

# **IMAGENS NA PAREDE: UMA ESCOLHA DECORATIVA OU UMA PRÁTICA DENUNCIATIVA?**

João Carlos Cattelan <sup>1</sup>  
Luciane Thomé Schröder<sup>2</sup>

**RESUMO:** As observações apresentadas neste estudo resultam da análise de duas materialidades textuais distintas (verbal e imagética) que procuramos relacionar entre si, a fim de defender a tese de que a escolha de objetos de decoração (no caso, cinco quadros dispostos nas paredes entre os ambientes de estar e jantar de uma residência) revela a memória social e histórica que se encontra recalçada no sujeito observado. Para efetuar o estudo, procederemos ao entrecruzamento dos conceitos de memória, de interdiscurso, de inconsciente e de recalque.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso; inconsciente; imagem.

## **IMAGES ON THE WALL: A DECORATIVE PRACTICE OR A DENUNCIATIVE PRACTICE?**

**ABSTRACT:** The observations showed in this study are a result of the analysis of the distinct materiality of two texts (verbal and imagistic) that it is intended to relate to each other in order to defend the theory that the choice of the decoration object (five pictures spread along the walls between the living and the dining room of a house) reveals the social and historical memory that is found restrained in the observed subject. To achieve our goal, we will interlace the concepts of memory, interdiscourse, unconscious, and restraint.

**KEYWORDS:** discourse; unconscious; image.

---

1 O autor é docente da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), atuando nos cursos de Graduação, Especialização e Mestrado em Letras.

2 A autora é mestre pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, campus de Cascavel e doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina

As imagens, assim como as palavras, são a *matéria de que somos feitos* (Alberto Manguel).

## Introdução

Para iniciar este estudo, parte-se do princípio de que as práticas discursivas manifestas em suas diferentes materialidades precisam ser retomadas a partir da sua *cena* de enunciação. Assim, compreende-se que além dos objetos em estudo, deve-se considerar também o sujeito *fiador*. No caso desse estudo, trata-se do sujeito responsável pelas escolhas dos objetos decorativos. Sobre o sujeito, pode-se dizer que apresenta uma *corporalidade*, associada a um *caráter* que são relacionados aos objetos decorativos e o enunciado pronunciado na ocasião. Sujeito, objetos e enunciado pertencem, portanto, a uma mesma cena *enunciativa* e recobrem-se de sentidos e de efeitos de sentido que se complementam e cuja compreensão permite ao analista formular a hipótese, no caso, de que as escolhas de objetos decorativos revelam um outro discurso não desejado pelo autor, pois acredita-se que “a imagem não é simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita” (SILVEIRA, 2001, p. 82).

As noções teóricas de *cena*, *fiador*, *corporalidade* e *caráter* são apropriadas dos estudos de Maingueneau (*apud* AMOS-SY, 2005) e se tornam relevantes para esta introdução, por existir, por parte daquele que enuncia, uma preocupação com a sua *imagem*, que passa a ser construída *no* e *pelo* discurso (seu *ethos*). Pelo fato de que o dito é apreendido como uma das formas de se conceber o outro (é o discurso que enuncio que *diz quem sou*), os discursos pronunciados ou aqueles não-ditos podem manifestar emoções recalcadas que se revelam em outras materialidades. No caso desse estudo, os quadros decorativos tornar-se-iam as manifestações inconscientes do sujeito, que, por meio das simbolizações, explicitariam o discurso negado. A imagem “constitui uma unidade e contém um sentido particular: expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas pelo indivíduo” (SILVEIRA, 2001, p. 82).

Retomando os conceitos introdutórios, conforme Maingueneau (*apud* Amossy, 2005, p. 72), entendemos o ‘caráter’ como “um feixe de traços psicológicos. Quanto à ‘corporalidade’, é associada [...] a uma forma [do sujeito] de vestir-se e de mover-se no espaço social”. Os conceitos de Maingueneau organizam a cena enunciativa, que será analisada posteriormente, em que se faz presente um sujeito em relação ao seu enunciado e em co-relação com os seus objetos decorativos, todos fazendo parte de uma mesma cena enunciativa. Para o autor, acima,

Caráter e corporalidade do fiador apóiam-se, então, sobre um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apóia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar. Esses estereótipos culturais circulam nos registros mais diversos da produção semiótica de uma coletividade: livros, teatro, pintura, escultura, cinema, publicidade (*apud* Amossy, 2005, p. 72).

Para a análise do discurso, o sujeito é sofredor das coerções sociais do universo sócio-histórico e cultural de que faz parte. Ele nasce sob uma ordem discursiva, uma forma de *herança sócio-cultural-ideológica* previamente elaborada, que se antecipa a qualquer vontade sua. Quando ele chega à sociedade, ela *já* funciona, cabendo ao sujeito, sob o peso de uma forma de *ser no mundo* pré-instituída, “*apenas*” ser. Suas práticas discursivas revelam formas de pensar e conceber o mundo determinadas por uma *memória*, seu *interdiscurso*, que se constitui pelas ideologias com as quais ele, de forma mais ou menos consciente, passa a dialogar, ratificando-as ou refutando-as. Os saberes *não-conscientes* que organizam o mundo que o sujeito habita se revelam pelas escolhas que ele faz em relação a uma *corporalidade* que ele, pretensamente, objetiva assumir para sua existência num certo mundo social. E isso passa a valer para as outras “escolhas” que ele faz, como, no caso, dos objetos decorativos que vêm preencher os espaços do seu pequeno universo: sua casa. Os corpos empíricos que habitam o mundo, seja na pessoa do sujeito, seja naquilo que ele incorpora como sendo de sua “escolha”, em determinados

momentos, são constrangidos em razão do *inconsciente* que lhe permitem a ilusão de sujeito em si, mas que lhe furta qualquer possibilidade de ser, para denunciá-lo ligado ao universo moral e social que o cerca e dita as suas falhas, lapsos e rasteiras que o expõem; que o desnudam frente aos discursos que o sujeito venha a enunciar ou negar.

Nossa apreciação do mundo, comumente, encontra nos discursos de base *psicologizantes* formas de definir o estado de espírito de um sujeito por consideração, por exemplo, às cores do seu vestuário, atribuindo-lhe características emocionais conforme tais tonalidades: ao cruzar com uma pessoa vestida em tons amarelos, o seu observador associa a ela um estado de espírito *alegre*. Da mesma forma, caracterizamos certos ambientes como mais ou menos higienizados, conforme, por exemplo, sua maior ou menor luminosidade. E não nos é raro apreciar positivamente ambientes claros em razão da aparente limpeza que a ele se associa. Essas subjetivações em relação ao *gosto* não se constituem individualmente, mas sim, socialmente.

Izidoro Blikstein (2003) usa a metáfora dos óculos sociais para demonstrar como os sujeitos constroem seus referentes a partir da *práxis* e mostrar, assim, como a realidade passa a ser, portanto, *fabricada*. A mesma relação ocorre com o sujeito da análise do discurso; o que existe é uma realidade de *discursos fabricados* que precedem a qualquer discurso e que são *repetidos* a partir da inserção do sujeito nos *universos de discursos* possíveis de serem *fabricados* de acordo com uma realidade social, que não é real, mas é uma representação de um real, que permite que os sujeitos interajam.

Ao tomarmos os quadros para análise, deparamos-nos com um espaço que encontra, no que poderia ser percebido como gosto estético, uma forma denunciadora de um discurso silenciado por uma situação recalcadora sobre o sujeito, de quem é requerido um modo de se comportar e *ser* no mundo aquilo que a sociedade espera dele. Ele terá nas formas não-conscientes de manifestação (os atos falhos, a denegação, ou ainda, os objetos que escolhe para a sua casa) a resposta àquilo que conscientemente precisa negar para si e para a sociedade.

## 1. O Dono dos Quadros

O sujeito-autor do enunciado e dono dos quadros decorativos tem mais de 50 anos, é aposentado, tem curso superior, situação financeira confortável (tem seu próprio apartamento e carro), alardeia ter boas economias e, no momento, trabalha como *free-lance*, desenvolvendo atividades de auditoria.

Sobre sua aparência física, ainda, pode-se dizer que se trata de uma senhora de meia-idade de boa aparência e em boa forma física, dona de um vestuário que revela sobriedade e seriedade (justificadas pelos serviços profissionais, que, sobretudo, requeriam vestes “sérias”), mas também delicados e femininos (os escolhidos para eventos sociais). Ser portadora de um diploma de curso superior é algo de que ela muito se orgulha (por vir de uma família humilde), pois, de alguma forma, acredita-se que, para ela e para sociedade onde se inscreve, o grau de ensino superior confere ao seu portador, também, maior grau cultural. Solteira e sem filhos e já aposentada, divide seu tempo dentre alguns trabalhos temporários e um envolvimento com uma entidade religiosa, sem qualquer indício de *beatice*. Para a entidade religiosa à qual pertence, o importante, sobretudo, é o “pensamento positivo” sobre as coisas.

Sua vida íntima, segundo os seus próprios relatos, se restringe às relações com as *amigas* pertencentes à mesma comunidade religiosa e comumente de mais idade que ela, a quem visita e recebe em sua casa, com certa freqüência, e com *colegas* de trabalho, termo usado para referir-se aos sujeitos do sexo masculino. Nas relações familiares, segundo relatos, é extremamente discreta sobre sua vida pessoal; não tecendo quaisquer comentários sobre sua intimidade com o sexo oposto. As pessoas de suas relações dizem desconhecer se ela já teve namorado.

A única história compartilhada é que teria sofrido uma séria desilusão amorosa e, desde então, não teria mais se relacionado com ninguém. A história, que se tornou uma espécie de lenda sobre e pessoa, não faz parte das conversas familiares sobre ela; o que se tem, apenas, é um silêncio sobre essa parte da vida da pessoa, que, por outro lado, é

admirada pelas conquistas profissionais, pela boa situação financeira e por esta, ainda, ser bastante solícita quando procurada pelos membros da família que se encontram em dificuldade, diga-se, financeira.

O enunciado que faz parte da análise foi produzido durante um café, em companhia de um casal. O sujeito relatou um fato ocorrido há algum tempo, quando, ao concorrer a uma vaga de emprego, objetivando novamente um registro em carteira, vê-se diante de um teste psicológico que a faz perder a vaga.

O motivo, segundo ela, alegado pela psicóloga da empresa, seria sua vida íntima, ou mais explicitamente, sexual, nas palavras da própria dona dos quadros, o que causou descontentamento, afinal, ela perdeu a vaga de um emprego que poderia ter assumido sem qualquer problema. Ao terminar de relatar o motivo da sua perda da vaga, ela encerra a conversa com o seguinte enunciado:

Eu fui recusada numa empresa porque não passei no teste psicológico. A psicóloga disse que eu tinha problemas sexuais. Eu ri na cara dela.

Devemos ressaltar que, diante do teor do enunciado, fez-se um silêncio constrangedor por parte do casal, que não teceu qualquer comentário. Outra conversa foi iniciada e nada mais se falou sobre o assunto.

Sobre essa breve cena enunciativa, e tendo o enunciado em destaque como sustentação para a análise, procuraremos mostrar a possível relação entre os dois *corpora* – os objetos decorativos e o enunciado proferido, objetivando destacar, pela análise dos objetos, como o sujeito, ao encerrar seu enunciado, cujo tom está carregado de uma *violência contida*, de negar, talvez, o que as escolhas dos objetos explicitem sem que ela o saiba.

## **2. Os Quadros**

O primeiro quadro fica exposto na sala de televisão, pendurado na parede logo atrás do sofá e ocupa um espaço central naquele ambiente. Não há como não percebê-lo, pois o ambiente é pequeno e, naquela parede, ele é único. Seu lugar, portanto, naquela sala é de destaque.

O quadro é uma fotografia em preto e branco e foi tirada de alguma região litorânea. Ao fundo da foto que se constitui no quadro, vê-se o mar em estado calmo e, em primeiro plano, um conjunto de rochas, dentre elas, destacando-se, uma grande rocha pontiaguda, mais à direita do quadro. Entre a grande rocha e as pequenas, tem-se uma vegetação esparsa a circundá-las. O quadro é emoldurado discretamente, combinando com o visual discreto da parede clara daquele ambiente.

Seria possível afirmar que a foto do quadro, mesmo para observadores desatentos, chama a atenção, pois a possibilidade do olho humano associá-lo a uma outra imagem, nada discreta e, por vezes, censurada, é inegável (ousamos dizer): a foto do quadro parece representar um grande, um gigantesco (para os padrões humanos) órgão fático. Os detalhes ajudam na constituição da *cena*: as pequenas pedras ao seu redor, a vegetação esparsa e a rocha ereta, discretamente inclinada.

A posição da pedra, metaforicamente, representaria a constituição do órgão masculino em estado pleno de excitação. Sua imagem é provocativa e pode despertar diferentes reações: um certo incômodo, talvez, embaraço e constrangimento. Ou, ao contrário, excitação e desejos.

Mas o que provocou e levou ao “roubo” da imagem deste quadro e dos outros a serem observados no decorrer deste texto e às análises diz respeito à associação desta foto ao sujeito que o escolheu. Este sujeito senta-se à frente dele, pelo menos todas as noites, a fim de relaxar de um dia de trabalho e entreter-se com a programação televisiva. Um sujeito como o descrito e que enunciou o pequeno discurso (ou denunciou-se por meio dele):

A psicóloga disse que eu tinha problemas sexuais. Eu ri na cara dela.

Considerando o histórico do sujeito descrito anteriormente em relação ao enunciado cujo conteúdo, peculiarmente, relaciona-se à foto e refletindo sobre ele à luz do objeto decorativo, podemos dizer existir aí a representação de um sentimento recalcado sobre o tema da vida sexual, ou melhor, partindo dos indícios de uma não-atividade sexual por parte do sujeito e da parte final do enunciado,

mais se ratifica uma denegação do que se justifica qualquer despreensão do sujeito de querer dizer ou buscar espaços para afirmar a si mesma que “não tem problemas sexuais”. É, por isso, que a reação “Eu ri na cara dela” deixa emergir um discurso que não se queria expor.

A escolha de uma foto que denuncia aspectos eróticos “metaforicamente representados” a partir de uma cena enunciativa como a descrita por parte do sujeito que enuncia e escolhe o objeto permite-nos as relações efetuadas acima.

Freud (1973), em *Sobre os Sonhos*, analisa os simbolismos oníricos, cujas interpretações falam sobre *desejos eróticos reprimidos* pensando o indivíduo adulto. Ele explica como a censura atua sobre os sujeitos, sobretudo, quando pensam nas questões relacionadas ao sexo. O autor diz:

nenhum outro grupo de instintos foi submetido a uma supressão de tão grande alcance pelas exigências da *educação cultural*, enquanto que, ao mesmo tempo, os instintos sexuais são também aqueles que, na maioria das pessoas, encontram *mais fácil fuga do controle das instâncias mentais mais elevadas* (FREUD, 1973, p. 82).

Entendemos, portanto, que a escolha dos quadros e a escolha do sujeito em tê-los em sua residência num certo lugar que, no caso, é de destaque, podem revelar um conflito com um desejo *inconsciente* em relação a algum aspecto da sua vida íntima, sobre a qual a sociedade “vigilante” impõe normas e regras de conduta e às quais ela imagina (ou efetivamente) atender.

A foto de uma grande pedra pontiaguda, levemente inclinada, e de uma espessura considerável, pode fazer parte do rol de exemplo que Freud dá em relação a certos objetos e sua simbolização:

A maioria dos símbolos oníricos serve para representar pessoas, partes do corpo e atividades investidas de interesses eróticos; em particular, os órgãos genitais são representados por grande número de símbolos amiúde muito surpreendentes e a maior variedade de objetos é empregada para caracterizá-los simbolicamente. *Armas pontiagudas, objetos longos e duros, tais como troncos de*



*árvores e bengalas representam o órgão genital masculino; enquanto que armários, caixas, carros ou fornos podem representar o útero (FREUD, 1973, p. 84 – sem grifos).*

Para fechar a sua tese que se encontra com os propósitos desse trabalho, a respeito da prática de des-metaforizar certas imagens e símbolos, Freud (1973, p. 86) afirma que essa prática de análise não condiz apenas com os sonhos: “O simbolismo onírico se estende muito além dos sonhos.[...] é, com toda a probabilidade, uma característica do *pensamento inconsciente* que supre a elaboração onírica com o material para a condensação, o deslocamento e a dramatização”.

Para complementar a análise acima, tomaremos outros quadros que, imaginamos, encontram-se peculiarmente relacionados ao primeiro. No mesmo ambiente, à frente do primeiro quadro analisado, outros dois, à sua imagem e semelhança, fazem ecoar o mesmo simbolismo. Atrás da televisão, na parede oposta, outras duas imagens, que fazem alusão à cidade do Rio de Janeiro de algumas décadas atrás, dão destaque à conhecida rocha do “Pão-de-Açúcar”. Ressalta-se, nessa paisagem, o mar sinuoso que envolve as rochas, elemento que posteriormente será retomado. A presença desses dois quadros, como também de fotografias em preto-e-branco compondo um conjunto com o primeiro quadro, instigam a pergunta que não tivemos a ousadia de fazer à dona dos quadros: *por que esses quadros?*

O quarto quadro, tomado para análise, diferentemente dos três primeiros, é uma tela. O que a marca de forma particular é o fato de ter sido pintada pela sua dona e isso se torna relevante, pois, segundo Freud (citado por SILVEIRA, 2001, p. 87), procura-se “descobrir elementos disfarçados pela imagem, relativa às vivências da infância do indivíduo”. Devemos frisar que a tela não pertence à fase infantil da sua autora, mas à fase posterior à adolescência, talvez, um dos momentos de sua vida em que, sendo cobrada sua inserção no mundo adulto, as vivências retidas no inconsciente tenham começado a se manifestar em práticas empíricas, como as preferências em relação ao vestuário e decisões sobre a escolha da profissão. A tela fica num espaço que pode ser definido como uma pequena sala, entre a mesa de jantar e o espaço da televisão. Está pendurada numa parede atrás do

sofá, que fica de frente para duas poltronas individuais. Aqueles que ali sentam passam a ter a pintura como paisagem.

A tela apresenta um cenário, também litorâneo, em cores suaves. Ao fundo, tem-se o mar azul – em estado de calmaria – que se encontra com um céu também azul, este com algumas discretas nuvens brancas por ele espalhadas. Num segundo plano, de trás para frente, há três pequenas embarcações, duas delas com as velas estendidas e, entre elas, a terceira com a vela recolhida, enrolada, formando uma espécie de cone, bastante alto: tão alto quanto o coqueiro pintado ao seu lado. São cinco coqueiros ao todo e eles se encontram dispostos em três espaços diferentes da faixa de areia: dois deles, bem à direita do quadro, um ao meio da tela, próximo à vela enrolada, e os outros dois num pequeno monte de terra, próximos ao canto esquerdo. O pequeno monte de terra está coberto por um discreto gramado verde, um pouco alto. E, ao centro da tela, a figura de um pequeno homem, usando um chapéu e uma veste superior vermelha, aparece com a cabeça levemente inclinada sobre uma espécie de cesto que fica à altura da sua cintura.

Retomando a citação de Freud, temos na tela, pelo menos, dois elementos simbólicos e pertinentes à análise: primeiro, o coqueiro, alto e esguio, representando o órgão masculino. Essa representação também pode ser estendida ao segundo elemento, à vela recolhida em forma de grande cone. Podemos imaginar que as outras duas velas, quando fechadas, adquirirão certa similitude com a que se encontra fechada. Teríamos, portanto, mais dois elementos cujas formas representariam, simbolicamente, o órgão fálico. Devemos lembrar que as velas são sustentadas pelas embarcações que as *acolhem*. Assim como o cesto, lugar que se deseja segurar para se guardar ou proteger algo, as embarcações, também, têm a mesma função: guardar, proteger, sustentar, carregar algo, o que nos remete à função uterina e nos leva a inferir que tais embarcações possam ter relação com o órgão feminino. Como resultado, temos a presença de ambos os órgãos, o feminino e o masculino. No caso do sujeito inclinado sobre o cesto, podemos vislumbrar uma alusão à forma como o segundo passa a ser revestido, englobado e engolido pelo primeiro, daí, talvez, a altura do cesto contrastando com o tamanho do sujeito na pintura.

A possibilidade de uma relação mais ou menos clara do objeto e sua característica simbólica é explicada na seguinte passagem da obra de Freud já citada: “Símbolos como uma escada ou subir escadas para representar a relação sexual, gravatas para o órgão masculino ou madeira para o feminino provocam nossa descrença até chegarmos a uma compreensão da relação simbólica subjacente a eles por algum outro meio” (p. 84). O autor nos chama a atenção sobre “alguns símbolos [serem] universalmente disseminados” e outros, “construídos por um indivíduo a partir de seu próprio material ideacional” (p. 84). Por isso, a análise leva em consideração os indícios simbólicos dos quadros, o enunciado produzido por quem foi produzido, particularizando, de modo especial, o cenário em que os três elementos se encontram.

Chamamos a atenção para o fato de que os dois quadros têm como paisagem um pequeno terreno arenoso (onde se encontram os símbolos da pedra pontiaguda e os altos e esguios coqueiros) e, ao fundo, o mar. O mar representado em ambos os quadros é de águas calmas; não há indícios de ondas, sequer uma brisa. Mas, sabemos, o mar tem suas surpresas e, assim como os ventos mudam repentinamente suas direções, um oceano tranquilo também pode estar a esconder sua bravura. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 592-593), o mar representa “uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal”. Diante de um sujeito que se pretende austero, pode haver, no silêncio das coisas não-ditas ou no balburdio das pronunciadas (“Eu ri na cara dela”), a angústia de algo a se resolver. Mas, então, por que tantas marcas espalhadas pelas paredes a pronunciar aquilo que, parece-nos, deseja negar? No dicionário de símbolos dos autores citados, tem-se que, do mar, “surgiam monstros das profundezas: a imagem do subconsciente” (p. 592).

Na seqüência das definições, um outro momento chama atenção, cujo conteúdo propicia que as partes fragmentadas, como em quebra-cabeças, encaixem-se: “O mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões”. E mais: “Para atravessar o mar, é necessário um navio; o casamento é um navio frágil; em contrapartida, a vida cisterciense é comparável a um navio sólido” (p. 593). Não

estariam ali, nos quadros, expressos justamente os desejos que tem negado para si próprio? O fato de se ser só *versus* um desejo inconsciente de ser dois? Desejos, entretanto, negados sejam por que circunstâncias forem.

O elemento areia de alguma forma presente nos quatro quadros atravessa os objetos com seus efeitos de sentidos. Ela, a areia, “relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* dos psicanalistas. É, efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, p. 79). Não cremos que as escolhas das imagens litorâneas se dêem por um gosto arbitrário, mas, considerando-se o exposto, elas revelariam na sua essência escolhas não-conscientes, pouco ou quase nada lúcidas, daquele que as escolhe. Por outro lado, a areia pode estar revelando o esfacelamento e o esfarelamento de um sujeito que desejaria atender a um estereótipo social que lhe foi negado. Lembremos que o sujeito dono dos objetos é uma pessoa que vive sozinha, mas que talvez assim não o desejasse.

O quinto quadro é uma mescla de sentimentos: trata-se de um quadro disposto na parede da sala de jantar, que representa o lugar de encontro da família. Em nossa sociedade, essa representação é facilmente apreendida, por exemplo, nas propagandas publicitárias, em que o sujeito feliz e realizado é aquele que se encontra no centro de uma família: é o pai, ou a mãe, ou o filho. Uma das suas formas de representação é o encontro da família durante as refeições, momento em que os sujeitos se encontrariam para conversar sobre o seu dia, por exemplo.

O problema que contrasta com essa representação idealizada desse lugar *privilegiado* de encontro entre os familiares (que, podemos dizer, se realiza na vida do sujeito apenas esporadicamente, quando a presença de outras pessoas na sua casa se dá por meio de um convite para jantar, por exemplo), é a imagem que compõe o quadro: num primeiro plano, nele, vemos um bidê; sobre o bidê, um vaso cheio de rosas vermelhas apostado a uma janela. A impressão que se tem da imagem do quadro naquele espaço (a sala de jantar) e naquelas condições (considerando o exposto sobre o sujeito) é a representação de uma continuidade da sala de jantar da *dona dos quadros*. Os dois ambientes - do quadro e da

sala de jantar - se confundem, de forma que a sala de jantar pertencente ao espaço real se estende até a imagem em primeiro plano do quadro (o bidê e o vaso pertenceriam à sala real). A sala de jantar parece, portanto, assumir o interior da residência representada no quadro onde estão o bidê e o vaso. Em segundo plano, ao fundo do vaso sobre o bidê, há uma delicada janela azul coberta parcialmente por uma cortina também azul. Se no vaso tem-se o símbolo acolhedor do útero feminino, cuja “função” é propiciar o desenvolver da vida, e no azul da cortina a lembrança do fundo do mar, não haveria aí um querer representar a calma, o sossego, o aconchego? Mas isto parece impossível, pois o ar de tranqüilidade é perturbado pelo vermelho das rosas: desejo irrealizado de sexualidade, eroticidade e procriação. Porém, o mais importante é o elemento que vem na seqüência: a janela, que pertencente ao quadro que passa a ser extensão da sala de jantar, e que em tese levaria ao mundo lá de fora, revela-se uma armadilha: a janela não tem uma saída possível, o mundo de fora da janela é a própria parede da sala de jantar da casa da dona dos quadros. O que nos reporta a uma condição de aprisionamento: beco sem saída.

## **Considerações Finais**

Nada podemos afirmar sobre os reais sentimentos da dona dos quadros analisados: ela se sente sozinha? Ela gostaria de ter um companheiro ao seu lado? As relações de intimidade são questões mal resolvidas na sua vida? Uma possível ausência de atividade sexual a levaria a organizar inconscientemente em torno de si um conjunto de símbolos que lhe permitissem externar aquilo que uma “senhora de certa idade que se queira íntegra” não devesse sentir ou querer? Afinal, a psicóloga estava certa? Ela teria problemas sexuais que a impediriam de exercer uma função profissional? Ou o *problema* se inscreve em função de um aparato social que diz que mulheres e homens sozinhos têm problemas?

As análises feitas poderiam ser refutadas veementemente pelo sujeito *dono dos quadros*. Também pelos cientistas que atribuem à imagem “maus créditos”, ou seja, para eles as imagens deturpariam o real e seriam instáveis e enganosas (SILVEIRA, 2001). Mas não é assim que as entendemos. As

reflexões foram provocadas pelas circunstâncias da sua enunciação, do ouvido atento que percebe naquilo que foi *dito* um *não-dito*, um não-dito que encontra respaldo na denegação. Um não-dito que provoca o olhar para outras materialidades, no caso, os discursos imagéticos que organizam e sustentam a *cenografia* daquela enunciação e significam. Um não-dito articulado por um sujeito, que, como todo sujeito, carrega sobre si a condição de não ser senhor de si. Um discurso que poderia ser desconsiderado, mas que toma proporções significativas, quando relações de sentido provocam leituras, autorizadas ou não. Não se pode esquecer, que, para Freud, a imagem é “meramente um véu, uma máscara que disfarça tendências e desejos inconscientes” (SILVEIRA, 2001, p. 83). Devemos assumir, parece, que as paredes da casa e a decoração que se imprime sobre elas são resultados de um processo de textualização e de inscrição de um sujeito que ali escreve, inscrevendo-se. As paredes, são, pois, locais de denúncia e revelação.

O que objetivamos apresentar neste texto é que o aleatório, o acaso e o fortuito, a nosso ver, não existem: nem coincidem. Sobre-determinações inconscientes advindas de recalques individuais, mas também, acreditamos, sociais, interpelam o sujeito, marcando seu discurso pelo discurso não desejado: mas o seu discurso. O único possível: a in-junção de um inconsciente onipotente e inexorável.

## Referências

- AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser, ou A Fabricação da realidade*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Sobre os Sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1973.
- SILVEIRA, Nise da. *O mundo das Imagens*. 1 ed. 2 impressão. São Paulo: Ática, 2001.