

A background image featuring intricate Arabic calligraphy in a dark, textured style. The text is arranged in horizontal bands, with some characters appearing larger and more prominent than others, creating a complex, layered visual effect.

Arabesco:

o olhar em órbita

DAISY WAJNBERG

PERSEGUIR POR LINHAS TORTUOSAS

A luz se filtra irregular, cambiante, pelas ruelas do mercado em Marrakesh. Nome de sonho, sonho de nome – Marrakesh –, as coisas se oferecem em toda a sua diversidade. São cores vivas, cheiros, texturas, sons misturados, uma verdadeira Babel dos sentidos.

No meio desse redemoinho, uma mão irrompe por uma fresta escura e agarra o braço da moça. Intimidada enfaticamente a visitar a loja, a turista ainda tenta se livrar do incômodo, com um apressado “Eu não quero comprar nada!”. Da penumbra, adivinha-se um sorriso e uma voz retruca: “Não tem a menor importância, é só para o prazer dos olhos...”.

Acrescentem-se ao choque dos sentidos essas palavras insinuantes. A estrangeira, embasbacada, tem de se perguntar: o que é isso, que se modula tão naturalmente na boca deste homem? Parece-lhe de uma sem-vergonhice tão descarada, que se detém um pouco: mas qual é o convite, afinal?

Que proposta se coloca, não somente nessas palavras, mas mais amplamente, na concepção estética, na construção das cidades, na linguagem das roupas, enfim, na peculiaridade da cultura árabe?

E se não for este o momento de embarcar na viagem dos olhos, uma semana mais tarde, em Granada, a estrangeira já estará irremediavelmente integrada à paisagem alucinada do palácio de Alhambra.

Refazer o percurso das linhas que requebram, ondulam e giram a cabeça de quem aceita o convite, é o que me proponho neste trabalho. Acompanhar os volteios de um arabesco, motivo particularmente típico da estética islâmica, parece ser uma boa entrada neste labirinto enigmático.

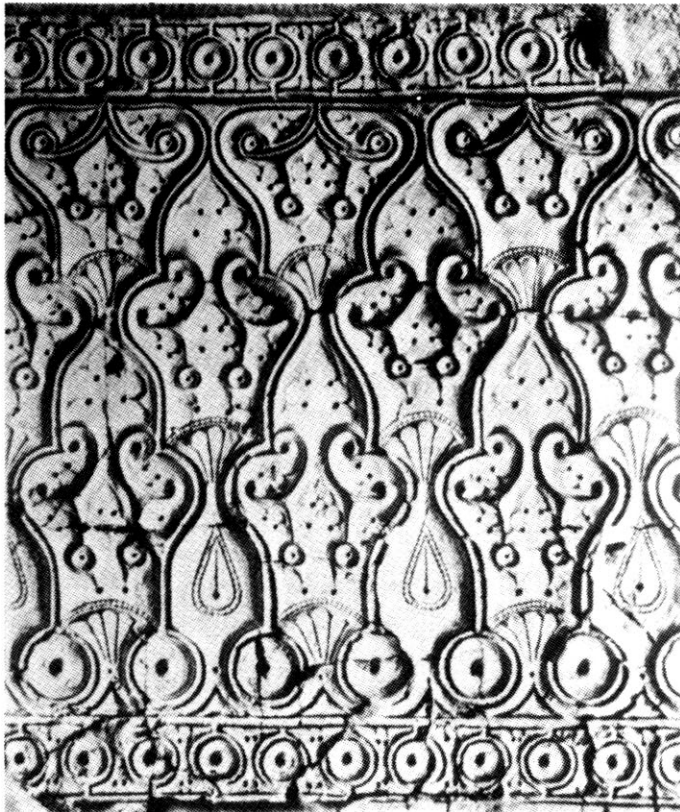
A DECORAÇÃO NA ARQUITETURA ISLÂMICA

Aclarem-se desde já dois pontos de partida: é preciso falar em arte “islâmica”, e não árabe, já que a religião é o elemento unificador de povos tão diversos como árabes, persas (iranianos), turcos e outros tantos. O Islã tem por linguagem comum os preceitos religiosos e a tradição veiculada pelo Corão, cuja língua – o árabe clássico – é partilhada por todos esses povos, como um tesouro cultural que subjaz às diferenças.

O segundo ponto refere-se à decoração como uma característica da arte islâmica em geral, sendo aplicada tanto à arquitetura, quanto aos objetos, de acordo com os mesmos princípios de composição. A arquitetura e as artes aplicadas reunidas pela ornamentação fazem da arte islâmica não tanto uma arte só de formas, mas de temas decorativos.

A decoração apresenta-se sempre intrincada e complexa, gerando a impressão de um rico revestimento, cuja intenção primeira é a de recobrir os núcleos estruturais do edifício. Ao criar uma espécie de pele ou manto, borra as diferenças entre as partes perma-

DAISY WAJNBERG é psicanalista e mestranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP.



A fluidez entre os contrários está dada basicamente pela decoração e se manifesta numa miríade de pequenos truques e burlas inventivas: constroem-se efeitos de *trompe l'oeil*, com a aplicação de técnicas e materiais, usados expressamente para simular outros; colocam-se elementos estruturais, deslocados de seu contexto usual, como nichos, que normalmente guardam vasilhas, pendurados no teto, num bem-humorado exercício de absurdo; elementos sólidos e vazados, como parede e gelosia, ficam confundidos, quando recebem o mesmo tratamento nas formas e padrões decorativos.

Poderíamos escoar por mil e uma noites as descrições dos artifícios acumulados pelas gerações. E, no entanto, as conclusões parecem se repetir, embora a combinatória das possibilidades seja imensa: trata-se de uma arte da

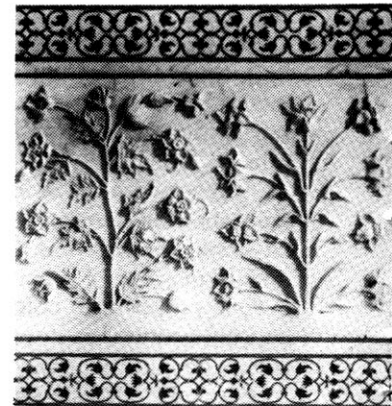


prestidigitação, cujo ilusionismo maior é o de criar um espaço contínuo, indefinidamente extensível numa cadênci hipnótica.

Previamente, como os muros, e aquelas temporárias da obra, como toldos, tapetes e cortinas. É evidente a estreita relação entre a decoração e arte têxtil, o que é esclarecido em parte ao se considerar a origem nômade desses povos. As tribos, que se deslocam constantemente, têm de criar uma estrutura condizente com sua transitoriedade: ou seja, se a estrutura das tendas é finalmente precária, o espaço aparece, então, estruturado por esses elementos têxteis, que são facilmente intercambiáveis.

Esse traço – o da provisoriidade – se transfere também para a arquitetura, de forma que é comum encontrar estruturas relativamente pobres, feitas, por exemplo, com o uso de materiais baratos, enquanto o conjunto ornamental é exuberante e luxuoso. Se af já se ressaltam algumas das oposições que tecem a própria trama da decoração enquanto função – a saber, pobre/luxuoso, estrutural/decorativo –, cabe aprofundar as relações que se estabelecem entre esses pares antitéticos.

Conforme sugerimos acima, a função da decoração vai bem além da mera cobertura de superfícies, pois contribui para a trans-figuração do espaço. É a própria decoração que fornece a chave para a articulação entre as superfícies e o espaço, revelando-o em sempre novas definições. São jogos dialéticos que se entabulam, diluindo as possíveis diferenças entre o cheio e o oco, o positivo e o negativo, o real e o virtual, na busca de uma ambivalência premeditada.



Mais precisamente, a condição para que haja esse movimento-perpétuo, que se revela na possibilidade de um infinitamente diverso, é justamente o caráter repetitivo de um mesmo, que é o seu ponto de partida. A estética islâmica tem como um dos seus principais fundamentos a idéia da repetição, pela qual espaço e tempo podem ser subdivididos regularmente na sua sucessão. A ampla gama de modificações de ritmos numa mesma superfície decorada potencializa a abertura de possibilidades figurais e configura um mundo prismático e caleidoscópico. Em síntese, podemos dizer que se obtém efeitos de diferença, através da manipulação das repetições articuladas.

Paradoxalmente à multiplicação contínua das formas, há um sentido último de sobriedade nesta arte, que é muito mais intelectual que emocional, e cuja concepção de elegância pede uma ausência de tensões. Suas leis de

composição são estritas e rigorosas. Pois decorrem fundamentalmente da aplicação de conceitos matemáticos, como os da combinatória, que rege a constante permutação dos desenhos, em controladas seqüências matemáticas; ou da geometria, que permite o uso de variações de escala, ao se repetir um mesmo motivo ornamental.

Assim, se por um lado há a construção precisa, cuja ordenação é fixada por fórmulas matemáticas, o seu produto é, em última instância, a criação de uma supra-realidade, tão impalpável quanto uma miragem, e móvel, como as dunas do deserto. Há uma espécie de des-realização nessa estética que, marcada finalmente pelos significantes do permanente e do mutável, guarda um segredo que reside entre a fixação do transitório e a conjugação do diversamente único.

O VOCABULÁRIO DECORATIVO NO ISLÃ

Procuraremos fazer uma sucinta descrição dos principais elementos que compõem o sistema de ornamentação, abordando algumas das suas leis de formação e a maneira como habitualmente se articulam no conjunto.

As superfícies estão subdivididas em várias capas de desenho e cada uma delas faz eco aos elementos das outras. A distribuição dos desenhos se organiza em tramas primárias e secundárias: as primeiras dividem o conjunto da superfície, através de marcos moldurais e painéis decorativos, que lembram tapetes; as outras controlam a decoração dentro de cada um dos elementos constituídos pela trama primária.

Mais detalhadamente, fazem parte da trama primária as chamadas franjas caligráficas que, dispostas horizontal e verticalmente, emolduram e reúnem oticamente as mais variadas decorações. Nas tramas secundárias, temos a contraposição dos desenhos e os contrastes de materiais, texturas e cores, harmonizados em suas diferenças pelas categorias da repetição.

Devido ao intrincado do conjunto, as tramas primárias e secundárias exigem serem “lidas” – literalmente, no caso das inscrições caligráficas –, o que possibilita ao espectador uma contínua recomposição dos elementos visuais e o transforma numa espécie de co-tecelão desta malha ótica.

Passemos agora à arte caligráfica, cuja relevância está ligada ao caráter sagrado do registro da palavra divina, no Corão. Geralmente presentes em todo tipo de edifícios, em épocas e lugares os mais diversos, as inscrições caligráficas citam versos do Corão, em árabe clássico, ou declamam poemas e fornecem informações sobre o edifício, em língua vernácula. Leve, quase alçando voo da pedra onde pousou, nos estilos cursivos NASJÍ e TULUT, ou no mais anguloso e monumental estilo KŪFI, a arte de torrear as letras está estreitamente ligada à geometria. Chamada de “geometria do verso”, em árabe, suas medidas são regidas por proporções matemáticas, inclusive as linhas curvas.

Ao se prestar a duas funções simultâneas – a saber, a veiculação de uma mensagem legível e um motivo puramente ornamental –, a caligrafia resolve uma das tensões sempre latentes na arte islâmica, entre representação e abstração. A tradição religiosa muçulmana restringe a re-



apresentação, especialmente de coisas vivas, ao estabelecer a atividade criadora de imagens como uma prerrogativa de Alá. Desenvolve-se, como conseqüência, uma atitude iconoclasta, que implica cada vez mais num caminho abstrativo, onde a arte caligráfica vem se inserir com perfeição. Assim podemos compreender a transformação iconográfica das letras, que, depois do século X, se tornam floridas e folhadas como arabescos, abrindo-se em direção à abstração.

Outro padrão extensamente desenvolvido é o geométrico, que também se ajusta ao caráter não-figurativo da arte islâmica. Herança do mundo clássico, que foi sofisticada paulatinamente no Islã, este padrão mostra a autêntica fascinação pelos princípios visuais da repetição, simetria e constante geração de desenhos. Além da evidente relação com o florescimento das ciências matemáticas, nas seqüências geométricas temos a utilização de efeitos óticos que, invertendo figura e fundo, expressam uma mesma forma no seu negativo.

A origem geradora da maioria dos desenhos islâmicos é o círculo, cujo raio funciona como unidade linear básica, e onde as divisões da circunferência determinam o sistema de proporções. As unidades básicas de composição, que podem ser quadrados, triângulos ou polígonos, geram por sua vez outras figuras, como estrelas, que frequentemente estão contidas em círculos. Assim, uma mesma unidade de composição deve ser suficientemente pequena, para prestar-se às modificações, tais como a multiplicação e a divisão, cujo crescimento linear pode ser infinito. Por outro lado, o princípio da simetria facilita a repetição numa composição, enquanto a rotação de dois ou mais eixos do desenho fornece as direções da ornamentação.

A decoração geométrica não dá proeminência a nenhuma parte do desenho, enquanto cada detalhe é um participante ativo da composição, numa metáfora cósmica, em que se demonstram a unicidade e a onipresença de Deus. Cada elemento traduz um aspecto possível do universo, criação suprema de Alá, que preside desde sempre a sua orquestra polifônica.

O último bloco temático de motivos decorativos são os inspirados na flora, onde também se inclui o arabesco. Os clássicos motivos de árvores, às vezes representadas dentro de vasos, se distribuem simétrica e regularmente pelas superfícies, segundo o mesmo desenvolvimento dos padrões geométricos. Estas formas, ainda figurativas, seguirão um percurso cada vez menos naturalista, que desembocará finalmente no arabesco, cuja estilização da figura vegetal o converte num desenho abstrato.

Antes de nos dedicarmos mais detidamente ao arabesco, destacaremos apenas o papel estruturante da luz e da água na decoração islâmica. Esses dois elementos acrescentam novas possibilidades figurais, acentuando o caráter do sumamente móvel na estética islâmica. Materiais refletores, estruturas para a refração da luz, efeitos de transformação segundo as fontes de luz (lua ou sol), são usados para se obterem novas camadas de desenho. A água aumenta os espaços, quando usada como um espelho, ou entoa uma música, ao correr em delicados canais pelos pátios e aposentos; atribui um frescor à paisagem e potencializa a sua imagem de paraíso divino, para o de-



leite dos mortais.

ARABESCO, OS MENEIOS DO MESMO

A palavra “arabesco” é uma expressão orientalista, que deriva do termo *rabesco*, usado na Renascença italiana para designar “um certo padrão próprio do desenho islâmico”. Mais do que qualquer outro motivo mourisco, a Europa se fascinou e se inspirou largamente no arabesco, desde os fins do século XV.

O arabesco pode ser definido como um desenho abstrato, cujas linhas transpassadas e entrelaçadas o convertem numa forma capaz de se desenvolver em qualquer direção. Houve uma clara evolução no seu desenvolvimento, a partir do arabesco clássico, onde ainda se reconhece a figura de uma árvore, até a sofisticada estilização, que o transforma num desenho abstrato.

Nesta forma graciosa, a linha corre solta, bordando campânulas e folhas, que desabrocham numa cadência regular; a linha corcoveia, rodopia e retorce, fazendo-se treliça, de onde pendem os seus frutos, de um e de outro lado. Dividindo-se continuamente em novos ramos, ou voltando a se integrar no galho central, é a linha que define o espaço, numa ilimitada e rítmica alternância de movimentos, cujo resultado é um desenho equilibrado e sem tensões.

A estrutura e o movimento do arabesco estão fundamentados nos princípios da repetição e da simetria. Se o movimento digressivo da linha obedece à simetria, a fim de formar um padrão completo de composição, ou uma unidade, temos, então, a curva domada no seu arisco giro. Por outro lado, o ritmo desse padrão que se repete indefinidamente faz com que o espaço se alargue, garantindo a sua perpetuação.

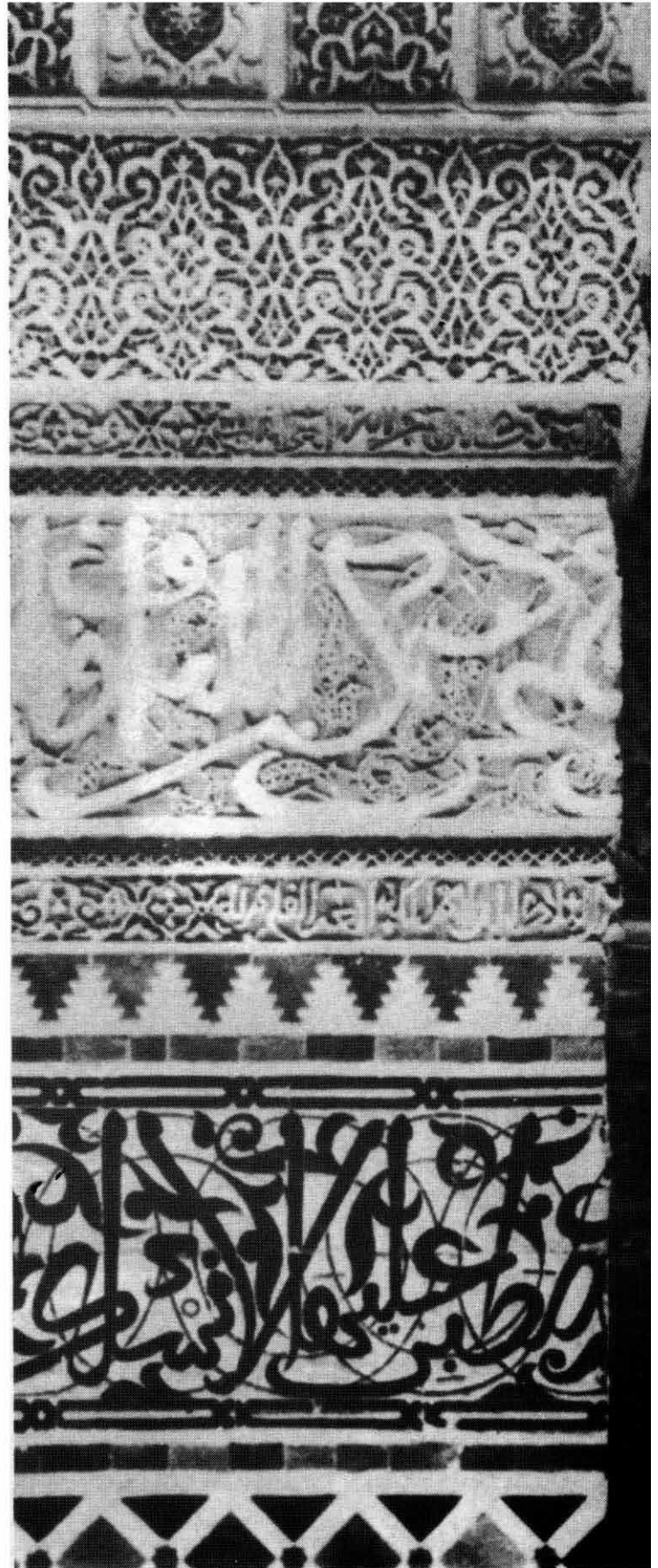
Assim, o arabesco se emaranha num labirinto e nos propõe um enigma: como desembaraçar um fio que não tem fim, e que se enrodilha, ocultando o seu começo? Qual o centro em que ele se enovela, para logo se desenrolar, por toda a eternidade? Onde buscar a matriz dessa linhagem, capaz de gerar tantos filhos quanto as estrelas?

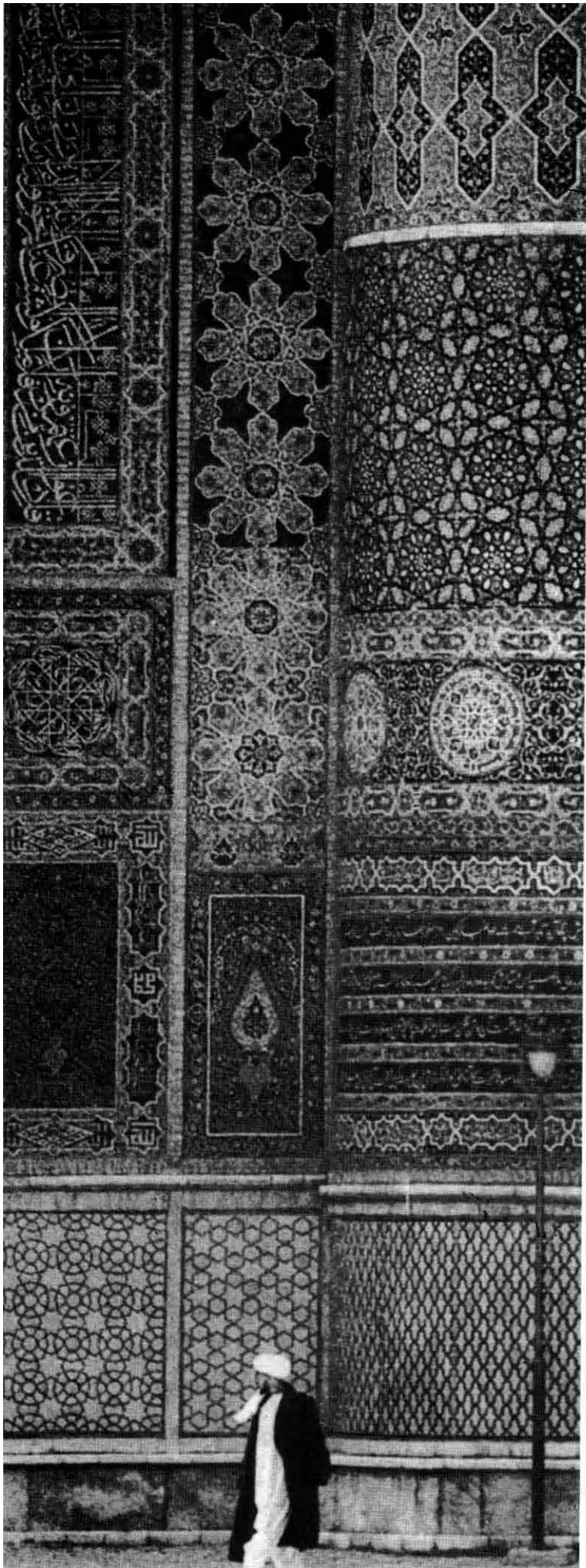
A chave desse mistério parece residir numa oposição entre o movimento espacial, que é contínuo, e o ritmo, em que a unidade é recorrentemente repetida. Na verdade, a repetição do padrão cerca e encurrala o desenvolvimento espacial do desenho, já que o faz voltar para o seu termo anterior, que é ele mesmo. O que parece ser o progresso do desenho é, então, apenas repetição, onde se refaz um único padrão, que esteve na origem da série. Além disto, não há como buscar um referente externo para essa forma visual, pois a referência do arabesco é ele próprio.

Desta forma, começo e fim são manifestações de uma única e mesma coisa, numa concepção circular de tempo, completamente destacada do tempo mundano e cronológico. Dimensão do eterno e mito de origem estão imbricados na forma do arabesco, que se embebeu profundamente da mística muçulmana.

VOLTEIOS SOBRE O OLHAR

Comecemos pela foto de Gaetan de Clérambault, psi-





quiata francês, que trabalhou entre 1905 e 1934 no estudo dos fenômenos da psicose. Considerado como um dos últimos clássicos da psiquiatria, foi também professor de Jacques Lacan, a quem marcou e influenciou, na construção da sua teoria das psicoses.

Durante alguns períodos de estadia no Marrocos, Clérambault se interessou pela indumentária norte-africana, estudando detalhadamente os seus tecidos, caimento, drapeados e véus. Especialista no assunto, realiza uma imensa série de fotografias, com mulheres nos seus tradicionais trajes brancos. Dirige os seus modelos, pedindo-lhes pequenas variações nos movimentos do corpo, de modo a captar imagens de renovadas massas de pano, rugas e plissados. O corpo feminino sempre coberto revela-se através das dobras, as pregas de sombra insinuam o talhe elegante, num erotismo que, porque contido, explode frente aos olhos.

Nessa foto, sobre um fundo negro como carvão, salta o vulto, quase feito uma assombração. Fantasmagórica, a massa branca avança como se estivesse prestes a sair do papel e nos puxar pelo pé.

Isso se adivinha, ou melhor, se pressente: ela apenas nos olha. De dentro da fresta escura, descobre-se um olhar fixo, medusante, que nos paralisa, congelando-nos, como nos pesadelos. Tudo se passa como se fôssemos tragados para dentro da foto, enquanto ela, figura, pode abandonar a sua moradia e sair para fora. Estaríamos, então, apanhados nesse visgo de pretume, figados e sorvidos sem qualquer piedade, e perdidos no túnel do invisível. Mas por quê? Que gênero de (é)feito seria esse?

Concretamente, há duas zonas não cobertas pelo tecido: a fenda para os olhos e os pequenos dedos da mão, que seguram uma espécie de manto. Esses dois elementos de abertura estão mergulhados na penumbra, quase se confundindo com o tom do fundo. Disto decorre que o vazado está, na verdade, preenchido pelo negro, que se impõe. Ou, dito de outra maneira, aquilo que está descoberto se torna velado pela sombra, que sobre ele cai.

Se o visível é assim atirado para o reino do obscuro e do inapreensível, resta ainda um descobrimento por fazer. Na área mais densamente encoberta, encontra-se o centro dessa foto e talvez o seu cerne: uma espécie de buraco, criado a partir do movimento das pregas, chama o olhar do espectador, capturando-o.

O olhar em trânsito se escoia por esse buraco-branco, desaparecendo pelo espaço afora. Sumidouro do olhar, o orifício vestido funciona como um ponto de fuga, que nos fornece a perspectiva do quadro. Deslocado o ponto de vista – da greta que mostra o olho velado, para o orifício tapado da roupa, por onde escorre o olhar –, temos aqui uma bela metáfora das relações entre o olho e o olhar.

Através da foto, introduzidos no campo escópico por essa voragem, já estamos em pleno domínio do desejo, da pulsão e das suas relações com o sujeito do inconsciente. Quem sabe, talvez o mestre Clérambault tenha indicado mais esse caminho a Lacan que, com certeza, virá a desenvolver os apontamentos freudianos sobre a pulsão escópica.

Lacan privilegia o elemento visual na constituição do “eu”, ao elaborar a teoria do estádio do espelho, em 1936. Continua os desenvolvimentos de Freud sobre o

narcisismo, conferindo um caráter estético a essa primeira identificação imaginária do sujeito, feito à semelhança da imagem refletida. A criança, que ainda nem domina totalmente a sua coordenação motora, vê a imagem especular e a reconhece como sendo a sua própria. Ao reunir os pontos luminosos num contorno, obtém uma primeira *imago*, à qual se identifica, antecipando nela uma totalidade e uma integração, que não condizem com a situação real do seu corpo.

O “eu”, assim constituído, será então um lugar de desconhecimento e uma fonte de ilusões para o sujeito, que toma a imagem virtual, numa espécie de afirmação da sua realidade. É aí que a criança, em júbilo com o encontro da imagem, volta a cabeça em direção à mãe, buscando uma confirmação da sua descoberta. Nesse intervalo, entre a imagem no espelho e a resposta da mãe, é onde podemos situar a zona de invisibilidade para o sujeito, num certo desvão por onde escapa o olhar.

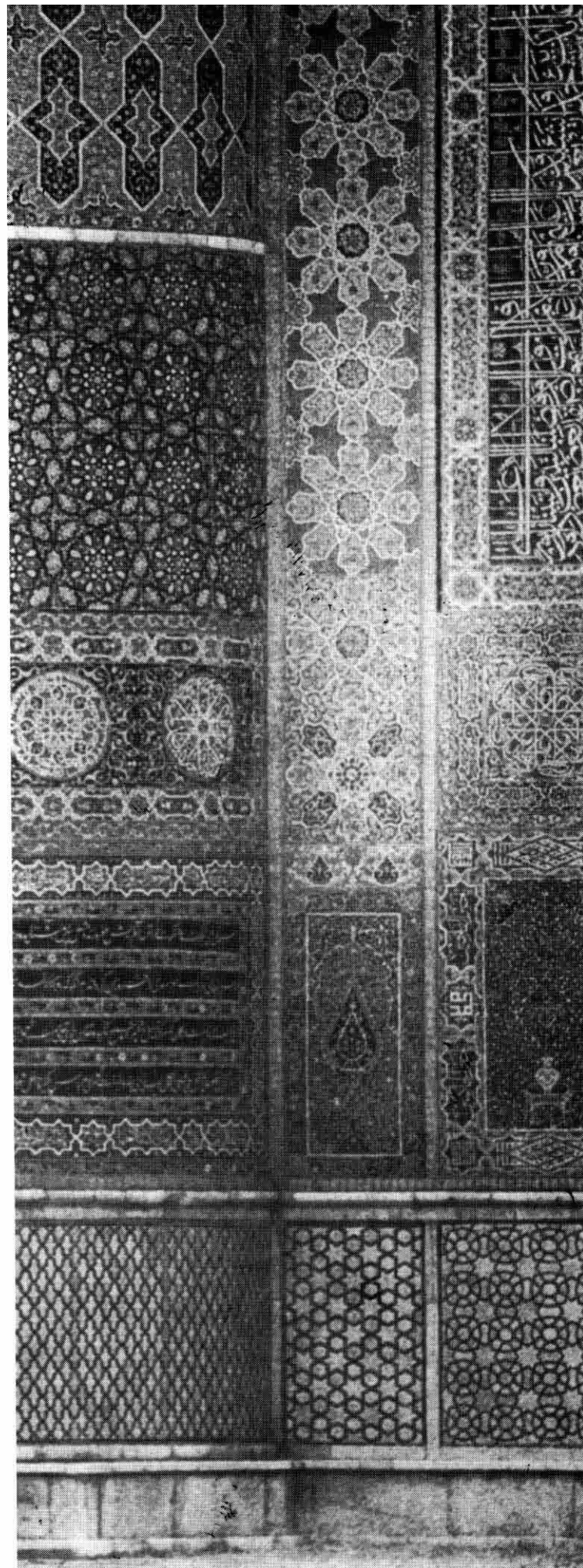
O olhar, que difere radicalmente daquilo que apreende o órgão sensorial – olho –, ganha outro relevo, no estatuto de objeto pulsional. É preciso esclarecer que o olhar, assim como todo objeto pulsional, virá a funcionar como o objeto “a” da álgebra lacaniana – o objeto causa de desejo – somente na medida em que for perdido. Trata-se de um objeto destacável, do qual o sujeito teve de se separar, e é por isso mesmo que ele entrará numa relação com a falta, em termos de castração. Nesse sentido, o olhar está fadado a ser inatingível, mergulhando, a cada nova tentativa do sujeito, num véu de neblina, ou despencando corredeira abaixo.

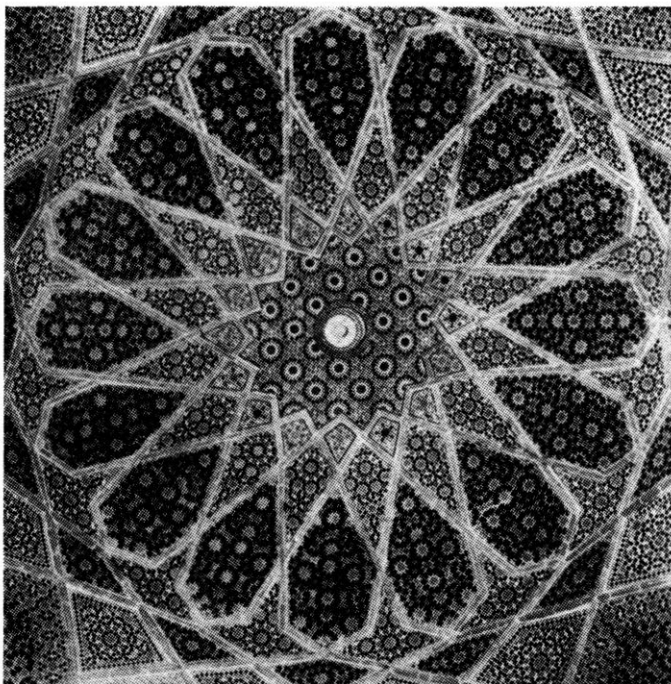
O olho contempla o mundo prodigioso que se oferece em visão de maravilhas, mas nós, sujeitos, estamos desde sempre na sua mira. Mais bem olhados que olheiros, fazemos parte do espetáculo do mundo, figurantes todos de uma grande cena, para onde somos irresistivelmente atraídos.

“Jamais me olhas onde te vejo” e, inversamente, “O que eu olho não é jamais o que quero ver”, assim afirma Lacan a disjunção profunda entre o olho e o olhar e, mais ainda, o logro que advém desta não-coincidência radical. Dessa forma, o campo escópico fica fundamentalmente marcado pela dimensão do engano, fato este que será elaborado pelo pintor, por exemplo, quando constrói um certo modo de olhar no seu quadro.

Já que o campo da visualidade funciona nesse entrecruzamento, ou quiasma, quando se contempla um quadro, é verdade que ele se pinta no fundo do olho do espectador. Porém, desde a outra ponta da meada, o sujeito é incluído no quadro a partir do instante em que o olhar, que lá estava, o cativa, numa fascinação. Alcançado por essa luz que cintila, o espectador é vislumbrado, tornando-se, ele mesmo, mancha que se inscreve no quadro.

O pintor é aquele que joga neste intervalo ambíguo entre o desejo de olhar e o olho insaciável, que adivinha no seu espectador. Assim, ele dá algo a ver no seu quadro, deixando uma isca para o olho faminto daquele que contempla, num ato de tapeação do olho, ou de *trompe l’oeil*. Mas essa manobra sedutora também tem uma função civilizatória, enquanto nesta captura há um convite para que o sujeito ali deponha o seu olhar, num merecido repouso de guerreiro. Seria este o efeito apaziguador da





pintura, que se dá no momento em que o olhar do sujeito foi domado*.

Façamos, agora, mais uma meia-volta, uma meia-lua inteira, para volver a nos debruçar sobre a visualidade do arabesco.

O arabesco nos cativa qual pega-rapaz no rosto de moça bonita, enreda-nos em doce teia, onde, estonteados, deixamos que ele nos vire a cabeça. Certamente que é forma sedutora, no sentido literal do termo: *seducere*, levar para o lado, desviar. Se o seu feitiço sinuoso nos lembra aquele primeiro, o do pecado original, não há acaso aí. Mas esta é apenas mais uma das suas máscaras, um dos seus muitos serpenteios.

Mais-que-sedutor, na verdade ele nos leva no bico. É armadilha e ardid quase feminino que se oferece, farto, para a gula dos olhos, muito embora seja ele que nos espreite. Seu bote eleva a sedução à enésima potência, numa sedução da sedução. Pois desenhando o desvio que se desvia, o seu sentido último é o do retorno ao eixo (da simetria, como vimos). Lá, de onde ele nos olha, o que quer mesmo é nos fazer entrar na linha.

Conduzindo-nos em giro, pelas suas frondosas paisagens, o arabesco roda, vórtice veloz, cada vez mais vertiginoso, e cria o centro de ausência, detrás do qual se esconde o olhar. Esse é o olhar imaginado no campo do Outro, que se descortina através desse furo, janela da sua

alma. Esse olhar, que vem de tão longe, das esferas celestes de um Deus absolutamente único, está aí demarcado, no arabesco. É esse Deus que pede a obediência rigorosa da Lei – que limita, inclusive, o ímpeto dos homens de gerar imagens –, e se compraz nesta forma do arabesco, que cumpre à risca os seus desígnios. O artista que cria os arabescos abre mão de tantas outras belezas por criar, num sacrifício em que se mostra, ele mesmo, castrado simbolicamente, pela incidência do Nome-do-Pai. Em seu nome, ele dirige o seu traçado, tornando-o mais e mais elegante, para consagrá-lo ao olhar de Alá.

Não nos parece que nos afastamos demais da verdade, ao tomar o significante de Deus como o grande Outro da cultura islâmica. Afinal, nela Alá aparece como o começo e o fim de todas as possíveis significações, tesouro maior dos significantes e selo que marca tudo o que nela se produz. É por isso que podemos pensar no arabesco, que é o maior representante da tradição visual islâmica, como uma manifestação do Deus eternamente velado e revelado.

O sujeito que perscruta o desejo do Outro faz-se à imagem e semelhança dele, desenhando-se conforme o seu desígnio. O arabesco é o espelho figurado deste desejo, que se encarna como a menina dos olhos de Alá. Em oferenda preciosa a esse Outro, o arabesco é pura realização de Lei.

Postos de volta no eixo, pela via ondeante do arabesco, vemos que ele surge, então, como a forma vergada sob o olhar divino e a encarnação da força, que doma o olhar dos homens.

(*) É o que Lacan chama de *dompte-regard*, domar o olhar, em francês.

BIBLIOGRAFIA

GRABAR, O. *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madri, Alianza Editorial, 1980.

JONES, D. “Los elementos decorativos: superficie, dibujo y luz”, in *La arquitectura del mundo islámico*. Madri, Alianza Editorial, 1985.

LACAN, J. “Do olhar como objeto a minúsculo”, in *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

— . “O estádio do espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica”, in *Psicanálise*. Tradução de Oscar Cesarotto, 1985.

— . “Gaetan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe”. Catálogo da exposição realizada no Centre Georges Pompidou, de 21/02/1990 a 14/05/1990.