

O SUJEITO CRIADOR ATRAVÉS DA AUTOANÁLISE DA PRÓPRIA PRODUÇÃO ARTÍSTICA. UMA ABORDAGEM TRANSVERSAL DESDE AS ARTES VISUAIS, A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A ARTETERAPIA

THE CREATIVE SUBJECT THROUGH THE SELFANALYSIS OF HIS OWN ARTISTIC PRODUCTION. A TRANSVERSAL APPROACH FROM THE VISUAL ARTS, ANALYTICAL PSYCHOLOGY, AND ARTS THERAPY

Fernando Alvarez

CAR-DAV-UFES

Resumo: O presente artigo propõe-se analisar a posteriori, tanto uma série de imagens plásticas - esboços, desenhos e pinturas -, quanto registros escritos desde uma óptica psicanalítica. Tomando como ponto de partida o pensamento de Freud sobre arte e estética, e em especial, as inter-relações entre o inconsciente e os processos criativos, a técnica da psicanálise possibilitaria às próprias pessoas examinadas solucionarem os seus enigmas oníricos. O que poderia ser extensível às imagens visuais. Pretende-se, portanto, analisar alguns recortes do próprio fazer artístico no intuito de obter uma visão de conjunto -embora subjetiva- do concomitante processo de maturação psicológica do indivíduo mediado pelos processos criativos.

Palavras-Chave: Autoanálise; Artes plásticas; Psicologia analítica; Arteterapia; Cultura híbrida.

Abstract: *This article proposes to analyze a posteriori, both a series of plastic images - sketches, drawings, and paintings - and written records from a psychoanalytical perspective. Taking Freud's thought about art and aesthetics as a starting point, and in particular, the interrelationships between the unconscious and creative processes, the psychoanalysis technique enables the examined people themselves to solve their dream enigmas. What could be extended to visual images? It is intended, therefore, to analyze some clippings of the artmaking itself to obtain an overview - albeit subjective - of the concomitant process of psychological maturation of the individual mediated by creative processes.*

Keywords: *Self-analysis; Visual Arts; Analytical psychology; Art Therapy; Hybrid culture.*

Introdução

Nas décadas de 70 e 80, meus poucos conhecimentos sobre psicologia, limitavam-se ao que poderia ser denominado como psicologia indiana e à psicologia marxista que vigorava em Cuba à época - na qual inexistia o conceito de inconsciente. Em 1990 tive acesso à obra póstuma de Jung, “O homem e seus símbolos”. A qual, além de um reviravolta, significou alicerçar conceitualmente a posterior pesquisa plástica. Por sua vez, a leitura e análise aprofundada da obra de Freud durante o mestrado significou uma aproximação às fontes metodológicas da psicanálise, em especial à interpretação onírica e à possibilidade de desconstrução psicanalítica da obra de arte. Ao me permitir contrastar seu método com o de Jung, e inclusive com algumas das ideias de Piaget, visando os elos, as divergências e as complementaridades possíveis, obtive uma ideia mais abrangente e definida do papel da psicologia (ou mais especificamente de alguns dos seus conceitos) nos processos criativos do sujeito-pesquisador durante seu percurso formativo interdisciplinar.

Nas artes contemporâneas, o híbrido não só é pertinente, mas desejável. O apelo por uma experiência estética total resulta visível no surgimento crescente de novas mídias tecnológicas que visam unificar num corpus único, as anteriores manifestações artísticas específicas. Premissa esta, que pautou tanto a produção da dissertação quanto a minha tese durante os estudos de pós-graduação. Objetos artísticos mistos, justaposição de gêneros e de estilos enquanto justificava seu emprego desde conceitos transversais pertencentes a diversas áreas do conhecimento da área de humanas (iconografia, etnografia, an-

tropologia, psicologia). Entre entanto, o princípio orientador psicanalítico parece não funcionar no contexto das ciências exatas, nas quais o pesquisador que se auto-estuda é considerado culpável de cometer um tabu intelectual. Este artigo resulta, pois, o espaço ideal para desenvolver os pressupostos acima referidos, em um intento de toma de consciência, com atenção plena, nos processos que interagem na criatividade individual.

Durante anos, de forma sistemática, dediquei sessões de trabalho à análise estética da minha produção plástica anterior no intuito de descobrir quais os valores formais que, caso houver, deveriam ser preservados ou retomados em buscas futuras. Mesmo que, durante as referidas sessões, sentimentos, memória e emoções associadas aflorassem, almejava debruçar-me com exclusividade sobre os elementos formais objetivos dos trabalhos. Talvez uma espécie de jogo de gato e rato entre os conteúdos conscientes e aqueles obliterados pelos processos psíquicos do indivíduo. Hoje, balizo que as diferentes etapas criativas se sucediam, por regra geral, com certa periodicidade, coincidindo com as referidas avaliações. Saliento também que os conteúdos psicofisiológicos intrínsecos àqueles fatos adquirem importância a posteriori. As linhas de pesquisa costumavam ser várias a um mesmo tempo e eram desenvolvidas em paralelo, de forma tal que uma era a principal e a outra secundária, numa espécie de revezamento alternado.

Visando uma análise objetiva pretende-se estabelecer um contraponto, sempre que possível, entre: A) Croquis e anotações dos trabalhos em andamento segundo registrado nos cadernos de esboços. B) Imagens das pinturas e desenhos já terminados. C) Anotações de fatos e vivências (quer empírico/profissionais quer afetivo/psicológicos) nas minhas agendas.

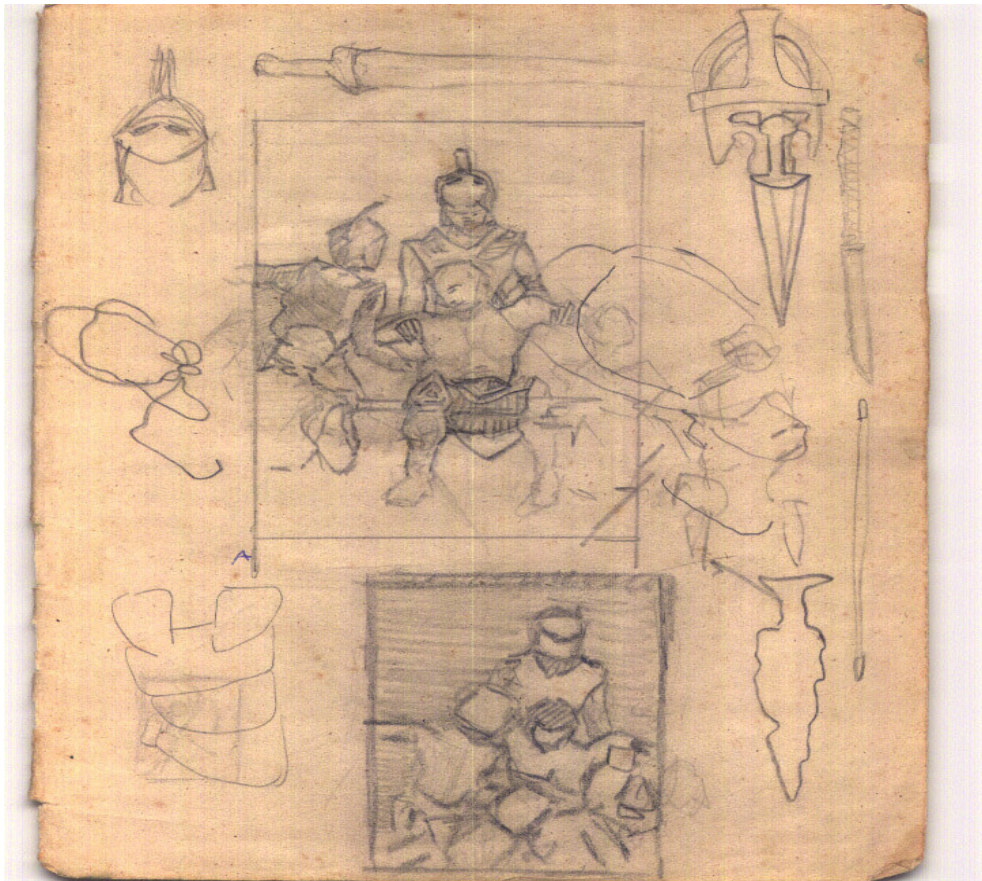
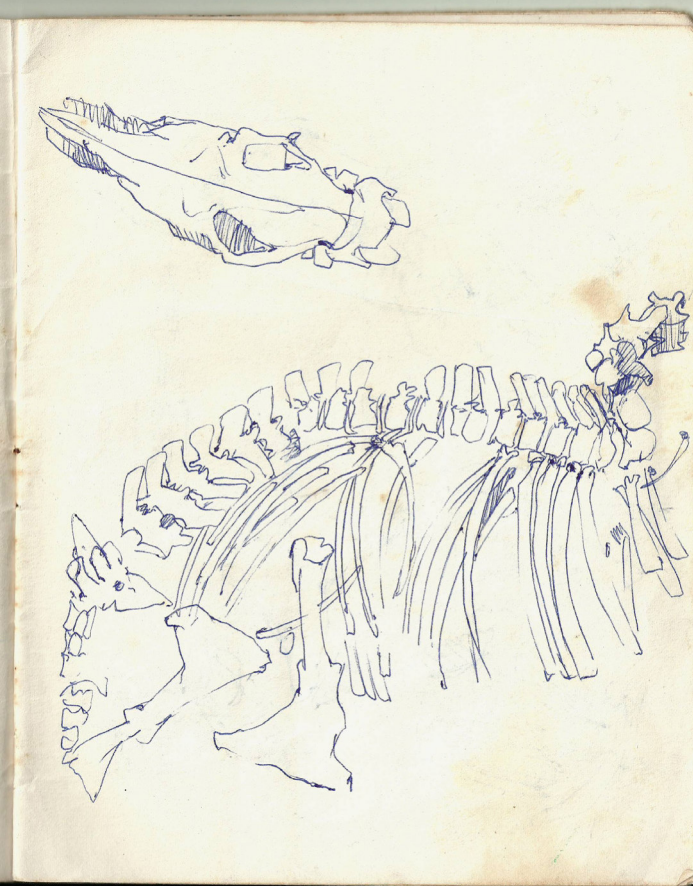


Figura 1. Caderno de anotações de 1970-81. Fonte própria.

D) Transcrição dos intentos de autoanálise de alguns sonhos acontecidos à época, os quais propiciam uma melhor compreensão das inter-relações entre as diferentes áreas. Neste conjunto saliento a importância dos pontos A e B, a documentação do imaginário objetivado em cadernos de esboços, desenhos, gravuras e pinturas. Assim como seu posterior registro em imagens digitais, o que permitirá estruturar cronologicamente as diversas etapas criativas, e, ao mesmo tempo, visualizar sincronicamente quais os conteúdos que permanecem ao longo delas, à maneira de um eixo direcionador do processo de autoanálise por parte do sujeito-pesquisador, que as apreende desde dentro do

campo das artes, a maneira de um catalisador, em uma espécie de arteterapia funcional.

Espera-se obter, com base no cruzamento desses elementos, uma visão de conjunto tanto do processo de individuação ou amadurecimento da personalidade do sujeito criador, como do sua representação nos registros imagéticos nas diferentes etapas ou ciclos pictóricos, nos seus respectivos contextos espaço-temporais. Espera-se, também, balizar de forma minimamente objetiva o percurso de probabilidades e incertezas pelo mundo mental do sujeito que pretende observar-se a si próprio no meio do caos líquido da correntiza pós-moderna.



Etapa formativa

Corresponde aos anos de estudo de artes plásticas nas escolas de San Alejandro, Escola Nacional de Arte/ENA e no Instituto Superior de Arte/ISA, no período compreendido entre 1969 e 1982, em Havana, Cuba. A figura nº 1 corresponde aos croquis da primeira página do caderno de esboços mais antigo que conservo. Trata-se de estudos de composição do primeiro quadro a óleo que pintei, o qual tinha esquecido totalmente. Uma recordação escondida ou criptomnésia que somente saiu à luz, décadas depois ao receber o caderno em uma das visitas da minha mãe.

A composição era uma *Descida da cruz* nunca finalizada com soldados em vestes gregas - na época estava a descobrir a cultura helênica. No entanto, o que me impressiona hoje é a presença desde cedo, do interesse pela temática

do transcendental, do nómeno -kantiano e junguiano-, que aparecerá e desaparecerá de forma ininterrupta até constituir-se, anos mais tarde, em um dos eixos da poética plástica.

Por sua vez, os esboços da figura 2A e figura 2B refletem o que se constituiu numa das minhas obsessões desde muito cedo: objetivar a memória, a partir de desenhos de registros fotográficos em geral, e do álbum familiar em particular. Uma presença continua de forma mais o menos consciente até o presente, assim como a representação da morte mediada pelos desenhos do natural dos múltiplos esqueletos de cavalos disseminados no sítio, perto de casa. À época, eu acreditava ser um aplicado aprendiz de Yoga e dedicava grande parte do tempo às práticas do Hatha Yoga, da meditação e

Figura 2A. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 2B. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria.

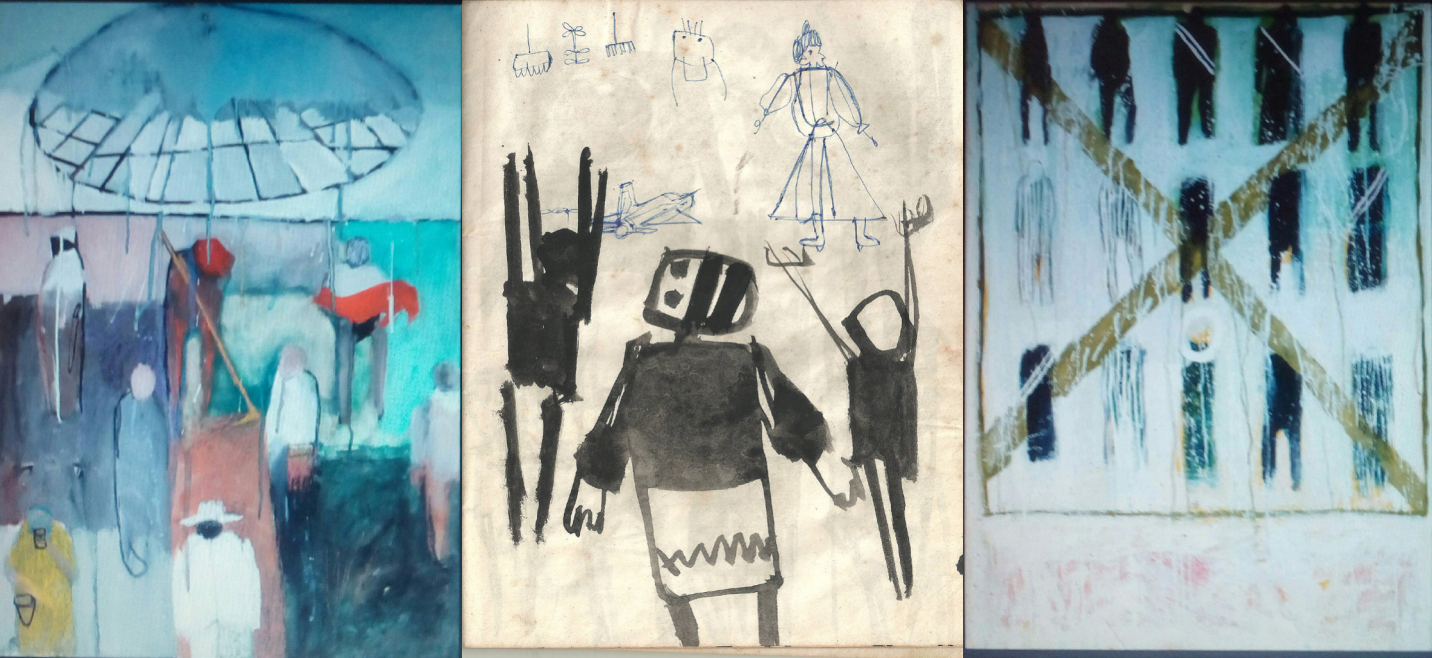


Figura 3A. Fonte: Nelson Villalobos. Figura 3B. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 3C. Fonte: Nelson Villalobos.

do Aikido¹ enquanto as disciplinas de artes passavam a um segundo plano.

As figuras 3B e 4A apresentam esboços e reflexões sobre o andamento dos quadros que estava a realizar nas feiras de 1979. Já as figuras 3A, 3C, 4A e 4C são as pinturas mencionadas nos esboços, já terminadas tanto com acrílica sobre papel, quanto com óleo sobre Eucatex e sobre tela. Uma etapa semi-abstrata a partir da estilização de grafites urbanos, das fotografias do álbum familiar, da presença de determinados elementos da Pop Art e das cópias de desenhos infantis.

Nesses trabalhos, a materialidade das texturas tinha um papel fundamental assim também como a quantidade de camadas de tinta sobrepostas e raspadas múltiplas vezes sobre a parafina aplicada sobre a tinta. Tencionava recriar a textura e o passo do tempo nos muros e paredes da cidade, com a sua sinalização territorial e as

mensagens anônimas. Ingenuidade e espontaneidade eram as características fundamentais da aproximação e apropriação dos desenhos infantis. Nas anotações à margem dos esboços da Figura 4A pode ler-se: “Si es conveniente ver el uso de la estrella o del solecito, pero debo mirarlo cuatro veces antes de hacerlo, y hacerlo de un tirón, sin miedo”.

Esto es un plano de color de figura sentida, no un plano de diseño con logotipos de mierda puestos por poner. Ningún color puro, grises sucios dentro de los azules verdosos, o si no, combinar un sepia sucio, pero de los buenos, aunque sea rebuscado. Olvidar los símbolos y verlos como materia a ser pintada, que es lo que son y no lo que aparentan

Na época tentara retomar, de forma efêmera, a escrita automática que praticasse anos antes, como no exemplo a seguir: “Ver, ser, crescer, ler, tratar de ser, lutar por ser, vencer, vender, volver a ser, cair”.

Ora, os anos de universidade significaram um ponto de inflexão e foram a iniciação na boêmia após um extenso período de quase ascetismo e tentativas de autocontrole. Foi também uma

¹ Estes croquis estão datados entre 1975-76. As leituras costumavam ser uma mistura de filosofia clássica, filosofia indiana, textos de Mircea Eliade e de autores de ficção japoneses como Akutagawa. Costumava também praticar a escrita automática.



época de sucessivos fracassos no plano afetivo dada minha excessiva timidez. Acredito que isto seja visível na estrutura compositiva empregada em boa parte das peças produzidas, um jogo infantil de tentativa e erro: o jogo da velha, onde focalizados por círculos ou riscados por um x, aparecem corações, estrelas e nomes de moça.

Pintura da contemplação

Esse foi o título da minha sexta mostra individual realizada em 1991² após a descoberta do pensamento junguiano anteriormente citado. Considero que tenha sido o início da uma maturidade artística enquanto pintor (para além do domínio dos meios, tinha encontrado, finalmente, um estilo pessoal definido mesmo sem o reconhecimento da crítica). Estava em união estável fazia alguns anos e embora profissionalmente me considera-se em início da carreira docente (trabalhava como professor-instrutor na universidade e como professor num centro de nível nacional em educação artística). No

entanto, a inexperiência³, a tendência à boêmia e à alienação do meio artístico no qual me movimentava, assim como o *éthos* machista nacional levavam minha vida afetiva por água abaixo. Paradoxalmente, nos quadros representava somente estruturas e monumentos arquitetônicos em ruínas relacionados à intemporalidade, ao aspecto místico do acrónico. A inexplicável necessidade de grandes superfícies pictóricas⁴ — a dimensão média das telas era 230 X 270 cm, embora chegasse a pintar quadros de 430 X 270 cm — onde pudesse mergulhar, ser absorvido pelas áreas de cor para plasmar o triângulo, a magnitude da pirâmide, símbolo da montanha, a grandeza da torre de Babel, da ascensão. Quadros cuja grande maioria tinha fundos inspirados nos céus do Greco enquanto os elementos do primeiro plano consistiam em frotagens, impressões, de elementos naturais do entorno cidadão. Aqui, a textura encorpada das poste-

Figura 4A, Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 4B. Óleo sobre tela, sem data. Fonte: Nelson Villalobos. Figura 4C. Óleo e parafina sobre tela, sem data. Fonte própria.

² Pintura de la contemplación, Galería Centro de Arte Alamar, janeiro, 1991, Havana, Cuba.

³ Iniciei um relacionamento sério aos 24 ou 25 anos, com uma mulher alguns anos maior do que eu, que logo após descobri ser a pessoa errada.

⁴ González de Armas, J. Labor de hormiga, palabras para o catálogo Pintura de la Contemplación, 1990.



Figura 5A. Nome de Deus, óleo sobre tela, 430 X 270 cm, 1995. Fonte: Orlando Sílvio Silvera. Figura 5B. O autor na galeria diante da obra Os rostos de Deus, óleo sobre tela, 230 X 270 cm, 1990. Fonte: Nelson Villalobos.



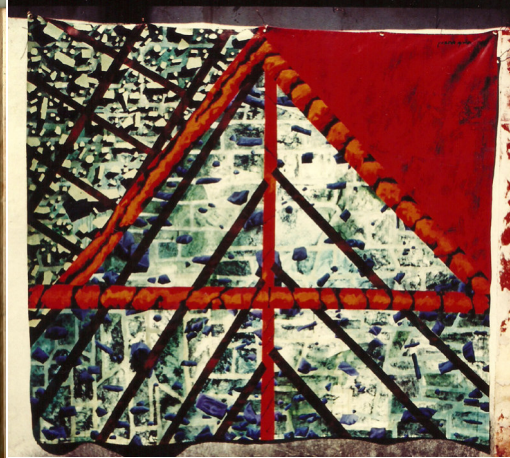
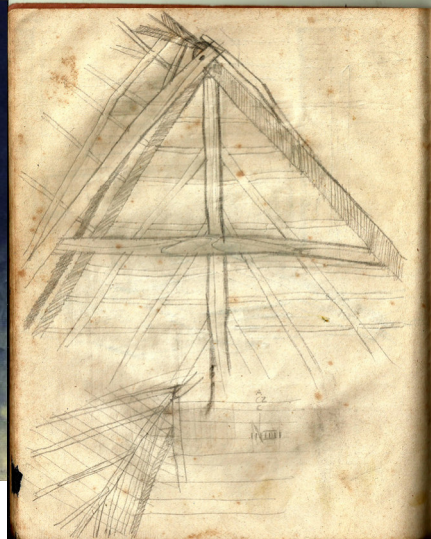
riores camadas de tinta realçavam a materialidade da transferência anterior, visando revelar o mundo imaginário da composição. Às vezes há uma fragmentação quase cubista quer com o tratamento a espátula quer com uma pincelada herdada do expressionismo abstrato que reflete não apenas a estrutura divergente do espaço pictórico, mas a provável fragmentação do indivíduo, **não no sentido do Jung psicanalista que antepõe o médico ao esteta, mas naquilo que diz respeito ao criador inconsciente do conteúdo da própria obra** (FISCHER; KAUFMANN, 2019, pp. 21-33). Consequentemente a dicotomia, o emprego dos contrários hegelianos-marxistas, era a forma apropriada de apreender o mundo.

Ao tencionar embasar de forma consciente os significados dos símbolos usados nas pinturas a partir da escola junguiana focalizei uns aspectos em detrimento de outros. Assim, todas as edificações representadas eram pétreas. Um apelo à durabilidade do material ao invés que ao caráter simbólico de morada dos deuses e dos espíritos, embora os títulos, às vezes, aludissem a este aspecto. O formato de muitos dos trabalhos era circular representando tondos renas-

centistas ou mandalas e não necessariamente a totalidade da psique. Como nos mecanismos do pensamento latente, a apreensão consciente de certos significados permanecia inacessível, era relegada ao inconsciente, sob efeito de alguma forma de censura. Durante esta etapa, tentei negar, conscientemente, a abordagem espontânea da etapa prévia sob influência da crítica de arte,⁵ das tendências de moda, e do suposto papel do intelectual enquanto epidemiologista social.

A necessidade de materializar uma estrutura triangular se manteve invariável por alguns anos. Já na figura 6 as formas vão se estreitando na vertical para se assemelhar mais com uma torre ou um falo (a árvore do centro do mundo). Embora o valor simbólico da cor se mantivesse quase invariável, as cores vermelhas ganham

5 O conhecido crítico G. Mosquera etiquetara como pueris meus trabalhos anteriores, num premiado ensaio de 1979 que resultou na exclusão de vários artistas jovens do proto-grupo que originou a primeira vanguarda artística pós-revolucionária em Cuba: Volume I. A sua avaliação permaneceu inalterada ao longo dos anos, criando em mim um sentimento de culpa e a necessidade de buscar de um “estilo amadurecido”.



áreas maiores ao mesmo tempo em que a pincelada e as formas se fazem mais organicamente gestuais. O emprego de cores escuras, pesadas, na base e da cor verde no topo do quadro nos fala da visualização do problema e de uma possível solução, do qual, as figuras 7A e 7B mostram outra imagem arquetípica que se repetirá durante anos em abordagens diferentes: o labirinto.

No entanto, na figura 7B, vislumbra-se a luz no final do túnel. Ora, nesses anos consegui tomar uma decisão muito tempo adiada, separei-me. O conflito entre fidelidade a uma situação fracassada, o temor ao ignoto, a começar de zero, tentar manter um status de aparente estabilidade perante a sociedade e de autoengano consciente pareceu durar uma eternidade.

Consequência direta disto, o foi a redução da escala, as construções ciclópicas foram substituídas por figuras humanas e por monstros medievais e símbolos gnósticos e alquímicos. Era a força do instintual entendida como não apenas como sexual ao reconhecer a existência de outros impulsos. (FREUD, S. 2014, pp. 35-132) saindo à superfície após anos de repressão, como pode ser visto na figura 8. Segundo Jung, tanto o “*appetitus* como a *compulsio* são propriedades de todos os instintos e automatismo”. Pois para ele, a libido tem conotações mais abrangentes,

de energia psíquica, com a capacidade de poder se deslocar a qualquer área da psique. (JUNG, C. G., 1989, vol. V, pp. 116-124). Para ele, a libido tem conotações mais abrangentes, de energia psíquica, com a capacidade de poder se deslocar a qualquer área da psique. O título alude à nossa reflexão. Numa torre bizantina, dentro de uma redoma de alquimista, **é representada uma figura humana (o eu)** lutando contra uma cobra (os instintos) numa água lamacenta (o inconsciente). A ida aos extremos é segundo Ortíz, a característica definidora da cubanidade. Após uma união quase monástica a liberdade conquistada tem de ser dominada, ou melhor, direcionada. Fora, no céu, voluptuosas nuvens parecem estar à espreita. Ora, as categorias de incerteza e probabilidades que Freud parece ter compartilhado com a Teoria da relatividade, ou melhor, herdado da mesma possibilitariam, conjuntamente ao caráter polissêmico intrínseco à obra de arte, a realização de várias outras leituras com igual grau de validade.⁶

Poderia argumentar-se que devido a um imperativo de ordem prática — econômica — se produziu a redução, tanto dos formatos das

Figura 6A. Dialética do movimento, óleo sobre tela, 100 X 100 cm, 1999. Fonte própria. Figura 6B. Caderno de anotações de 1978-89. Fonte própria. Figura 6C. Sem título, acrílica sobre tela, 230 X 270 cm, 1988. Fonte: Orlando Silveiro Silveira.

⁶ Por exemplo, torre=falo, esfera de vidro=glande, nuvens=emissão. Ou também, a metáfora de uma das etapas do lento processo de individuação onírica, por intermédio de imagens tomadas em empréstimo da alquimia.



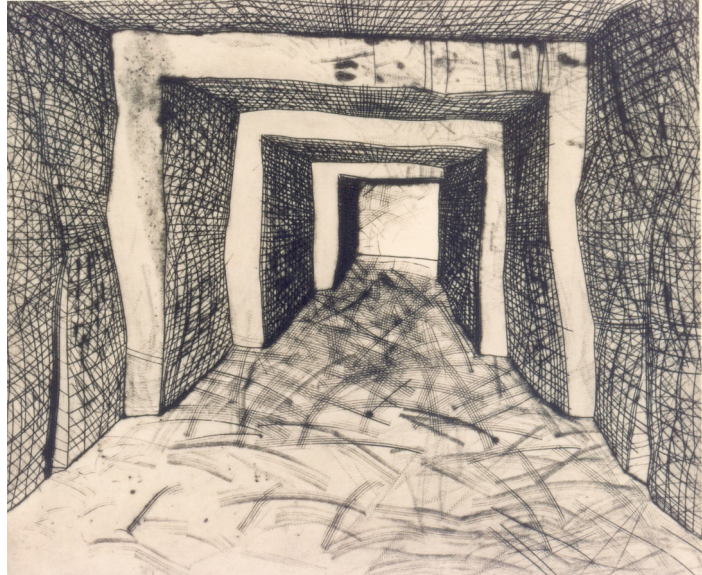
Figura 7A. Final do caminho, óleo sobre tela, 80 X 120 cm, 1994. Fonte própria. Figura 7B. Aproximação ao ego, ponta-seca e buril sobre zinco, 38 X 46cm, 1995. Fonte: Secretaria de Cultura e Desportes/Fundação Cultural do DF.

pinturas quanto do material, e inclusive, a mudança do gênero artístico: da tela para o papel, do óleo para a acrílica e o nanquim. No entanto, as categorias de sincronicidade de Jung ou da intencionalidade na técnica da livre associação de Freud poderiam explicitá-la melhor.

A figura 9, *Homem prudente* é um trabalho já realizado no Brasil. É até certo ponto, uma mistura de desenho e pintura. Situações novas implicam a reformulação do já conhecido desde novos de vista. Vai ser precisamente a necessidade de enraizar-me⁷ o que me induziu a desenhar o mandala com terra (o valor mágico da substância). No seu interior, pinceladas e manchas feitas ao azar representam a minha psique (inconsciente incluído) e a necessidade de aceitá-la.

O anterior resulta mais evidente na figura 10. A representação de um alambique dos utilizados nos engenhos do século XVIII para a manufatura de açúcares em cachaça remete a um conceito caro a Jung, a transformação ou sublimação alquímica da alma durante o processo de individuação. O recipiente tem um tratamento de texturas notadamente diferente (diversidade da unidade) da lisura e brilho da tubulação serpen-

7 A vinda ao Brasil me fez completar o ciclo de maturidade psicológica. Foi à saída do lar paterno, a mudança de língua, e um novo casamento, devidamente ritualizado, com o meu complemento feminino.



tina que faz acontecer a transformação. O fundo do quadro está manchado ao acaso, sem controle, ou pelo menos foi feito com a intenção de apenas limpar os pincéis.⁸

Nessa época tive um sonho, cuja análise transcrevo por considerar que encerra as considerações esboçadas respeito **à análise das figuras nº 9 e nº 10.** (Sábado 21-Domingo 22 de junho de 1997). “Um sonho em três partes bem diferenciadas. Nelas a alma adquire formas diversas. Em última análise as diferentes encarnações da alma respondem ao arquétipo da mãe. Complexo de **Édipo não conscientizado? O fato de não ter saído antes do seio materno (lar) implicou um aumento da dependência ao mesmo em diferentes níveis. O desejo (inconfesso) de não sair ou de demorar a saída visava** pospor o enfrentamento dos perigos do mundo externo (ignoto). Eis o medo a crescer, a assumir as responsabilidades do adulto. O melhor, adiar a possibilidade de conhecer outra mulher (etapa necessária e desconhecida) começando em zero. A equação mulher = sexo =

8 A intenção de justapor elementos dissimétricos já estava presente nas anotações do caderno de esboços de 1979, onde pode ler-se: “Tratar de integrar dos elementos completamente distintos, ajenos, en todos sus componentes es una tarea grata y atractiva por lo arduo de la empresa”.



Figura 8. Os perigos da alma, nanquim e guache sobre papel, 70 X 50 cm, 1995. Fonte: Júlio César P. Oliveira.



Figura 9. Homem prudente, acrílica e terra sobre papelão couro, 100 X 80 cm, 1996. Fonte: Júlio César P. Oliveira.

Figura 10. Memórias do açúcar II, óleo sobre papelão couro, 86 X 100 cm, 1997. Fonte: Fonte: Júlio César P. Oliveira.



tabu propiciou a autorregressão emocional gerando instabilidade e em consequência, a criação de couraças e dogmas absurdos para enfrentar o mundo. Medo a um próximo encontro desde um degrau diferente? Um ícone familiar sofrera a defenestração. Ora, foi situado no seu lugar e substituído por outro de distinta conotação. Aceitação do câmbio, das mudanças. Aliás, esta é a lei básica do universo: o fluxo perpétuo”.

Conclusão

A técnica psicanalítica de interpretação dos sonhos contém muitos elementos em comum com outras disciplinas. A ênfase conferida à filologia, às imagens ou à sua transcrição numa espécie de pré-linguagem arcaica emparceirou a psicanálise à teoria dos signos e, à antropologia. Ao parecer, o *zeitgeist* da época, direcionava-se a perscrutar, desde os ângulos de uma interdisciplinaridade incipiente (e inconsciente), um mesmo problema, redefinir epistemologicamente o conhecimento desde seus próprios elementos constitutivos: a mente e a linguagem. Freud estudou a psique a partir do material onírico de pacientes neuróticos e reuniu dados suficientes que apontam para uma semelhança entre os mecanismos inconscientes do sonho e os de a vigília. Por outro lado, a técnica das associações e das analogias em subsequentes correntes associativas me faz lembrar o mecanismo das estruturas que ligam (o conceito de bricolagem) de Lévi-Strauss no que diz respeito à arte, a mitologia e a antropologia. Todas partilham o mesmo *modus operandi*: são recriações de materiais existentes (quer no mundo mental quer no físico). O fato de considerar tanto o simbolismo onírico quanto o simbolismo como restos de “uma linguagem básica” ou de uma hipotética “linguagem primitiva” remete, também, ao conceito de arquétipo desenvolvido por Jung: “imagens instintuais que não foram

intelectualmente inventadas” e que ele supõe a origem da mitologia.

Em múltiplas oportunidades tentei visualizar todas as leituras possíveis dos significados ativados num determinado trabalho, porém, o alto grau de envolvimento afetivo durante a gestação da obra o impossibilitava (só vemos aquilo que desejamos ver). Análises posteriores aportavam novos ângulos de leitura, porém resultaram inoperantes no que diz respeito à apreensão da totalidade de significantes possíveis, pois a nossa consciência também está a mudar de forma constante. Por sua vez, os mecanismos de censura atuantes durante a vigília também direcionam a nossa apreensão (não vemos aquilo que, no íntimo, não desejamos ver).

Referências

- AKHILANANDA, S. **Hindu psychology**: Its meanings for the West. NY: Harper & Brothers, 1946.
- ANZIEU, D. **A auto-análise de Freud**. PA: Artes Médicas, 1989.
- BELLEMIN-NOËL, J. **Psicanálise e literatura**. SP: Cultrix, 1983.
- BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. RJ: Zahar, 2013.
- FREUD, S.. **A interpretação dos sonhos**. Obras psicológicas completas, vol. IV e V. RJ: Imago, 1976.
- _____. **A interpretação dos sonhos**. Obras psicológicas completas, vol. IV e V. RJ: Imago, 1976.
- _____. **Conferências introdutórias sobre a psicanálise**. SP: Cia das Letras, 2014.
- GONZÁLEZ DE ARMAS, J. Labor de hormiga palavras para o catálogo. **Pintura de la Contemplación**, Galeria de Arte Alamar, Havana, Cuba, janeiro de 1991.
- HOERNI, U.; Fischer, T.; Kaufmann, B. *A arte de C. G. Jung*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- JEAN-CLAUDE, B. **Conversando com J. Piaget**. RJ: DIFEL, 1978.

JUNG, C. G. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. volume XV da Edição Standard Brasileira, RJ: Imago Editora, 1976.

____. **Símbolos da transformação**. Vol. V das Obras completas. RJ: Editora Vozes, 1989. ____.

O homem e seus símbolos. RJ: Harper Collins (3ra edição), 2016.

LÉPINE, C. **O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss**. SP: Ática, 1979.

MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura**. SP: Cia das Letras, 1985.

PEREIRA, M. E. C. **Notas da disciplina AT319 A: Fundamentos teóricos e clínicos da arteterapia**. Pós-graduação, Instituto de Artes/UNICAMP, 2000.

Fernando Alvarez

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/SP (2007) e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas/SP (2002). Possui graduação em Licenciatura em Artes Plásticas, especialização em Pintura pelo Instituto Superior de Artes (1982). Atualmente é professor associado I no Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho, Gravura, Pintura e Vídeo, atuando principalmente nos seguintes temas: objetos artísticos híbridos, história da arte- artes plásticas, e arte cubana-história.