

*Apesar dos pesares não esquece
Nosso sonho real e atrevido
Bela Inês tem o peito dividido
Entre um porto seguro e o além-mar*
VALENÇA. Romance da bela Inês, 1987

Aquilo que habita no *entremeio*, no *fronteiriço*, no *indefinido*; ou talvez no *pendular*, estabelece alguma relação com o *tensionado*. Durante um longo período os semioticistas estruturalistas ‘simplificaram’ a complexidade do *impreciso* pelo estabelecimento de categorias semânticas de base sistematizadas dentro do quadrado semiótico. Esse processo de *desconstrução* da estrutura foi abalado pelo reconhecimento do estatuto semiótico dos processos tensivos da passionalidade. Sigmund Freud (2019, 2011) há muito argumentava sobre as operações pulsionais opostas que operam ao nível do

inconsciente: o prazer e a censura em duas de suas obras mais marcantes. *A interpretação dos Sonhos* em 1900 na qual ele desenvolve a primeira tópica e *O Eu e o Id* em 1923, texto em que Freud desenvolve a segunda tópica. Aby Warburg (2013), nas imagens da arte, observava a batalha entre *forças opostas* dispostas em movimento em *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* em 1893.

Neste texto refletiremos sobre como os caminhos para o estudo da imagem podem nos fazer atracar num “porto seguro” ou nos levar para o “além-mar”, e nele discorreremos a partir do *percurso teórico conflituoso e subjetivo* que foi influenciado por dois autores centrais no processo de construção epistemológica do pensamento da primeira autora ao longo da vida acadêmica: Greimas e Didi-Huberman.

Greimas, cuja metáfora relaciona-se com a “segurança” e o “conforto” oferecidos pelo “mapa” teórico e procedimental da semiótica estruturalista. Destaquemos que de maneira mais ampla, a metáfora do porto seguro também representa o mesmo desejo do Design, pois enquanto área do conhecimento, tendeu a buscar a solução dos problemas funcionais de ordem prática a partir da mitigação das incertezas. A nossa tradição demonstra essa tendência aos grandes sistemas e modelos replicáveis. Nesse sentido, Greimas é o porto seguro e Didi-Huberman seria o além mar em relação ao modo de condução de um caminho teórico pendular entre o percurso controlável e o percurso imprevisível.

Porque Didi-Huberman, que metaforiza o “desejo pelo desconhecido” e o “desafio” de aventurar-se nas derivas teóricas no campo das incertezas científicas e do método fluído do imaginário subjetivo, oferece uma “teoria de retalhos” sem um método ou modelo orientado. Chamaremos isso de metapsicologia das imagens. Essa expressão vem da psicologia e serve para estabelecer uma barreira entre a *metapsicologia freudiana* e a *psicologia empirista*. Porque o inconsciente enquanto objeto empírico “não existe” e por isso não é acessível à ciência, e portanto, ele seria uma elaboração filosófica de Freud no âmbito de uma *psicologia metafísica*.

Antes de prosseguirmos com o texto, gostaríamos de fazer algumas considerações. A primeira delas é sobre a importância de trilharmos novos caminhos metodológicos dentro do Design da Informação – não com o intuito de negarmos outros construtos tradicionais do nosso

campo – para que possamos chegar a outras instâncias da sensibilidade humana, além da objetividade, envolvendo neste percurso o exercício de reflexão, pensamento crítico e fruição estética. Porque não podemos desconsiderar que o modo de presença no mundo dos artefatos de design pertence também à ordem do sensível (RANCIÈRE, 2009a; 2009b). Embora a natureza teórica deste capítulo, talvez acen-tuadamente densa para alguns, se sobressaia a uma linguagem mais didática, pedimos paciência aos nossos leitores: primeiro pelo esforço que temos feito nos últimos anos para mitigar o problema de comunicação entre nós, do Design da Informação, e os linguistas, filósofos e historiadores da arte; e segundo, pelo processo, ainda emergente, desse trabalho contínuo de traduzir e reescrever na linguagem dos designers tantos conceitos complexos apropriados de outras áreas.

GREIMAS, UM PORTO SEGURO

Eis um dos paradoxos da semiótica, no nível epistemológico: ela é levada a procurar dar conta ao mesmo tempo do “nada”, do “vazio”, e do “tudo” – da plenitude das tensões fóricas. Segundo a lógica das “forças”, ao máximo de tensão corresponderia – i.e: daria conta de ou se explicaria por – a ausência total de articulações. A aparição das “posições” características das articulações do conteúdo requereria, ao contrário, redistribuição e divisão das “forças”; em outras palavras, o “vazio do conteúdo”, caracterizado pela ausência de articulações, só pode ser preenchido pelo abalo da plenitude tensiva. A coabitação de duas exigências inversas, respectivamente ligadas às “forças” e às “posições”, permite compreender que, antes de toda categorização, o sentir, bombardeado entre duas tendências, só pode engendrar instabilidade (GREIMAS; FONTANILLE, *Semiótica das paixões*, 1993, p. 23-24).

O primeiro contato mais aprofundado estabelecido com o pensamento de Greimas se deu pela necessidade de uma ferramenta que

permitisse o desenvolvimento de uma pesquisa acerca da poética do artefato gráfico, porém, que tangenciasse o pragmatismo, na busca por aproximar-se do ponto de vista sensível (SOUZA; MIRANDA; COUTINHO, 2021; SOUZA, 2020). Diante disso, o denso material da semiótica estruturalista oferecia tanto uma filosofia quanto um método de leitura (GREIMAS, 2004 [1984]; FLOCH, 1985). Nesse contexto – *o de uma jovem pesquisadora cheia de ideias desordenadas e confusas sobre a poética no discurso gráfico* – Greimas se apresentou como um porto seguro.

Sobre o processo filosófico desse autor, a leitura de *Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica* (GREIMAS, 2004 [1984]) já demonstrava o amadurecimento de uma disciplina que estava expandindo o seu olhar para objetos de natureza outra: dos clássicos textos ‘verbais’ o olhar da semiótica deslocava-se para os textos ‘não verbais’, ou, noutras palavras ampliava-se os horizontes para além dos textos literários rumo aos textos das artes plásticas, do cinema e da publicidade. Mais tarde, durante a leitura de *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2017 [1987]), é perceptível a mutabilidade da vida do autor. Não só porque nesse texto Greimas se permitiu, ele mesmo, escrever poeticamente; como também por esse texto marcar o processo inicial para uma crítica interna ao paradigmático *quadrado semiótico*.

O *quadrado semiótico greimasiano*, que surgiu oficialmente em 1965 no *Semântica Estrutural* (GREIMAS, 1966 [1965]), é um dos principais pontos de ancoragem no edifício teórico da semiótica francesa. Porque nele encontram-se visualmente representadas as relações elementares de pressuposição recíproca estruturantes das oposições entre as categorias semânticas de base. Inclui a posterior *semiótica plástica* desenvolvida especialmente por Jean-Marie Floch (1985) baseava-se fundamentalmente no quadrado semiótico. A diferença era que agora além das categorias de base ao nível do conteúdo, segmentava-se no quadrado semiótico também as categorias plásticas *eidéticas*, *cromáticas* e *topológicas*.⁰¹ A partir dessas modificações a semiótica pluralizou-se.

01 Formantes plásticos, assim como foram definidos por Floch (1985), são as unidades mínimas do discurso gráfico. Desse modo podem ser classificados em

De acordo com Zilberberg, a história da semiótica estrutural foi marcada por um “apego à estrutura, mais que ao estruturalismo, pois, considerando-se o que ocorreu durante as últimas décadas, o termo impõe-se no plural: os estruturalismos” (2011, p. 15). Quando menciona ‘estrutura’, o autor se refere ao *quadrado semiótico*. Do ponto de vista epistemológico, *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2017 [1987]) marca o início da virada na disciplina por dividir interpretações quanto ao seu teor, de modo que, atualmente, existem tanto semioticistas mais tradicionais (os greimasianos) que preferem usar a versão clássica dessa ferramenta; e aqueles semioticistas que incorporaram ao uso em seus trabalhos um *quadrado semiótico* mais maleável, em contínua construção, e mais fluido do que o *quadrado semiótico* das décadas de 1960 e 1970 sobretudo se compararmos com as publicações das décadas de 1980 e 1990.

A semiótica dos anos 90 não é nem exatamente a mesma, nem completamente outra, quando comparada à dos anos 70. Uma seria mais binarista, logicista, acrônica, mal concedendo um lugar ao sensível; a outra, mais uma semiótica das paixões, da intensidade, preferindo a dependência e a complexidade às diferenças meramente binárias (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 11).

Da Imperfeição (GREIMAS, 2017 [1987]) foi seguido por *Semiótica das paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993 [1991]), escrito em parceria com Jacques Fontanille. Nesse texto, mais um passo foi dado rumo à ‘desconstrução’ da estrutura. A *paixão* nesse contexto é compreendida como uma configuração “em que as correlações são ao mesmo tempo inteligíveis e sensíveis” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 298).⁰² É que até aquele momento de sua história, a semiótica havia

cromáticos (cores, matizes, luz, saturação etc.), eidéticos (formas, traços etc.) topológicos (localização, direção, organização no espaço).

02 Algo similar à relação entre o *percebido* e o *nomeado*. O inteligível está associado àquilo que é apreendido de maneira pragmática – eu vejo um corpo masculino submerso

se pautado no estudo dos *processos actanciais* (das ações) e que por sua vez pedia que se realizasse um processo de redução dessas ações a *estados estabelecidos* a título de análise. Desse ponto em diante, para os semioticistas, “a ‘paixão’ se distingue agora da ‘ação’, não como resíduo da análise narratológica, mas como mudança de ponto de vista” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 295). O novo caminho aberto em *Semiótica das paixões* (1991) foi no sentido de considerar os *processos de afecção* dos *sujeitos modais* como objetos ‘tangenciais’ à semiótica das ações – no sentido de que a semiótica das paixões engloba e compreende a semiótica das ações sobre *outro* ponto de vista:

Nossa preocupação é, justamente, promover uma semiótica das paixões que, por um lado, assegura autonomia à dimensão patêmica no interior da teoria da significação e, por outro lado, não se confunde com a teoria semiótica inteira, permanecendo independente das variações culturais que traduzem as taxionomias conotativas (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 99).

Com a semiótica das paixões os *sujeitos em processo* passional (não mais unicamente os sujeitos em estado, *descontínuo*) eram considerados dentro de um *devenir*. “As tensões sintáticas, cujos efeitos sensíveis são inegavelmente de ordem sintagmática, originam-se na concorrência entre as figuras de um mesmo paradigma. Essa ‘complexidade’ é, efetivamente, uma manifestação da tensividade” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 12). Agora era a manifestação do *contínuo* na sintaxe discursiva o que interessava aos semioticistas.

Em sua definição corrente como “passagem de um estado a outro”, ou como “série de mudanças de

na água –; o sensível é da ordem da imanência, do sensível, nem sempre nomeável – a imagem desse corpo masculino me deixou melancólica –; o que é inteligível é passível de ser posto em relação estrutural, mas o sensível não, porque a sensibilidade é uma instância do *contínuo*. O inteligível é da instância do *descontínuo*.

estados”, o devir não leva em conta a distinção entre o ser e o fazer e subsume estados e transformações; em outras definições mais filosóficas ou quase semióticas, o devir é apresentado como o princípio de uma mudança contínua, pura direção evolutiva, num nível de análise em que a mudança “humana” não se distingue ainda da mudança “natural”: a coisa acontece, a coisa transforma-se, poder-se-ia dizer (GREIMAS; FONTANILLE, 1993 [1991], p. 99).

Em *Tensão e significação*, os autores Fontanille e Zilberberg (1998) começam afirmando que no referido texto eles tentarão “comparar certas propostas teóricas e metodológicas ligadas de perto ou de longe à semiótica tensiva, à semiótica das paixões e à semiótica do contínuo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 9) e que para isso será necessário precisar que o ponto de vista por eles escolhido concerne ao ponto de vista da *complexidade*, da *tensividade*, da *afetividade*, da *percepção*.

Para esses autores, a paixão seria como “uma organização sintagmática de estados de alma, entendendo com isso a vestimenta discursiva do ser modalizado dos sujeitos [especificamente os actantes] narrativos” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 295). Ao passo que “as correlações entre intensidade e extensidade induzem tensões que, por sua vez, afetam o corpo próprio e se traduzem por manifestações proprioceptivas em discurso” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 298).

Segundo os autores, a partir do momento em que deixamos de lado uma abordagem moralizada da paixão (que opõe o *logos* e o *pathos*),

somos levados a ficar com tal definição e a abandonar as oposições clássicas entre a razão e a paixão (a paixão é uma forma de racionalidade discursiva), entre a ação e a paixão (a ação é uma redução da complexidade discursiva) e mesmo entre a natureza (passional) e a cultura (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 298).

Pode-se considerar, portanto, que o sujeito passional é um sujeito que habita na *fronteira entre a ação e a emoção*, como uma espécie

de *ser em processo*. Um *ser tensionado* entre duas forças psíquicas polares. Contudo, os semioticistas parecem distanciar-se das abordagens freudiana (recalcamento e *sublimação*) e do imaginário⁰³ (regimes *noturno* e *diurno* das imagens) (DURAND, 1997). Fontanille e Zilberberg, afirmam ainda que:

O efeito de sentido passional é de fato, na perspectiva que defendemos, eminentemente cultural, repertoriado numa “enciclopédia” específica do domínio passional peculiar a cada cultura. De certo modo, vivenciar uma paixão seria mesmo conformar-se a uma identidade cultural e buscar a significação de nossas emoções e afetos na sua maior ou menor conformidade às taxonomias acumuladas em nossa própria cultura (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 299).

Nesse ponto chegamos, talvez, ao impasse central da crise reflexiva mencionada no título deste capítulo. Pois acredita-se que as *fórmulas do pathos* encarnam processos de tensão abissais ao imaginário corporal primitivo. Trata-se de *algo* que está em imanência, mas não se trata de uma questão semântica, mas sim de uma questão ainda mais fenomenal do que o sentido semiótico. Para Fontanille e Zilberberg:

São raros os sistemas que põem a paixão no cerne da reflexão sobre a “natureza humana”. Desse ponto de vista, o freudismo constitui na modernidade uma exceção, mas é preciso desde já moderar o seu alcance: por

.....
03 Porque a sublimação e o recalcamento são mecanismos psíquicos, portanto pertencem à instância do inconsciente. E as estruturas antropológicas do imaginário são grandezas que existem no imaginário primitivo humano, fazem parte de uma constelação de imagens primordiais. Para ambas as teorias a concepção e temporalidade é transversal. A semiótica, por sua vez, dedica-se às grandezas na temporalidade presente, portanto o sintoma do sujeito passional é observado enquanto um fenômeno do aqui e do agora, não havendo relevância nem o estudo dos mecanismos do inconsciente, nem do imaginário primitivo inerentes a esse sujeito apaixonado.

um lado, a noção de paixão em si não é explorada por Freud, e temos de nos contentar em reconhecê-la indiretamente no “destino das pulsões”, seja como “reversão” da relação ao objeto em seu contrário, seja como “retorno contra a própria pessoa”. Por outro lado, a correspondência com a definição semiótica da paixão só pode ser parcial, na medida em que, segundo Freud, o destino das pulsões transcorre à margem das modalidades que definem os sujeitos, quando não contra elas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998, p. 293).

A semiótica, enquanto uma disciplina que valoriza a *imanência*, circunscreve-se num regime temporal que discorre preferencialmente no *presente (aqui e agora)*. Parece que é justamente essa operação anacrônica realizada pela metapsicologia freudiana (FREUD, 2019 [1900]) – de interpretar o *sintoma* como um fenômeno que se *manifesta no instante presente* e que *atualiza um acontecimento do passado* – o fator de discordância com o estatuto do objeto semiótico.

Enquanto a psicanálise afirma uma anterioridade insuperável da afetividade, que reduz o presente à condição de um rebento, uma hipotipose mal dissimulada do passado remoto do indivíduo (o chamado “recalque”), nós, de nossa parte, pensamos a afetividade na sincronia, como um conjunto de funcionamentos descritivos, analisáveis e sobretudo “gramaticalizáveis”. Dadas essas condições, gostaríamos de conceder à afetividade tanto uma “eficiência” (Cassirer) quanto uma “imanência” (Hjelmslev). E com essa dupla preocupação que, sob a denominação de intensidade, acolhemos a afetividade como um dos dois eixos constitutivos do espaço tensivo (ZILBERBERG, 2001, p. 27).

Portanto o conceito de *tensão* para a semiótica surge como um ponto de convergência, entre o *sentido* e o *percebido*, entre o *estado* e a *ação*: ou seja, o *processo*.

Ao lado dos conceitos atualmente considerados como aquisições a diferença saussuriana, a dependência hjelmsleviana, este trabalho tenta reservar um lugar para a medida, para o valor dos intervalos, já que as nossas vivências são (antes de mais nada? principalmente?) medidas, ora dos acontecimentos que nos assaltam, ora dos estados que, por sua persistência, nos definem (ZILBERBERG, 2001, p. 14).

Por isso entendemos que *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2017 [1987]) – texto do qual originou-se uma bifurcação no percurso da semiótica – representa um marco no pensamento do próprio Greimas, pois é perceptível que o autor que escreveu *Semântica Estrutural* (GREIMAS, 1966 [1965]), vinte anos antes, havia mudado sensivelmente. Os textos que fazem parte *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2017 [1987]) – em especial “Todo parecer é imperfeito”, “*A fratura*”, “O deslumbramento”, “A espera do inesperado” e “*Querer dizer o indizível*” – nos mostraram que até mesmo o teórico central do ‘núcleo duro’ do estruturalismo admitia, escrevendo assim como um poeta, que a *imperfeição* e a *incerteza* são o que *dão sentido à vida cotidiana*.

Essa mudança foi crucial para uma reavaliação subjetiva e sobretudo para a autoaceitação de que a própria pesquisadora também havia mudado sua forma de pensar por meio dos enredamentos tomados a partir da construção de uma tese em colaboração com a orientadora. Eram outros aspectos da visualidade que agora a interessavam para além da significação: a começar pelo interesse nos *não sentidos* da imagem; a busca em *tangenciar uma leitura binária* da superfície gráfica e o desejo de *dialetizar a imagem* permitindo-se ser olhada por ela do mesmo modo em que a olhamos. Nessa virada, Didi-Huberman foi quem mostrou novos caminhos em direção às incertezas que habitam nas dobras do conhecimento.

DIDI-HUBERMAN, UM CAPITÃO DO ALÉM-MAR

O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo. Coração do tempo-fantasma e do corpo-páthos, no limite operatório das representações em falta [...] e das representações em excesso (DIDI-HUBERMAN, A imagem sobrevivente, 2013b, p. 244).

Se há uma frase que possa “resumir” (com muita cautela) o pensamento de Georges Didi-Huberman, ela seria: “ninguém pode olhar pelos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, s.p). O empreendimento desse autor é, sobretudo, político no sentido de que ele realiza tanto uma crítica a uma História da Arte unilateral e realizada exclusivamente por especialistas, quanto uma crítica à suposta “neutralidade” inerente a uma história da arte unicamente *interpretativista, formalista, sistemática*. Segundo ele, o procedimento historiográfico inevitavelmente convoca o historiador a uma tomada de partido (DIDI-HUBERMAN, 2017, 2018a).

Epistemologicamente, o conjunto basilar do pensamento desse autor é complexo e diversificado, ele propõe o entrelaçamento dos três paradigmas: o semiótico (sentido-*sema*), estético (sentido-*aisthèsis*) e patético (sentido-*pathós*) (DIDI-HUBERMAN, 2012). Originalmente, sua *alma mater* é a História da Arte, mas o seu pensamento estabelece diálogos com a psicanálise freudo-lacaniana (os mecanismos do inconsciente e o destino das pulsões) e com a fenomenologia merleau-pontyniana (do indivíduo que é simultaneamente sujeito e objeto da própria existência; e da experiência humana no tempo sob o crivo de leitura que circunscreve os paradigmas estético, passional e imaginário) (MERLEAU-PONTY, 2018, 2013). Outros autores, como Aby Warburg (1866-1929), Walter Benjamin (1892-1940), Georges Bataille (1897-1962), Gilles Deleuze (1925-1995) e Jacques Derrida (1930-2004) também integram fortemente os marcos teóricos de Didi-Huberman. De todos esses teóricos, além de Freud, talvez o de maior influência em sua metapsicologia das imagens seja o historiador da arte Aby Warburg conforme demonstra o excerto a seguir:

Se toda história depende de uma psicologia, toda *história das imagens* depende, forçosamente, segundo Warburg, de uma *psicologia da expressão*. Mas ainda resta entender o que almeja essa formulação. Comecei por indicar que ela visa a uma *psique* que não se encerra nos habituais romances heróicos da “personalidade” artística. Portanto, visa a uma *psique* mais fundamental e transversal, mais impessoal e transindividual. Uma condição psíquica comum ao que costumamos chamar de corpo e alma, imagem e palavra, representação e movimento, etc. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 248-249).

Nesse caminho foi a partir da reflexão sobre a *montagem do fazer historiográfico* que a legibilidade do passado se caracteriza, em Benjamin (2009), contra toda pretensão a conceitos gerais ou as “essências” – ou seja, contra Heidegger (2015 [1927]), mas também aos arquétipos de Jung (2016 [1964]) –, de *bildlich*.⁰⁴ Compreende-se então que o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras – pela montagem, escrita, cinemática – como tantas imagens em movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2018a).

Para ele, a reiteração constantemente (auto)imposta pelos historiadores da arte em não se deixar levar pelo presente (ao qual o próprio faz parte) para se falar do passado; assim como investir exaustivamente numa recusa ao anacronismo (ao qual comumente é considerado um erro grave pelos historiadores tradicionais), seria como investir num ideal inalcançável. A montagem realizada pelo historiador seria um paradoxo no seio do ideal positivista porque a história, em si, seria condicionada pelo anacronismo. Ou seja, a anacronia acompanha desde o objeto da história até o fazer do historiador da arte, isso porque:

.....
04 *pictórico, simbólico* (tradução nossa).

A história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 30-31).

O anacronismo das imagens, nesse sentido, é a capacidade que a sua imanência sensível, reminiscentes em formas patéticas e fantasmáticas, tem de “atravessar” os mais variados “tempos”.⁰⁵ Por isso, evitar o anacronismo é paradoxal, porque a história só existe a partir do anacronismo:

Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspeição – na história (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 30-31).

O que está por trás da crítica desse autor é justamente o procedimento *eucrônico* que foi endossado ao longo da História da arte, como métrica e objetivo em si mesmo. O modelo eucrônico, enquanto investimento empírico e teórico, foi assimilado pelo campo da história da arte como o capital que a tornaria uma ciência formal (nesse tempo os historiadores da arte careciam do distanciamento teórico e exegético duma crítica de arte baseada na apreciação estética). Nesse ponto, Didi-Huberman se refere à genealogia da

.....
05 O que ocorre é que nas fissuras da história “montada” (hegemônica), essas imagens podem se inter-relacionar por meio da sobrevivência de *sintomas* e *fórmulas patéticas* flutuantes (*fantasmáticas*), sendo possível a elaboração de uma remontagem (dentre as infinitas possibilidades) da história.

história da arte, que foi iniciada por Vasari (1511-1574), canonizada por Winckelmann (1717-1768) e sistematizada (para uma ‘estrutural’ replicação) por Panofsky (1892-1968).

Essa ‘linhagem’ sistematizou um conhecimento sobre a história da arte reproduzindo um modelo similar ao das ciências naturais: ou seja, como uma instância temporal que presume a vida e a morte (daí o modelo: *grandeza*, *maturidade* e *decadência* dos estilos). Foi nesse sentido que a história da arte se tornou, desde o seu ‘nascimento’ (para o autor, a história da arte nunca nasceu de fato), uma disciplina do luto. Luto pela morte do seu próprio objeto: *as obras perdidas no tempo que o fazer do historiador reconstituiria a partir de cópias*. No caso de Winckelmann, com o seu objetivo de *reconstruir* o passado artístico grego, acreditava-se que a *imitação* funcionaria como uma ponte entre o original e a cópia, restabelecendo no presente, um elo com o passado. A cópia restabeleceria o elo entre a ‘origem’ (temporal) e a ‘essência’ da obra. O problema, contudo, reside no fato de que “o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 23). É então que o autor aponta o problema factual desse modo de ‘fazer história’: a compulsão pelo *ideal* (que tinha como pano de fundo a influência do pensamento kantiano) colocava em segundo plano o *pathos* da obra de arte. Essa tendência foi elevada à última potência pelo *paradigma simbólico*. Ao apropria-se do conceito de Warburg de *Fórmulas de páthos ou Pathosformel* como uma via tangencial ao da iconografia e das semióticas, Didi-Huberman faz uma observação:

não se deve traduzir a Pathosformel em termos de semântica - ou de semiótica - dos gestos corporais, mas em termos de sintomatologia psíquica. As “fórmulas do páthos” são os sintomas visíveis corporais, gestuais, apresentados, figurados - de um tempo psíquico irreduzível à simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 249).

Na condição de teoria central na história da arte tradicional, a iconologia ‘fundada’ por Panofsky (2017 [1955]), estabelece um esquema

de levantamento e cruzamento de dados historiográficos e biográficos aderentes ao ‘tempo’ de concepção e circulação do artefato em análise (ex: estudar Bajado⁰⁶ a partir de documentos daquela época, críticas de arte daquela época, jornais etc.). Ou seja, ao elaborar uma análise do passado pelo crivo de leitura do próprio passado, se estaria executando uma tarefa baseada numa *eucrônia*. De acordo com Didi-Huberman (2015c), sistematicamente, até meados do pós-guerra, a história da arte tornou-se “verdadeiramente” científica por meio da recusa e negação do anacronismo. Diante disso o autor salienta que não se trata de negar a validade do procedimento eucrônico, por outro lado, ele argumenta sobre a necessidade de não se continuar acreditando ser essa a única maneira de se fazer História da Arte.

Didi-Huberman (2015c) propõe o enfrentamento desses ‘fantasmas’. A começar pela tomada de consciência ao olhar para os ‘fantasmas que assombram’ a história da arte, para as coisas não resolvidas, intangíveis, ‘abertas’, *insólitas* da prática historiográfica. Desse modo, ele não acredita nas tentativas sintéticas (dos iconólogos) que apostam numa ligação ‘mágica’ entre ‘essências’ (ideais) e ‘origens’ (desconhecidas, apenas supostas), nem na irrefutabilidade de uma história feita a partir de montagens. No decorrer da sua crítica ele também se refere ao século dos ‘grandes sistemas’ que buscam ver nas imagens um sentido, reduzindo-as a conjuntos de elementos e ‘signos’ (se referindo ao século XX, ao estruturalismo – das semiótica greimasiana e semiologia barthesiana – e a semiótica lógico-filosófica – peirceana). Didi-Huberman problematiza também que o símbolo – ao qual o valor é convencional – cerceia o potencial semântico armazenado pelo imaginário das imagens. Nas palavras dele:

Eu poderia dizer, nesse sentido, que a abordagem freudiana do sintoma me permitiu renunciar às simplificações *iconográficas* como que a história da arte se

.....
06 Segundo Souza e Miranda (2019) Euclides Francisco Amâncio, popularmente conhecido como Bajado foi um pintor naïf, letrista, cartazista, caricaturista, quadrinista e linotipista que assinava suas obras como Bajado, ‘um artista de Olinda’.

satisfaz, com demasiada frequência – até na obra de Erwin Panofsky e dos estruturalistas que nela se inspiraram –, através da palavra símbolo (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 422).

A imagem seria *um outro* (que tem um passado, uma história, uma memória) e que diante do observador, o indaga sobre seu próprio passado e sobre sua própria história. E para *ver*, ver antes do *saber* “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). É mais ou menos nessa problematização que Didi-Huberman (2013a, 2010) tentará demonstrar que diante da imagem, os observadores são os mortais, aqueles que passarão pelo tempo, mas que a imagem, ao contrário, seriam ‘entidades’ que ‘atravessam’ os tempos. No ato de ‘fechar os olhos para ver’, as inesgotáveis possibilidades abertas pelo *vazio* (as lacunas da significação) seriam ‘preenchidas’ por reminiscências, livres associações do imaginário. Por isso essas “brechas” e “vazios” do *não sentido* e do *não saber* estão no centro do pensamento de Didi-Huberman, como pontua a seguir:

É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não saber (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 31).

Em suas reflexões, o autor argumenta que a imaginação não deve ser considerada uma instância irracional, pelo contrário, deve ser valorizada enquanto um campo de conhecimentos inesgotáveis, porque “a imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas ‘relações íntimas e secretas’, novas ‘correspondências e analogias’, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo pensamento das relações que uma montagem

inédita, cada vez, será suscetível de manifestar” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 20). Ou seja, o que interessa para ele são as forças que estão em estado de latência nas imagens (latência, não em ausência); essas latências se reconduziriam para ordem do sentido à medida que o observador se permita “fechar os olhos” (da consciência) para ver. O *Pathosformel* é uma via para que a imaginação restitua (pela remontagem) uma ressemantização anacrônica e sintomática. (DIDI-HUBERMAN, 2018b, 2013b). É importante pontuar que na formulação warburguiana, *Pathosformel* corresponde ao “movimento expressivo humano maximizado em um movimento intensificado como função hereditária da cultura da antiguidade pagã” (WARBURG, 2015, p. 358).

Nesse ponto, é dado destaque ao papel das reminiscências no âmbito da história. A paixão (enquanto aspecto patético, passional, emocional) são históricas, porque “elas não são ‘absolutamente universais nem intemporais’. Mas estar ‘na história’ é também estar *atravessado por uma memória*. Eis por que se pode falar, com Aby Warburg, de ‘sobrevivências’ sem por isso sacrificar a universalidade e a intemporalidade dos arquétipos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 160). Daí, segundo o autor, a importância que o trabalho de arte deve ter: o de interrogar as singularidades mais que individualidades, e, por essas singularidades em conflitos com outras singularidades, para “enfim, criar pela montagem todo um mundo de heterogeneidades agrupadas, mas confrontadas, copresentes, mas diferentes” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 83).

No livro *Atlas, ou, O gaio saber inquieto* (2018b), dedicado ao *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), – a obra mais importante do historiador da arte Aby Warburg (influência capital no pensamento de Didi-Huberman) –, ao comparar um dicionário com um atlas, ele afirma que “haveria, então, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, um sentido conotativo e imaginativo em busca de *montagens*” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 21). *Atlas Mnemosyne* (obra inacabada) é uma coleção de imagens oriundas da biblioteca do próprio Aby Warburg organizada (montada) por ele seguindo uma ordem narrativa até hoje desconhecida (mas estudada por teóricos da arte, assim como Didi-Huberman, de acordo com os próprios textos de Warburg). O *Atlas Mnemosyne* é considerado

o maior ‘experimento’ aplicado (Figura 5.1) do pensamento warburgiano. Didi-Huberman afirma sobre o atlas o seguinte:

Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o atlas inquieta todos os quadros da inteligibilidade. Ele introduz uma impureza fundamental – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que esses modelos [molduras espaciais, temporais, semióticas] tinham sido concebidos para conjurar. Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem [...] ele inventa, em meio a tudo isso, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ele ignora deliberadamente os axiomas definitivos (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 19).

Figura 5.1: *Atlas Mnemosyne*, prancha 79.
Fonte: warburg.
library.cornell.edu/
panel/79, 2021.



A partir da leitura que Didi-Huberman faz do *Atlas Mnemosyne* é possível observarmos que o pensamento desse teórico se baseia na *sobredeterminação* ao invés da *dedução* (dileta dos iconólogos e semióticos), e o foco são os “não sentidos” (fantasmáticos) ou as lacunas na significação, caracterizando-se, portanto, por uma exegese dialética e heterogênea. E qual seria o método de procedimento mais aderente a essa metapsicologia das imagens? A montagem, ou melhor as remontagens, elaboradas segundo a imaginação sensível das formas patéticas, sintomáticas e fantasmáticas, porque a montagem:

só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao “dispor” primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros [...] a montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo” [...] A montagem faz surgir e agrupa formas heterogêneas ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, isto é, projetando-as num mesmo plano de proximidade, como a boca de cena (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80-81).

Diante disso, que podemos reter? O próprio Didi-Huberman é contrário aos manuais e esquemas replicáveis de uma determinada teoria. Por outro lado, alguns dos conceitos – criados por ele, outros readaptados e outros que ele se apropriou por empréstimo – podem ajudar a entender, ainda que introdutoriamente, possíveis formas de aplicabilidade do seu pensamento. Conforme mencionado anteriormente, o problema do anacronismo foi parcialmente superado pela associação que Didi-Huberman fez com o conceito de sintoma (adaptado de Freud, a quem Didi-Huberman atribui o legado da elaboração de uma metapsicologia *materialista* da imagem).

Freud (2019 [1900]) definiu a instância do pré-consciente como aquele inconsciente temporário em estado de latência, conteúdos psíquicos momentâneos; o inconsciente “é reservado a representações (isto é, ideias, imagens, ou vestígios na memória) que estão permanentemente fora do alcance da consciência. Essas representações estão estreitamente ligadas às pulsões fundamentais, isto

é, às principais tendências ou « impulsos », que são de dois tipos: as pulsões sexuais e pulsões de conservação do eu” (HAAR, 2017 [1973], p. 15). Essa tríade pré-consciente, consciente e inconsciente é o que chamamos de primeira tópica freudiana.

De acordo com Freud (2019 [1900]), a tendência natural é que os conteúdos do inconsciente passem para a estância consciente, porém isso não ocorre em decorrência da força que mantém uma parte do psiquismo fora da consciência. Um dos destinos dessas pulsões do inconsciente é o *recalcamento*, – realizado pela censura –, “o recalcamento é um movimento que tem um sentido oposto ao dinamismo do inconsciente cuja tendência é sempre se manifestar” (HAAR, 2017 [1973], p. 16).

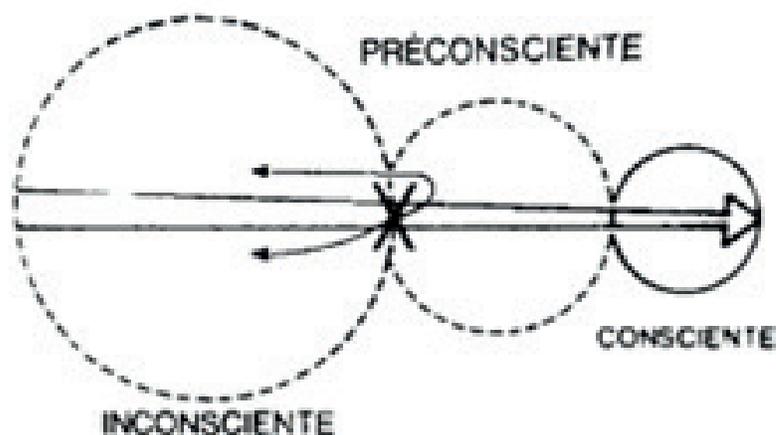


Figura 5.2: Lugares do aparelho psíquico as relações que entre si estabelecem.

Fonte: Haar, 2012 (reprodução).

A segunda tópica freudiana foi elaborada por Freud em *O Eu e o Id* em 1923. Como força tensiva oposta à censura, está o prazer. Nos polos opostos do *inconsciente* existe a *tensão* entre o *Id*, e o ideal do *superego*; estando a *consciência* na dimensão intermediária: a do *ego* (FREUD, 2011 [1923]). Daí a clássica relação triádica entre o *Id* (prazer, instintivo, inconsciente), *ego* (consciência) e *superego* (mecanismo de censura, inconsciente) (Figura 5.2). De acordo com Haar (2017]

a censura que exerce o recalcamento não se situa, portanto, ao nível do eu consciente, mas a um nível inconsciente do eu. Ela é o «mecanismo de defesa do eu» contra a intrusão de tendências anárquicas,

perigosas, demasiadas exigentes, vindas do inconsciente (HAAR, 2017 [1973], p. 16).

No entanto, além do recalçamento, existem outros destinos (sintomáticos) possíveis para estas pulsões fundamentais, duas delas são a *deformação* e a *sublimação* (nesse sentido Freud elaborou reflexões sobre as imagens oníricas e as imagens de arte). Nesse percurso, Didi-Huberman pontua (após dialetizar Freud, Lacan, Charcot, Jung etc.) que as imagens de arte são *expoentes de uma operação de sublimação*. Esta última que Didi-Huberman utilizará como ponto central na elaboração da sua concepção de *sintoma* para uma metapsicologia das imagens. Dessa polaridade entre pulsações fundamentais que se manifestam em forma de sintomas, estabelece-se a relação entre *imagem-sintoma*, *imagem-pathos* e *imagem-fantasma* de maneira sobre determinada:

A sobredeterminação dos fenômenos estudados por Warburg poderia ser formulada a partir de uma condição mínima que descreve a pulsação oscilatória – a “gangorra eterna” – de instâncias que sempre atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade: marcas com movimentos, latências com crises, processos plásticos com processos não plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempus.... suponho chamar de *sintoma* a dinâmica dessas pulsações estruturais. O sintoma denominaria esse complexo movimento serpente, essa intricação não resolutiva, essa não-síntese que abordamos antes sobre a vertente do *fantasma*, e depois, do *páthos* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 243).

No ponto de vista das imagens, num paralelismo dialético entre *síntese* e *antítese*, o *símbolo* seria *sintético* e *unificador*, por isso mesmo se basearia numa operação de *deformidade*. O sintoma seria diferente, nele *não há síntese*, mas sim um lugar de *latências sublimáticas* e por esse motivo, pela *antítese*, maquia com maestria os recalçamentos de uma dada cultura:

É que a expressão, segundo Warburg, não é o reflexo de uma intenção, mas é, antes, o *retorno do recalcado na imagem*. É por isso que a *Nachleben* aparece como o tempo de um contratempo na história (no sentido do devir dos estilos) e a *Pathosformel*, como o gesto de uma contraefetuação na história (no sentido da *storia* representada por uma imagem) (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 249).

Esses recalcamientos podem ser ‘acessados’ a partir de uma dialética das formas sobreviventes, mas é importante não esquecer que a origem do sintoma é sempre fantasmática (e por isso, inacessível, cambiante no tempo...) “dizer *sintoma*, nesse contexto, é dizer, em primeiro lugar, a impossibilidade da síntese no processo dialético” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 358). Daí a reflexão de que numa *imagem-sintoma* coabitam o que é recalcado por uma cultura e ao mesmo tempo o que ‘passou’ pelo filtro da censura dessa cultura:

Há portanto na palavra *sintoma* tanto a *queda* que decompõe quanto o *signo* – composto e construído, até certo ponto – capaz de fazer de seu paradoxo uma maneira de se endereçar a, de *ser/estar com*. A riqueza semântica do sintoma, sua extensão conceitual singular se devem ao fato de que nele se reúnem dois pontos de vista geralmente pensados como antitéticos, o ponto de vista fenomenológico e o ponto de vista semiótico. *Sintoma* – aquilo que através do que se sofre de um mal – é uma palavra da *experiência* (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 382).

Em resumo, tem-se, portanto, os conceitos de: 1) imagem-fantasma: associado à sobrevivência de traços pulsionais latentes que atravessam os tempos e flutuam sob as lacunas do saber, aquilo que o autor chama de *acidente anacrônico*; 2) esse fantasma encarna uma imagem-pathos: ou forma sobrevivente (retorno do recalcado na imagem), essas fórmulas do páthos sublimam plasticamente uma tensão pulsional sintomática; (3) numa *imagem-sintoma*, na qual há a

sobrevivência do *homem primitivo* (o *demasiado humano*, nas palavras de Nietzsche: outra fonte primária que norteia o pensamento de Didi-Huberman).

É como se o significante sintomático (imagem) realizasse o trabalho de ‘captura’ de um instante passageiro no tempo, mas que a origem desse sintoma, que é desconhecida porque é fantasmática (inacessível), realizasse um trabalho *transversal* ao tempo da história (numa gangorra eterna). Nessa economia, o sintoma freudiano atualiza a dimensão anacrônica das imagens, pois o sintoma não remete a uma origem remota, mas ao presente, a experiência fenomenal estética.⁰⁷ O fenômeno sintomático sequer permite uma reconstrução da sua origem (onde nasce), por isso ele também não morre, apenas *sobrevive como um fantasma*. Essa busca pelas pulsões primitivas findam por aproximar o pensamento de Didi-Huberman também de uma *antropologia das imagens*, mas não com a mesma intensidade como que se aproxima da psicanálise freudo-laciana e da fenomenologia merleau-pontyniana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem não é um objeto, é um gesto. Antes de passar à instância consciente (quando o artista faz escolhas mediadas pelo superego) esse gesto ou essa ação que acontece é (ainda que não possamos perceber porque é involuntária) “visualizada” primeiramente no inconsciente – no campo abissal de imensuráveis possibilidades de

07 Estesia, assim como estética, derivam do grego *aisthesis*. Na semiótica greimasiana, estesia se refere à capacidade de cada indivíduo em apreender experiências sensíveis por meio de experiências estéticas. Por exemplo: uma lembrança nostálgica, elaborada cognitivamente, tem seus vestígios arquivados no acervo dos momentos estéticos. Tudo isso pode vir à tona quando o sujeito lê um texto, contempla uma imagem etc. A experiência sensível do momento em que o fato aconteceu é da ordem estética, e a maneira com que essa memória se tornou acessível é da ordem estésica. Não se pode afirmar com certeza, porém, é como se os mecanismos de aproximação por imagens que operam no imaginário fossem da ordem estésica.

criação de imagens armazenadas na psique humana. Portanto, as imagens que vemos são uma suspensão (um instante imobilizado, mas pendular e eterno) do nosso imaginário, e por isso, um registro do que estava tensionado entre o id e o ego do artista no momento da concepção da imagem. Essa energia de forças contrárias transforma-se nas fórmulas de pathos seculares que sobrevivem em nossa cultura visual. Por esse motivo as imagens são objetos anacrônicos, assim como é o sintoma (um sentir-se no presente, mas cuja origem remonta a um passado inacessível). A imagem que uma sociedade cria é reflexo do recalçamento ou da sublimação do que está no inconsciente coletivo. Ao olhar para a visualidade por esse crivo de leitura dialético (mas não dedutivo e sim sobredeterminativo), estaremos realizando uma operação próxima a uma metapsicologia da imagem. É uma metapsicologia porque o inconsciente da imagem não pertence “formalmente” à instância empírica, e sim ao sensível, fenomenológico. Desse modo restitui-se às imagens certa autonomia para que elas possam falar por si mesmas.

Olhar para a imagem como um texto ou discurso – o que normalmente é feito pelos semioticistas – demonstra um ponto de vista, e ainda que lacunar, coerentemente lógico e relevante para o campo do sentido e da comunicação. Esse crivo de leitura foi um porto seguro no início da vida acadêmica da autora. Por outro lado, dada a complexidade das imagens, o campo da sensibilidade se mostrou rizomático e imprevisível, ao mesmo tempo que muito rico. Greimas e Didi-Huberman são representantes de duas dessas visões distintas sobre a imagem.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle e colabores, tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (1982). Tradução Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (1990). Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha* (1992). Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* (1995). Tradução Caio Meira, Fernando Sheib. Revisão técnica Marcelo Jacques de Moraes. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

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

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. (2002). Tradução Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história 1* (2009). Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história 2* (2010). Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto: o olho da história 3* (2011). Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada* (1985). Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLOCH, J-M. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Pour une sémiotique plastique. In *Actes Sémiotique*. Paris/Amsterdan: Hadès Benjamine, 1985.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução Ivan Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001 [1998].

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 4: A interpretação dos sonhos (1900)/(Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, S. O Eu e o Id. In: FREUD, S. *Obras completas*, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)/Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1966.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição* [1987]. 2. ed. São Paulo: Estação das letras e cores, 2017.

GREIMAS, A. J. *Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica* [1984] In: OLIVEIRA, A. C. de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker editores, 2004, p. 75-96.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HAAR, M. *Introdução à psicanálise Freud*. 7. ed. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2017.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo* (1927). Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante; posfácio de Emanuel Carneiro Leão. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos* (1964). [concepção e organização de Carl G. Jung]; tradução Maria Lúcia Pinho. 3. ed. especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

SANTANA, R.; MIRANDA, E. R. “Redescobrimo Bajado: artista reconhecido, designer esquecido”, p. 2347-2360. In: *Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019.

SOUZA, R. S. de; MIRANDA, E. R.; COUTINHO, S. G. “A obra de arte enquanto objeto da memória gráfica: um ensaio incompleto”, p. 1281-1299. In: *Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design*

da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC|Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2021.

SOUZA, R. S. de. *Bajado a poética visual no discurso gráfico: diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

VALENÇA, A. *Romance da bela Inês*. São Paulo: BMG-RCA: 1987. Mídia digital (4:33 min).

WARBURG, A. O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli. In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, A. O Déjeuner sur l'herbe de Manet: a função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza (1929). In: WAIZBORT, Leopoldo (org.) *Histórias de Fantasma para gente grande*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 349-362.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivan Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

