevo, de um versículo: “A letra mata, o espírito vivifica” Coríntios 3:6. Claro que o versículo se refere ao Espírito Santo, mas a metáfora continua válida se a olharmos sob uma perspectiva Junguiana. O espírito, para Jung, também pode dotar de força vital o indivíduo. A explicação do versículo é a de que as leis de Deus são colocadas dentro do coração do crente, através do Espírito Santo, e não nas leis escritas. De mesma forma, o espírito Junguiano também interfere com o lado de “dentro”: o inconsciente; e também ignora, muitas vezes, o significado regular das palavras, adotando e criando novos significados para aqueles caracteres.

215. As medalhas de cobre receberam sentenças copiadas de poemas, livros e comerciais de televisão. As frases sofreram deleção, com o objetivo de

dizer mais do que o que está escrito. Acabaram sendo grafadas, por um ourives, as seguintes sentenças:

AINDA QUE SEJA NOITE;

HOJE COMO ONTEM;

PEDRA LUA;

DESSA FONTE BEBO;

COMO ÁGUA;

SOMOS SOL;

LONGOS CÉUS;

entre outras, ainda em processo.



216.

Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

217. As medalhas foram então entregues, aleatoriamente, para pessoas na rua. Outras foram deixadas em locais públicos para serem encontradas. As medalhas foram deixadas e entregues sem nenhum texto de apresentação e sem nenhuma fala explicativa. Ao receber a medalha, não há nenhuma proposição de sentido além das palavras inscritas e da natureza conceitual histórica das medalhas, de serem objetos que simbolizam outras coisas.
218. Não foi buscado o registro da dotação de significado das medalhas, pois se compreende que esses sentidos podem ser criados com o tempo, modificados com o tempo ou até mesmo perderem seus significados e passarem a não ter significado nenhum. Seria, portanto, inócuo buscar o registro de uma percepção instantânea, mesmo que ela fosse fruto da livre associação.
219. “O que quer dizer que, se a abordagem junguiana de uma obra de arte exige tempo de pausa e aptidão para se deixar impressionar pelo que então se apresenta, então também é metodicamente fenomenológica. E isso marca outra divergência da abordagem freudiana da arte.” (GAILLARD, 2010).
220. Novamente, aqui a escolha por medalhas de metal encontra fundamentação além da inerente solenidade: é um suporte extremamente durável, podendo ser visto por muito tempo e por muitas pessoas, gerando incalculáveis significados. É pequena, cabendo no bolso e podendo ser transportada para espaços onde a livre associação aconteça com o tempo necessário para acontecer.
221. É possível, portanto, apenas imaginar os sentidos criados pelas pessoas. O que a inscrição “hoje como ontem” significou para a mulher da rodoviária? Talvez algum sentido profundo, ligado a um meio-tom psíquico e a uma experiência pregressa. Talvez nada. Talvez a hipótese de que as medalhas ganharão sentido seja ela própria uma suposição fruto da livre associação.

222.



Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

223.



Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

224. “Falamos tanto sobre o sentido e a significação da obra de arte que já não podemos ocultar a dúvida que nos assalta em princípio: será que a arte realmente “significa”? Talvez a arte nada signifique e não tenha nenhum sentido.” (JUNG, 1991, p. 66).

225. “Talvez ela seja como a natureza que simplesmente é e não “significa”. Será que significação é necessariamente mais do que simples interpretação que “imagina mais do que nela existe”, por causa da necessidade de um intelecto faminto de sentido?” (JUNG, 1991, p. 66).



226.

Medalhinha da Experiência 2. Inscrição em cobre.

227. “Arte não precisa de sentido, a pergunta sobre sentido nada tem a ver com a arte”. (JUNG, 1991, p. 66).

228. “Esqueci a palavra que pretendia dizer, e meu pensamento, privado de substância, volta ao reino das sombras.” (MANDELSTAM, 2000).
229. Fazemos todos uma viagem noturna pelo mar.
230. “Viagem noturna pelo mar” também é o nome de um trabalho elaborado durante a pesquisa.
231. Cornelius Agrippa, um polímata alemão do século XVI, lista, em sua *Filosofia Oculta*, vários filósofos e místicos que fizeram longas viagens marítimas. Também em Jung, a viagem marítima surge como uma travessia do inconsciente. Circumabulando, (§§ 18, 19 e 20) a superfície da água é sempre invocada como a película que separa os graus de consciência.
232. Já a noite é frequentemente utilizada para evidenciar o caráter oculto e invisível do trajeto. É uma viagem de atravessamento do desconhecido.
233. "Em uma noite escura
De amor em vivas ânsias inflamada
Oh! Ditosa aventura!
(...)
Oh! noite, que me guiaste,
Oh! noite, amável mais do que a alvorada." (DA CRUZ, 2002).
234. “Era uma noite sem lua e eu estava sozinho. Fazendo do meu caminhar o meu próprio caminho.” (VARGAS, 2007).
235. É dito que o Profeta Maomé realizou uma viagem noturna, tanto espiritual quanto física, entre as cidades de Makka a Jerusalém.
236. “Glorificado seja Aquele que, durante a noite, transportou o Seu servo, tirando-o da Sagrada Mesquita (em Makka) e levando-o à Mesquita de Alacsa (em Jerusalém), cujo recinto bendizemos, para mostrar-lhe alguns dos Nossos sinais. Sabei que Ele é Oniouvinte, o Onividente.” (ALCORÃO, Surata 17 "Al Isrá", 1975)

237. Ao completar a travessia, Maomé ascende aos céus.
238. Uma bacia de ágata branca recebe tinta preta.
239. A tinta preta cobre cerca de metade da bacia. Metade visível, metade oculta.
240. “A escuridão cobria o mar que envolvia toda a terra, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (GENESIS, 1:2).
241. Como já dito no parágrafo 107, Nostradamus fazia suas previsões observando uma bacia cheia de água.
242. “Sobre a água barrenta, escura, nadavam folhas secas, capins pisoteados, gravetos... e no meio deles, limpa e fresca, boiava a rosa que se soltara dos cabelos da cobiçada.” (NETO, 1912, p. 51).
243. Um tecido branco de algodão é pendurado no teto, descendo até o piso, também aqui ligando dois planos. O tecido é colocado mergulhado na tinta, dentro da bacia. Lentamente, o tecido absorve a tinta preta, se tornando cinza.



244.

Registro do processo de "Viagem noturna pelo mar"



245.

Bacia de "Viagem noturna pelo mar" já com a tinta.

246. Por ser uma viagem marítima, surge não apenas o símbolo do barco, que faz uma jornada linear de um ponto a outro, como também o do tecido de suas velas que funcionam como a propulsão da viagem. O tecido é o vetor. É ele que que é permeado (e encharcado) pelo desconhecido.

247. A tinta rompe a superfície e penetra no tecido fazendo seu caminho verticalmente, abandonando o nível proposto pela gravidade. Não é apenas a tinta que ascende, nem apenas o tecido que puxa a tinta para

cima, mas ambos. Não é apenas a tinta que invade o tecido, mas o tecido que invade a tinta.



248.

Detalhe de "Viagem noturna pelo mar"

249. "Penetrar todos os véus reluzentes, a fim de trazer à superfície o ouro que jaz oculto nas desconhecidas profundezas." (JUNG, 1991, p. 108).

250. Vagarosamente, o oculto surge e se mostra. Como na *Nekyia*, o mundo subterrâneo da inconsciência se torna em partes consciente, visível. Já não é mais preto, mas cinza: mistura do preto com o branco.

251. É um processo autônomo: no momento em que o tecido toca a tinta, ela começará a subir, independentemente de qualquer vontade. Uma vez iniciado, o processo só se interrompe caso o tecido pare de tocar a tinta, ou a tinta acabe. Mesmo assim, a tinta tingirá o tecido, que se tornará cinza. O resultado da viagem noturna pelo mar ficará visível mesmo após o fim do trajeto.

252. A livre associação pode ser, como já visto anteriormente, uma interpretação vinda diretamente do inconsciente, que 'sobe' através de um vetor e atinge níveis de consciência. Essa associação nem sempre é uma irrupção, mas às vezes se mostra também gradual, subliminar e delicada.



253.

Primeiro registro de Registro de "Viagem noturna pelo mar", no instante em que o tecido toca a tinta.



254.

Segundo registro de Registro de "Viagem noturna pelo mar", com cerca de uma hora de duração.



255.

Terceiro registro de "Viagem noturna pelo mar", com cerca de três horas.

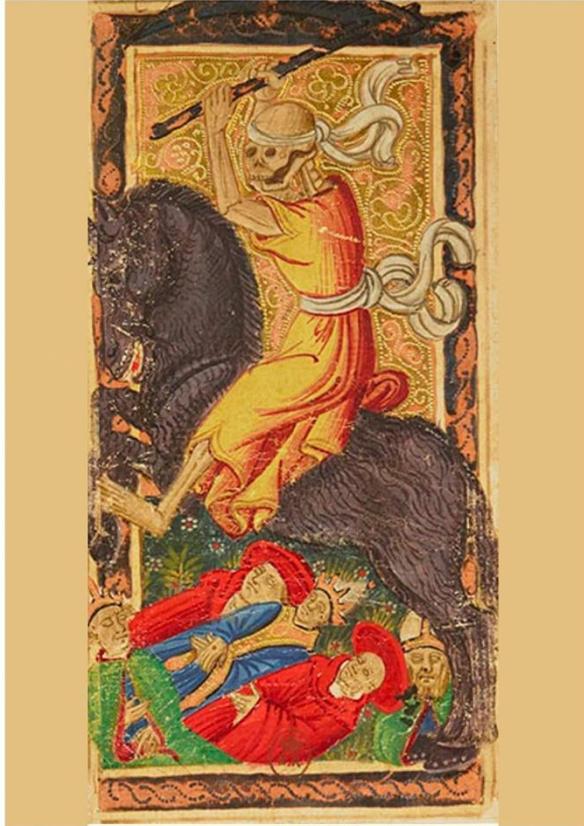
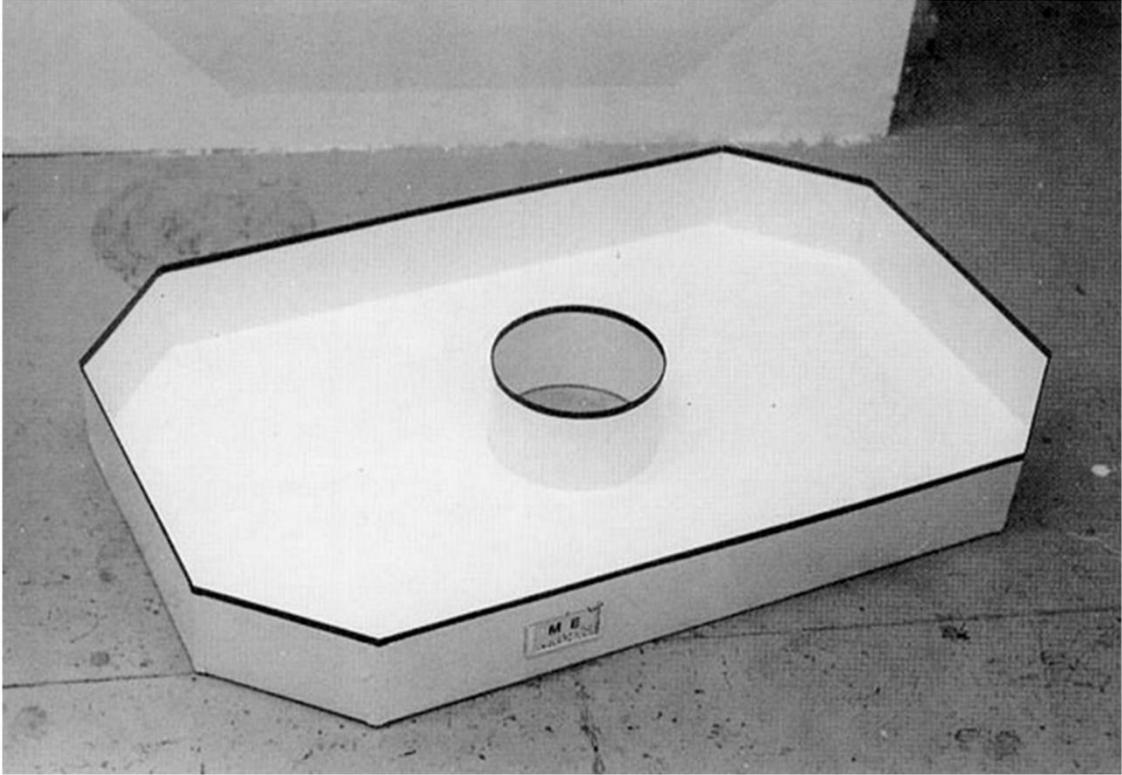


256.

Quarto e último registro de "viagem noturna pelo mar", com cerca de oito horas de contato entre o tecido e a tinta.

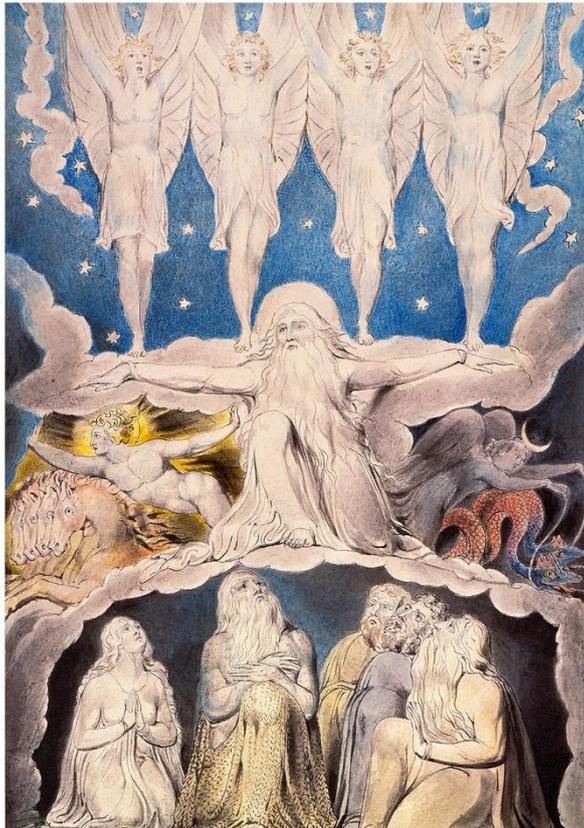
257. Após cerca de 8 horas, a tinta encerrou seu caminho vertical e, desde então, permaneceu inalterada, no mesmo nível. O tecido ficou, entretanto, permanentemente tingido.
258. Murray Stein, em seu livro *Minding the Self* (2014) descreve o que ele chama de consciência solar e lunar, a primeira relacionada à nossa consciência desperta cotidiana, a última referindo-se ao reino inconsciente.
259. “*Sol e Luna* são irmão e irmã. Para a psicologia profunda, as mentes solar e lunar são vistas como aspectos complementares de uma única entidade, a mente como um todo. (STEIN, 2014, p. 35).
260. “A jornada marítima noturna é uma espécie de *descensus ad inferos* – uma descida ao Hades e uma jornada para a terra dos fantasmas em algum lugar além deste mundo, além da consciência, portanto, uma imersão no inconsciente.” (JUNG, 1983, § 455).
261. A viagem noturna pelo mar, além de ser *nekyia*, é também *katabasis*, ou a descida gradual ao reino inconsciente. É algo tanto imersão (descida do pano ao líquido viscoso) quanto ascensão (subida do líquido através do pano).
262. O personagem central é tanto o tecido quanto a tinta. Assim como tanto o consciente quanto o inconsciente formam a psique humana. Consciente e inconsciente, sol e lua.
263. Julieta é o sol.
264. A paciente morava na lua.
265. Pedra lua, somos sol.
266. Ainda que seja noite. 

Respiro

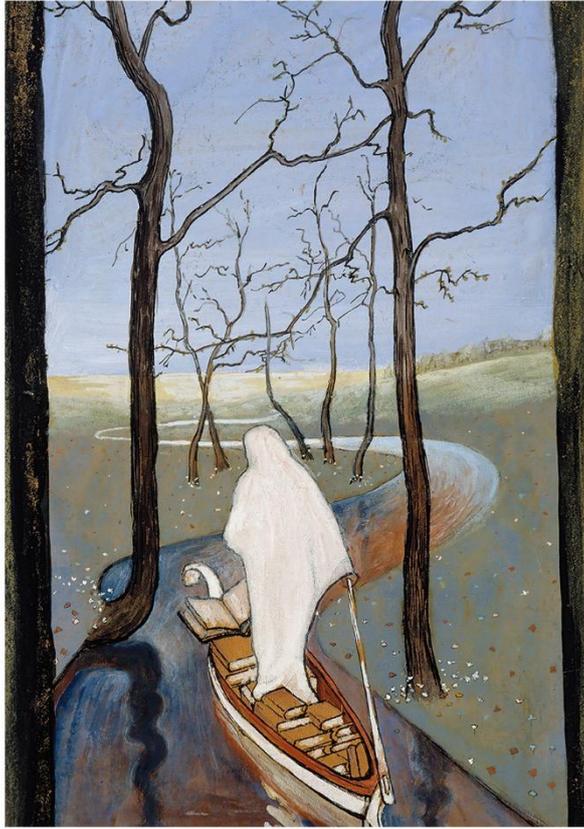


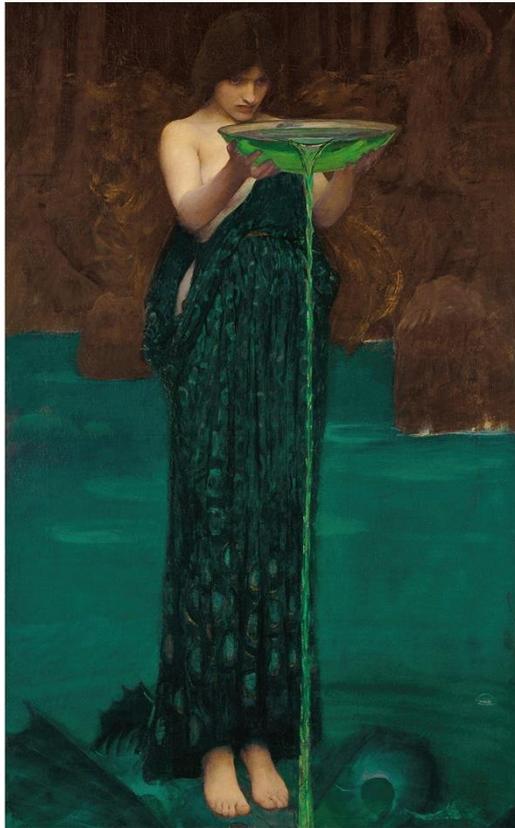
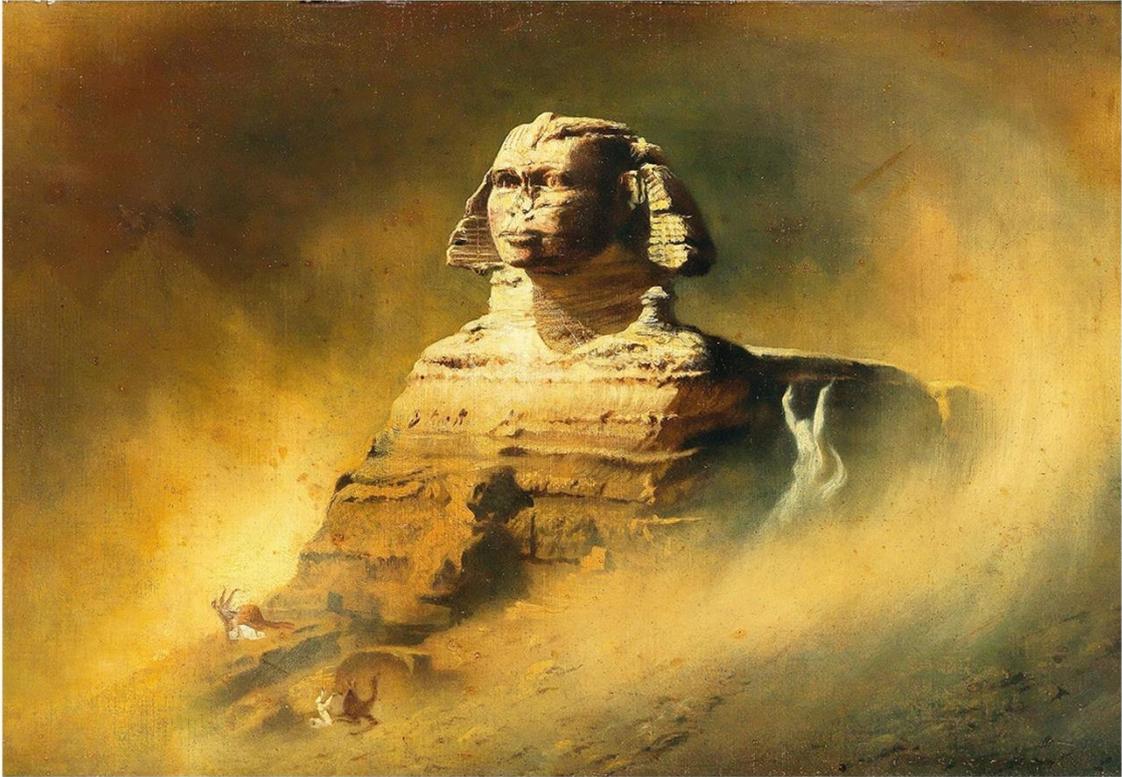




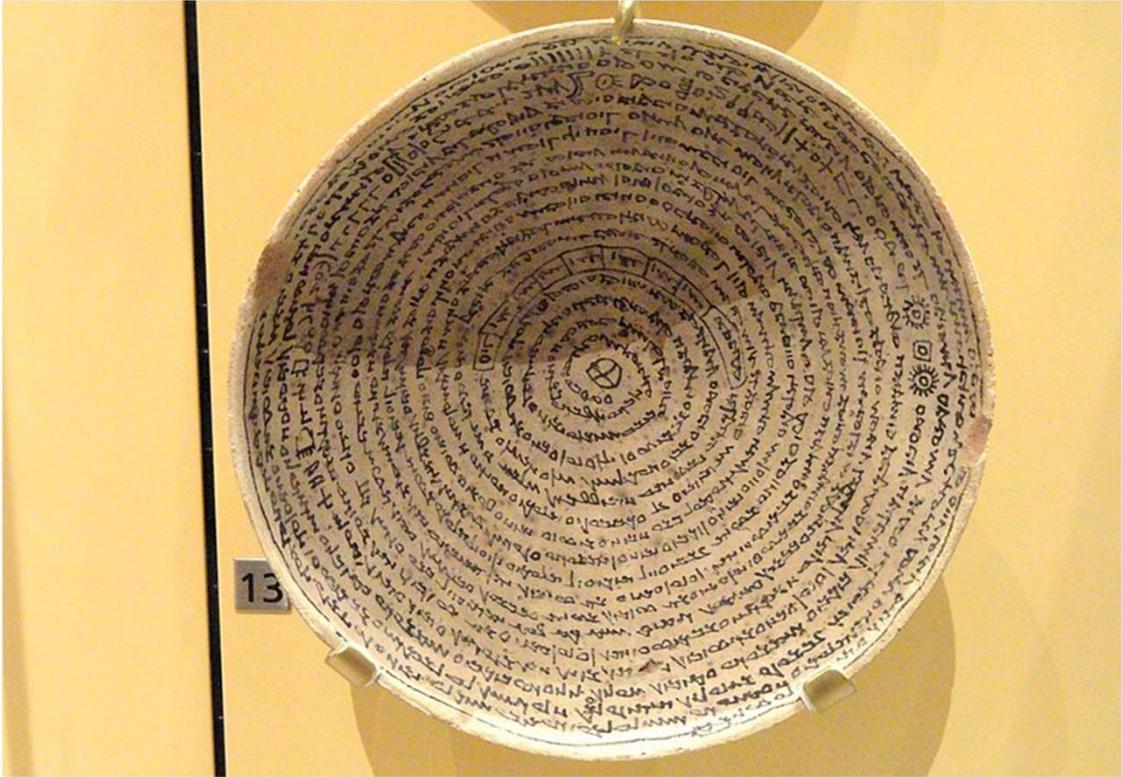




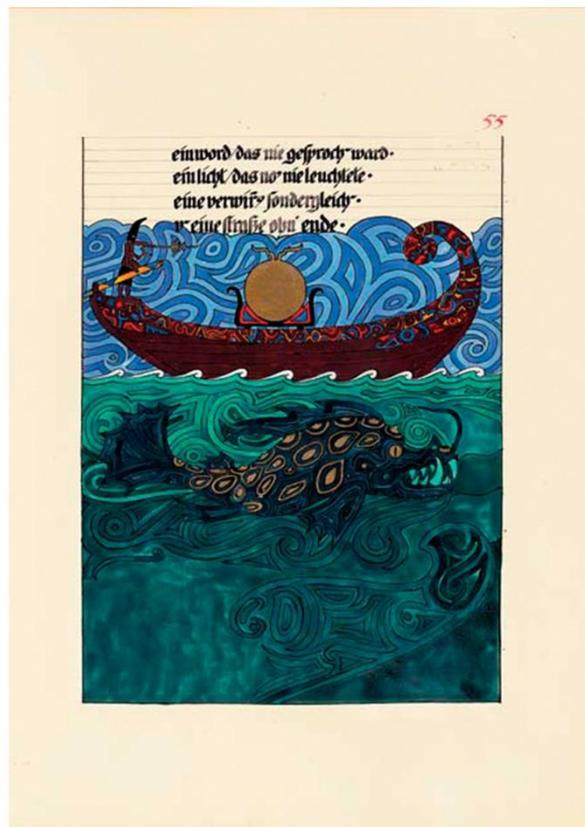






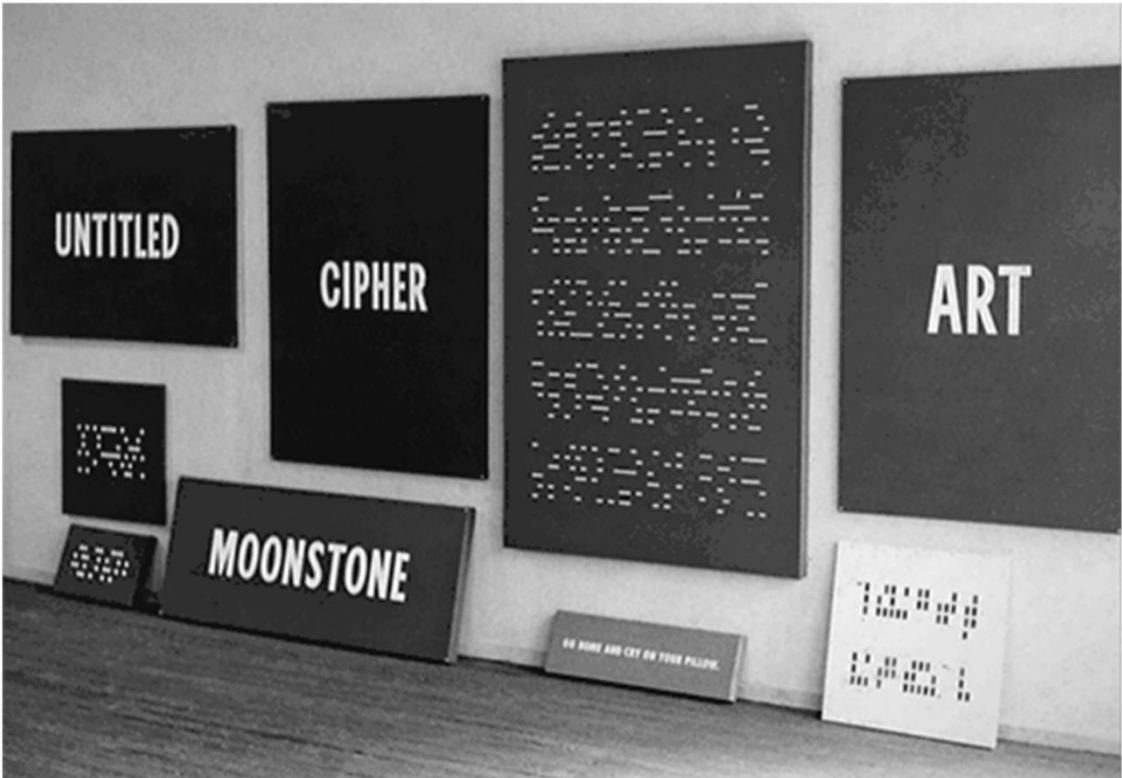


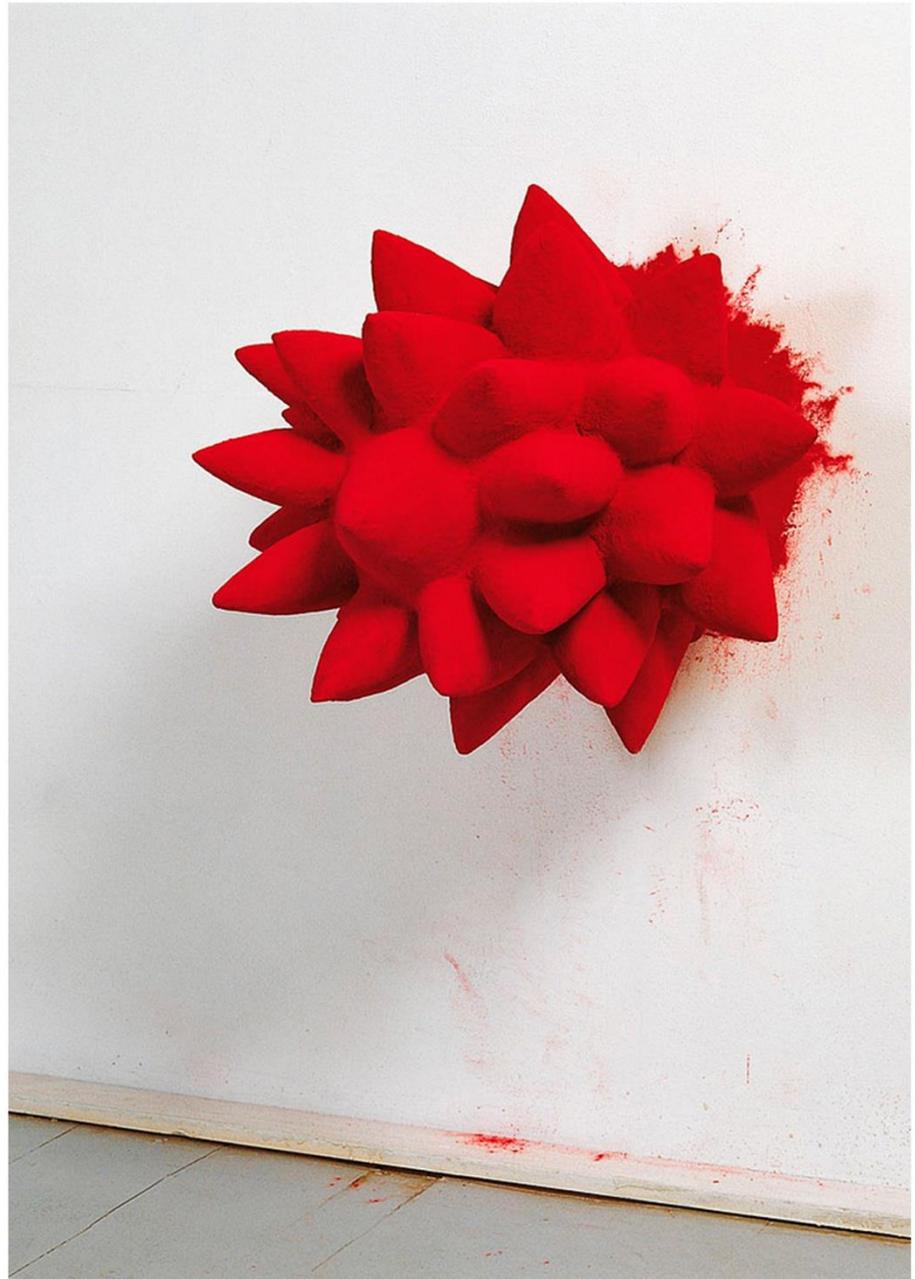


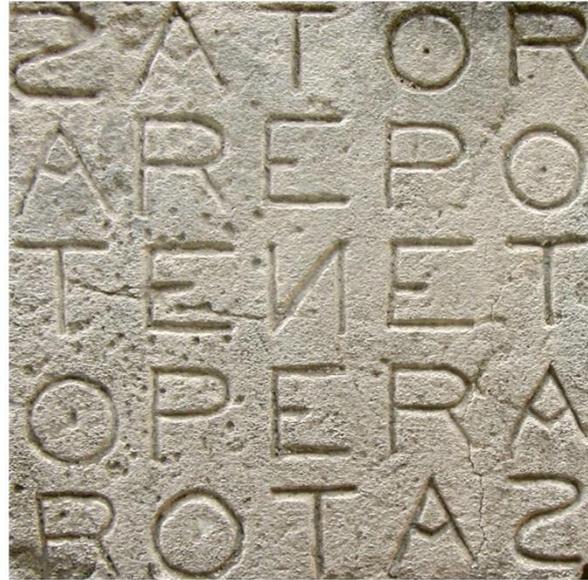




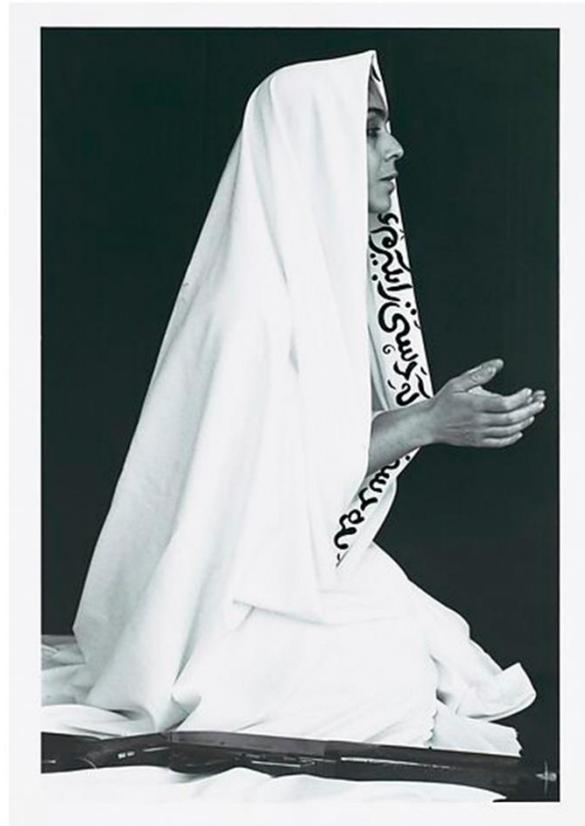
(C) WahooArt.com - Joan Miró - Harlequin's Carnival













Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

AGRIPPA, Cornélio. *Três livros de filosofia oculta*. Compilação de Donald Tyson. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2008.

ALBERT, Bruce. *A floresta poliglota*. Tradução de Vinícius Alves. 2018. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-bruce-albert/>. Tradução de: La forêt polyglotte.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALCORÃO sagrado. Versão portuguesa diretamente do árabe por Samir El Hayek. São Paulo: Tangará, 1975.

BALBI, Clara. Entenda por que Lygia Clark, nascida há cem anos, desistiu da arte no fim da vida. *Folha de São Paulo*, 22 de outubro de 2020.

BARCELLOS, Gustavo. Jung, junguianos e arte: uma breve apreciação. In: *Revista Proposições*, V15, n1. UNICAMP. Campinas, 2004.

BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BERNSTEIN, Leonard. The Unanswered Questions – Musical Semantics Harvard. In: *Musical linguistic meditations*. Palestra. 1973.

BRETON, Andre. In: JAFFE, Aniela. *Symbolism in the visual arts, in Man and His Symbols*. Ed. Carl G. Jung and M. – L von Franz. Garden City, New York: Doubleday & Company Inc., 1964.

DA CRUZ, São João. *Obras completas de São João da Cruz*. Tradução das Carmelitas Descalças de Fátima (Portugal) e Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa (Rio de Janeiro). Editora Vozes, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DRAYTON, Mike. *What's behind the Rorschach inkblot test?* In: BBC. 2012.

FREE ASSOCIATION. In: Merriam-Webster.com Dictionary. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/free%20association>. Acesso em 28 Mar 2022.

FRENCH, Lyn. *The art of free association*. Iniva, 2012.

GAILLARD, Christian. Jung and the arts. In: *Pro-Posições*, v. 21, n.2(62), maio/ago. 2010.

HAUPTMANN, Gerhart. Berlin: Propyläen, 1980.

Homero. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JOYCE, James. *Ulisses*. Segunda edição. Tradução de Antônio Houaiss. Civilização Brasileira, 1983.

JUNG, C.G. *Memories, dreams and reflections*. New York: Vintage Books, 1984.

_____ *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____ *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

_____ *O livro vermelho*. Petrópolis: Editora Vozes; 4ª edição, 2015.

_____ *Psychology of the Unconscious*, Dover, London. 2003.

_____ *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética (1922)*. In: *O espírito na arte e na ciência*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____ The collected works of C. G. Jung. Traduzidos para o inglês por R. F. C. Hull, editados por H. Read, M. Fordham, G. Adler, W. McGuire. Princeton University Press, Bollingen Series XX, volumes 1-20, 1970.

_____ *The Psychology of the Transference*, Routledge; 1ª edição, 1983.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Martins Fontes, 1996.

KAYE, Ted. *"Good" flag, "bad" flag*. N.A.V.A. 2010.

KEROUAC, Jack. Citado por Steve Turner. *Angelheaded Hipster: A Life of Jack Kerouac*. New York: Viking Books, 1996.

KEROUAC, Jack. *Essentials of Spontaneous Prose*. Evergreen, 1958.

LANDAU, Ellen G. *Jackson Pollock*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Ciências Humanas, Belém, v. 9, n. 2, mai-ago, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994.

_____ *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

MANDELSTAN, Osip. Kline. *Mandelstam (Mandelstam): 24 poems in translation*, 2000.

NETO, João Simões de Lopes. *Contos gauchescos*. Pelotas. Echenique & C. Editores, 1912.

OITICICA, Hélio. AHO e PHO. In: *GAM*, n. 6. Rio de Janeiro, 1967.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PASTOUREAU, Michel. *Preto – História de uma cor*. São Paulo, SENAC, 2011.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

RODRIGUES, Santana. *Símbolo & imagem na arteterapia junguiana: aproximações e distanciamentos conceituais*. Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa, 2019.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

ROWLAND, Susan. *Jung as a writer*. Routledge, 2005.

SCHULTZ, Duane P.; SCHULTZ, Sydney Ellen. *A History of Modern Psychology*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

SILVEIRA, Nise. *Jung – vida e obra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Álvaro editor, 1976.

STEIN, Murray. *Minding the Self: Jungian meditations on contemporary spirituality*. London. Routledge, 2014.

VARGAS, Mestre Toni. *Noite sem lua*. Álbum Liberdade. Gravadora Mestre Toni Vargas. 2007.

WEISS, Jeffrey; WHEELER, Anne. *On Kawara – Silence*. Catálogo da Guggenheim, 2015.