

IMAGENS QUE CONTÊM E TRANSFORMAM

*Lidia Levy**

RESUMO

Neste artigo procuramos destacar as funções de continente e de transformação das imagens. Partimos dos textos de Tisseron, que se interessa pelo estudo da imagem na construção da identidade. Por um lado, para o bebê, a imagem se constitui como um envelope psíquico que tem a capacidade de contê-lo; por outro lado, através da construção de imagens são viabilizadas transformações em seu mundo interno. Consideramos que Eros, enquanto força de união, realiza seu trabalho de transformação e de simbolização. Um segredo transmitido através de gerações pode inibir o processo de simbolização daquele que vier a incorporá-lo. Ao fabricar imagens, o sujeito inicia um trabalho de elaboração no qual tenta objetivar os conteúdos mentais estranhos a si mesmo, introjetando-os e provocando uma transformação psíquica. Como ilustração, utilizamos as hipóteses levantadas por Tisseron acerca das histórias em quadrinhos criadas por Hergé, nos álbuns das Aventuras de Tintin.

Palavras-chaves: imagem; transformação psíquica; Eros; transmissão; Tisseron.

ABSTRACT

IMAGES THAT CONTAIN AND TRANSFORM

In this article we seek to highlight the functions of continent and transformation that images have. Our starting points are Tisseron's texts, an

* Psicanalista; Doutora em Psicologia (PUC-Rio); Professora do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

*author who is interested in the study of the role of images in the construction of identity. On one hand, for the baby, the image is a psychic envelope which contains him; on the other, transformations in his internal world are made possible through the construction of images. We consider that Eros, as a force that unites, accomplishes this work of transformation and symbolization. A secret transmitted through generations can inhibit this symbolization process. By making up images, the subject initiates an elaboration process in which he tries to objectify the mental contents that are strange to him, introjecting them and causing a psychic transformation. In order to illustrate this point, we utilize the hypothesis pointed out by Tisseron regarding the cartoons created by Hergé, in the books *The Adventures of Tintin*.*

Keywords: image; psychic transformation; Eros; transmission; Tisseron.

Este trabalho parte das formulações de Tisseron (1985, 1992, 1997), para quem todo material imagético teria, além de uma função de representação, funções de continente e de transformação. A função de representação é claramente explicada através do ato de sonhar, quando o desejo é representado em imagens; o sonho, portanto, escreve em imagens aquilo que não pode ser dito em palavras. O trabalho dos sonhos transforma sensações e pensamentos em representações visuais.

A função de continente decorre da capacidade da imagem de constituir-se como envelope, fornecendo uma ilusão de continuidade psíquica ao bebê ainda indiferenciado. As primeiras imagens contêm sensações confusas como as de tocar e ser tocado, de modo que o sensorial precede e permite o fantasmático. Em 1897 (1969), Freud escrevia que as fantasias originam-se de uma combinação inconsciente, de conformidade com determinadas tendências, de coisas experimentadas e ouvidas. Um fragmento de experiência visual une-se a um fragmento de experiência auditiva, transformando-se numa fantasia.

Para Tisseron, o pensamento cria a imagem que, por sua vez, contém o pensamento em uma relação de completude, característica dos funcionamentos psíquicos imbricados da díade mãe/bebê. A

criança, que ainda não integrou seu corpo, apresenta um eu primitivo, mal delimitado, que se confunde com o psiquismo materno. Para Ruffiot (1984), este psiquismo sem fronteiras, marcado em seu funcionamento por um processo primário, é a base da comunicação inconsciente que circula entre os membros de uma família.

A função de continente foi trabalhada por Anzieu (1989), ao introduzir a noção de um Eu-pele como um envelope psíquico, interface entre um dentro e um fora, cuja função é limitar, conter e proteger. Anzieu referia-se não especificamente à imagem, mas à capacidade materna de funcionar como receptáculo, contendo a fragmentação infantil e dando-lhe um contorno. Ao oferecer-se como uma membrana protetora fundamental para que o espaço psíquico do bebê se organize, a mãe-ambiente ajuda a transformar em pensamentos o que está carregado de sensorialidade. A mãe, enquanto continente psíquico, metaboliza o que lhe é projetado, criando um estado semelhante ao do sonho.

As imagens são, de início, para o bebê, sensoriais, emocionais e motoras e se confundem com estados do corpo, aproximando-se da experiência do sonho. O sonhador está dentro da imagem e vivencia sensações e emoções misturadas às representações visuais. Na ausência do objeto de gratificação, o bebê alucina o seio. Esta imagem o envolve e nela sente-se contido, mais do que contém a imagem em seu interior. Apenas em um segundo momento ele transformará estas representações visuais para colocá-las em seu interior, onde a imagem da mãe estará contida quando ela estiver ausente de seu campo visual. Os bebês fabricam imagens que criam uma ilusão de presença, uma ilusão de reencontro com o objeto. À medida que se toma uma distância do objeto, as imagens se oferecem como espaços a explorar.

Os esquemas de transformação decorrem, segundo Tisseron (1997), das múltiplas interações entre o bebê e seu meio. A boca, como receptáculo ativo, palco de inúmeras sensações, transforma sensações em material para pensamento. Neste sentido, o bebê é agente de transformação ativo do mundo exterior.

Tisseron (1997) postula que os esquemas de continente e transformação estão presentes na constituição de todas as imagens psíquicas. Imagens que se transformam em fantasmas e asseguram ao sujeito sua capacidade de conter as representações de si mesmo e do mundo. Imagens que dão lugar a estruturas fantasmáticas complexas responsáveis por inúmeras operações de transformação.

Para melhor entender os esquemas de transformação, retornaremos ao texto “Além do princípio do prazer”, onde Freud ([1920] 1969) descreve um jogo criado por seu neto, conhecido como o jogo do carretel. Freud percebe que a criança, através da brincadeira de jogar um carretel e vê-lo desaparecer para depois puxá-lo e vê-lo reaparecer, transformou a situação passiva na qual se encontrava, diante da mãe que se ausentava, em atividade. Transformou algo desagradável em realização cultural, renunciando à satisfação pulsional. Se Tanatos, a pulsão que não se inscreve, se impõe ao sujeito como exigência de trabalho, caberá a Eros o trabalho de ligação, de inscrição no universo da representação.

Em outro texto, “Escritores criativos e devaneios”, Freud ([1908] 1969) afirma que as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, de modo que toda fantasia é a realização de um desejo, uma retificação da realidade insatisfatória. Em momentos difíceis, diante de conflitos, busca-se escapar através da imaginação. A atividade imaginativa da criança transforma-se no devaneio do adulto, comprometido com o material recalçado. Em 1909 (1969), Freud percebe que, em período anterior à puberdade, a imaginação da criança entrega-se à tarefa de libertar-se dos pais que perderam posições em sua estima e de substituí-los por outros, em geral de uma posição social mais elevada. Todas as crianças constroem romances familiares.

A organização fantasmática denominada “romance familiar” utiliza como material de trabalho aquilo que a criança sabe de sua história e da história de seus pais, faz uso das necessidades inconscientes que tentam chegar à consciência, ao mesmo tempo que transforma os vínculos com os pais. Afetos primitivos traduzidos em re-

apresentações visuais ou verbais somam-se aos relatos familiares e levam o sujeito a fabricar as representações dos acontecimentos de sua pré-história. Constroem-se pais imaginários frequentemente dotados de traços provenientes das lembranças dos pais reais. Porém não é o conteúdo destes romances que importa, mas sua função; função de elaboração e de transformação.

O romance familiar, portanto, é uma produção nova resultante da atividade fantasmática da criança e do exercício da pulsão escopofílica. A função de representação nele implicada permite entrever o recalcado, o que não pode ser revelado. Estas produções visam um objeto que, apesar de ausente, pode fantasmaticamente tornar-se presente.

Muito já se disse sobre o recalcado encontrar na arte o espaço virtual onde se faz representar. O artista supera nosso sentimento de repulsa através do estético com que apresenta suas fantasias. Além do mais, cria-se um laço social a partir de uma fantasia publicamente apresentada. Entretanto, Tisseron (1992) interessou-se por produções que não remetem à tentativa de elaborar uma falta concernente a um objeto que de início esteve presente para o sujeito. Seu interesse recaiu em produções que repetem significantes que precedem a existência do sujeito e são mantidos em seu psiquismo sob a forma de traços sem memória esvaziados de sentido; vazio provocado no sistema simbólico de uma criança por um segredo de seus pais ou avós. Lacunas na história ou pré-história do sujeito provocam uma tensão psíquica impossível de ser verbalizada e geram comportamentos, emoções e imagens cujo objetivo é encontrar um sentido inexistente desde o início.

Na tentativa de explicar a diferença entre uma produção que se repete e não realiza um trabalho de elaboração e aquela que provoca transformação, Abraham e Torok (1995) distinguem um “recalque dinâmico” de um “recalque conservador”. O primeiro é o resultado da tensão criada entre o desejo e o interdito. Um desejo nascido do interdito busca seu caminho e pode encontrá-lo em realizações simbólicas. O “recalque conservador”, por sua vez, é referido a situações

geradoras de segredo, quando geralmente o fato traumático já ocorreu e nada pode ser feito para desfazê-lo. Um desejo foi realizado e enterrado, tornando-se incapaz de retornar ou de desaparecer. Em algumas situações traumáticas passíveis de gerarem um segredo, os processos de transformação psíquica são bloqueados e fica anulada a possibilidade de simbolização.

Estes mesmos autores teorizam sobre os efeitos do segredo, quando formações inconscientes de um outro são enquistadas no inconsciente do sujeito, atormentando-o por procuração de um antepassado. Nestes casos, forma-se uma “cripta”, ou seja, quando uma experiência não pode ser posta em palavras e funciona como uma intrusão no psiquismo, ela ali permanece fossilizada, escapando a qualquer trabalho de luto. A cripta é um caso particular de incorporação que remete ao não-elaborado, caracterizando-se pelo seu aspecto fechado e definitivo.

Abraham e Torok (1995) retomam as noções de incorporação e introjeção que, apesar de opostas, se confundem em um nível muito arcaico. Para os referidos autores, no processo de constituição da subjetividade deverá ocorrer uma substituição progressiva parcial das satisfações da boca, plena do objeto materno, por uma boca vazia do mesmo objeto e cheia de palavras endereçadas ao sujeito. Desta forma, aprender a preencher com palavras o vazio da boca seria um primeiro paradigma da introjeção. Mas, para que isto seja possível, a falta deverá ser concernente a um objeto que esteve presente na experiência do sujeito de modo que sua criatividade procurará restaurá-lo de forma simbólica.

O objeto incorporado, ao contrário, é apontado como um “monumento comemorativo”, que marca o lugar, a data e as circunstâncias em que o desejo foi banido da introjeção. Um acontecimento traumático, que não tenha passado por um trabalho psíquico, que não pôde ser expresso, permanece em estado bruto, sendo repetido e oferecido às identificações de um membro da geração seguinte, na expectativa secreta de que este possa realizar o trabalho

de metabolização não realizado pelas gerações anteriores. Na expectativa de que Eros possa se contrapor a Tanatos.

Sabemos o quanto os segredos são capazes de interferir no processo de pensar e simbolizar. Se os acontecimentos que originaram um segredo tornam-se “inconfessáveis”, na geração seguinte passam a ser “inomináveis”, já que não puderam ser objeto de uma representação. Embora seu conteúdo seja ignorado, a existência de um mistério é pressentida. Na terceira geração, adquirem a categoria de “impensável”. Assim, o que é representável, porém indizível para uma geração, pode tornar-se irrepresentável para uma outra. Existe um afeto ao qual não se agrega um significado. Um pai portador de um segredo indizível poderá provocar na criança uma tentativa de se adaptar às suas perturbações da comunicação. Tudo aquilo que na criança provoque e remeta a pensamentos intoleráveis nos pais é interdito e excluído de seu funcionamento psíquico através de uma clivagem radical.

Aquilo que não pode ser falado se impõe no psiquismo da criança como um mal-estar impossível de ser ligado a qualquer objeto conhecido. Esse não-dito é imposto à psique infantil e se comporta como um corpo estranho, incapaz de ser absorvido ou metabolizado. Por não ser conhecido, não pode ser representado, não possuindo com isso a possibilidade de consciência. Mas, mesmo assim, ou apesar disso, seu rastro pode ser reconhecido no discurso de seu portador.

Neste texto, não pretendemos ressaltar apenas a função representativa das produções criativas, mas apontar para seu efeito transformador. É neste sentido que nos remetemos a Tisseron (1985, 1992, 1997), para quem a imagem, para além de seu aspecto de representação de algo, de significação, deve ser considerada também pelo poder de nos conter e por ser lugar de transformações múltiplas. É exatamente por seu potencial de acolhimento e sua capacidade de fazer funcionar alguns operadores psíquicos que a imagem é portadora de significados.

Para ilustrar a proposta deste trabalho, não podíamos deixar de retomar um tema caro a Tisseron que, de certa forma, o levou a

embrenhar-se pelo terreno da imagem. Leitor das *Aventuras de Tintin*, histórias em quadrinhos idealizadas pelo belga Hergé, Tisseron (1985), em um livro intitulado *Tintin chez le psychanalyste*, acreditou entrever sob o texto e nos desenhos dos álbuns uma outra história reveladora de um segredo de família e sua transmissão através de gerações. A partir de um estudo dos personagens, dos objetos, das palavras e da construção dos álbuns, Tisseron, que pouco sabia da vida de Hergé, lança a hipótese de uma criança bastarda, não reconhecida por seu pai, na genealogia do criador de Tintin, que veio a ser confirmada em pesquisa realizada por dois jornalistas belgas (Smolderen & Sterckx, 1988). De fato, o pai de Hergé, Aléxis Remi, nasceu de pai desconhecido e talvez ilustre.

A avó de Hergé foi mãe solteira de dois meninos gêmeos, Aléxis e Leon. Quando os meninos fizeram sete anos, uma baronesa para quem sua avó trabalhava articulou um casamento de aparências que permitiria fornecer um sobrenome, Remi, aos gêmeos. O filho mais velho de Aléxis, Georges Remi, utilizou em sua carreira profissional o pseudônimo de Hergé. O segredo que circundou sua infância dizia respeito, portanto, à identidade misteriosa e nunca revelada de seu avô. Diante de suas perguntas ou lhe respondiam que o avô havia sido um passante sem importância, ou, em frase cercada de mistério, diziam-lhe que era melhor não saber, porque a informação poderia subir-lhe à cabeça.

Entre os personagens criados por Hergé, Tintin é um jovem herói, viajante, que mergulha na tarefa de decifrar enigmas. O capitão Haddock, personagem que segundo Hergé o representava, segue inúmeras pistas dadas por seus ancestrais que levam a supor ser ele um possível filho bastardo de Luís XIV. O texto é pleno de jogos de imagens e palavras que conduziriam a uma herança. Dupont e Dupond, gêmeos, apesar da diferença sutil dos sobrenomes a indicar o enigma da filiação, são investigadores que quase se aproximam da verdade daquilo que investigam, mas nunca a encontram. Tournesol, que com suas invenções auxilia Tintin e Haddock em suas aventuras, é um personagem voltado para si

mesmo em sua surdez e na solidão do seu trabalho. Castafiore, uma cantora de ópera italiana, adquire ao mesmo tempo aspectos da avó de Hergé e da baronesa. Ao confundir-se permanentemente dirigindo-se ao capitão Haddock através de diferentes nomes, encarna a guardiã do segredo.

Nascido de um pai que desconhecia a verdade sobre seu próprio pai, Hergé herda suas questões e através do desenho as mantém, ao mesmo tempo que procura metabolizá-las. Hergé descreve seu pai Aléxis como um homem triste, que durante toda sua vida trabalhou numa confecção, desenhando modelos de roupas para crianças. As roupas têm um papel importante em sua história, pois os gêmeos receberam durante anos, como um presente da baronesa, roupas incompatíveis com sua situação financeira. As roupas apresentadas constituíram-se como a única prova do afeto deste pai misterioso. Imaginariamente, o pai se fazia presente através delas. Na entrevista dada por Hergé, este fornece uma informação que, na opinião de Tisseron, permite compreender algo da dinâmica inconsciente mobilizada pelo desenho para o criador de Tintin. Ou seja, Hergé conta do prazer que observava em seu pai quando este, por vezes em sua presença, desenhava roupas para crianças e lhe oferecia alguns destes desenhos. Enquanto para Aléxis as roupas haviam adquirido um valor especial, percebido quando se dedicava a desenhá-las, algo semelhante poderia ser referido a Hergé e ao prazer do desenho.

Do texto de Abraham e Torok (1995) destacamos que uma experiência traumática mantida secreta em uma determinada geração pode provocar nos membros da geração seguinte uma adesão sem trabalho elaborativo, uma fixação na pura denúncia e repetição na tentativa de preencher um vazio. Entretanto, o que não fez diretamente parte da experiência do sujeito, mas lhe foi transmitido de forma inconsciente pelas gerações anteriores, pode, a partir de um trabalho de introjeção e metabolização, ser utilizado para a construção de uma nova história. Um trabalho de transformação, mesmo conservando a marca do trauma sofrido, provoca uma evolução com a elaboração de novas modalidades de recordações.

Um artista gráfico pode não ter outra intenção do que a de contar histórias em imagens. Porém, da mesma forma que o trabalho dos sonhos encontra desejos inconscientes do sonhador em seu percurso e os coloca em cena, imagens criadas podem vir a substituir conteúdos psíquicos recalçados durante os procedimentos específicos da criação visual. Por outro lado, fabricar imagens pode ser também o ponto de partida para um trabalho de simbolização destinado a preencher uma lacuna deixada por um segredo na história do sujeito. Possibilidade criativa de tentar objetivar, através de uma obra, os conteúdos mentais estranhos a si mesmo. As imagens como construção e não como reflexo da realidade facilitam o trabalho de transformação interior.

Tisseron (1992) observa que, através da atividade gráfica, Hergé organizou muitos dos seus devaneios infantis. Na base da composição de suas histórias em quadrinhos, um segredo familiar foi sendo elaborado, de modo que lhe foi possível reencontrar, imaginariamente, ao mesmo tempo, seu pai e seu avô secreto. Desta forma, colocando-se no lugar do pai, lhe foi possível construir o encontro deste com seu próprio pai desconhecido. Um trabalho de transformação interior foi sendo realizado, no qual o que menos importava era a revelação do segredo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, N. & Torok, M. (1995). *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta.
- Anzieu, D. (1989). *O Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Freud, S. (1897/1969). Esboço M. A repressão na histeria. *Obras completas*, ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1908/1969). Escritores criativos e devaneios. *Obras completas*, ESB, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1909/1969). Romance familiar. *Obras completas*, ESB, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago.

- _____. (1920/1969). Além do princípio do prazer. *Obras completas, ESB*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago.
- Mijolla, A. de (2004). *Préhistoires de famille*. Paris: PUF.
- Ruffiot, A. (1984). Le couple et l'amour. De l'originare au groupal. Em *La thérapie psychanalytique du couple* (pp. 85-145). Paris: Dunod.
- Smolderen, T. & Sterckx, P. (1988). *Hergé, biographie*. Bruxelles: Casterman.
- Tisseron, S. (1985). *Tintin chez le psychanaliste*. Paris: Aubier-Archimbaud.
- _____. (1992). *Tintin et les secrets de famille*. Paris: Aubier.
- _____. (1997). *Psychanalyse de l'image: des premiers traits au virtuel*. Paris: Dunod.

Recebido em 02 de abril de 2007

Aceito para publicação em 30 de abril de 2007