

REVISTA DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA
ANO 61 - NÚMERO 2 - ABRIL/MAIO/JUNHO DE 2009

CIÊNCIA CULTURA

TEMAS E TENDÊNCIAS

ART & PSYCHICAN ANALYSE

3 EDITORIAL

4 TENDÊNCIAS

CONTINUARÁ EXISTINDO
A FÍSICA DE ALTAS ENERGIAS,
APÓS O LHC?

Carlos Escobar

BRASIL

**6 EMBATES E ACORDOS
NA HISTÓRIA DAS
REFORMAS
ORTOGRÁFICAS**

**8 NORMA SOCIAL TORNA
A DISCRIMINAÇÃO MAIS
VELADA À MEDIDA QUE AS
CRIANÇAS CRECEM**

Antônio Scarpinetti/Ascom Unicamp



Pesquisa mostra maior índice
de preconceito entre 7 e 8 anos

**11 ENTREVISTA
O DIREITO NA
SOCIEDADE DE RISCO**

MUNDO

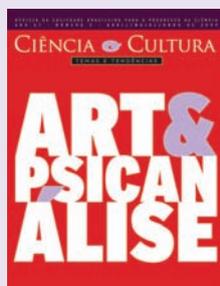
**14 POLÍTICA CIENTÍFICA
NORTE-AMERICANA
SOFRE UMA GUINADA**

**15 NOVO ACORDO SOBRE
CLIMA DEPENDE DE
NAÇÕES MAIS RICAS**

**18 RESENHA
O NEOLIBERALISMO
COMO IDEOLOGIA**

**NÚCLEO TEMÁTICO:
ARTE E PSICANÁLISE**

ARTIGOS



20
APRESENTAÇÃO
A arte do inconsciente
Jassanan Amoroso Dias Pastore

25
**Arte e psicanálise na
construção do humano**
Cláudio Rossi

28
**Notas sobre Leonilson e
Arthur Bispo do Rosário**
Leopold Nosek

32
**Representação,
expressão, arte
e psicanálise**
Deodato Curvo de Azambuja
Gontran Guanaes Neto

34
**Arte contemporânea,
crítica de arte e
psicanálise: Louise
Bourgeois, um desafio
interdisciplinar**
João A. Frayze-Pereira

37
**Mário de Andrade:
retratos, reflexos,
reflexões**
Raya Angel Zonana
Orlando Hardt Junior

41
Margens da palavra
Camila Pedral Sampaio

45
**A escuta da linguagem
como "ato poético"**
Homero Vettorazzo Filho

48
**O escritor Freud
e a psicanálise**
André Carone

51
**A pintura em tempos de
urgência: alguns traços
da cena artística**
Sergio Fingermann

NOTÍCIAS 53
PESQUISAS 54

A & E

56 LEI E ETNICIDADE NO BRASIL:
ENTRE A LUSOFOBIA E O
FAVORECIMENTO JURÍDICO
DOS PORTUGUESES
José Sacchetta R. Mendes

CULTURA

60 **INSTITUTO INHOTIM**
Importante acervo
de arte contemporânea
em Brumadinho

62 **BICENTENÁRIO
DE DARWIN**
*Comemorações confirmam
vigor e atualidade do
evolucionismo*



Reprodução

64 **CINEMA**
Celebrando o gênio
de Chaplin



Reprodução

Cena de *Tempos modernos*

66 **PROSA**
MARIANA BOTELHO

68 **POESIA**
PAULO DE TOLEDO

E X P E D I E N T E

CIÊNCIA  CULTURA
<http://cienciaecultura.bvs.br>

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Fernandes, André Tosi Furtado, Carlos Vogt, Celso Pinto de Melo, Dora Fix Ventura, Francisco Cesar de Sá Barreto, Gilberto Cardoso Alves Velho, Hernan Chaimovich Guralnik, Ima Célia Guimarães Vieira, Isaac Roitman, João Lucas Marques Barbosa, Luiz Eugênio de Mello, Marcelo Marcos Morales, Phillippe Navaux, Regina Pekelman Markus

EDITOR CHEFE

Marcelo Knobel

EDITORA EXECUTIVA

Wanda Jorge

EDITORA ASSISTENTE

Germana Barata

EQUIPE DE REPORTAGEM

Alfredo Luiz Suppia, Cristina Caldas,
Fábio Reynol, Marta Kanashiro, Patrícia Mariuzzo,
Rafael Evangelista, Rodrigo Cunha

CAPA

João Baptista da Costa Aguiar

DIAGRAMAÇÃO

Carla Castilho | Estúdio
André Mariano (assistente de arte)
Luis Paulo Silva (tratamento de imagens)

REVISÃO

Daisy Silva de Lara

CONSULTORES

Literatura

Alcir Pécora, Carlos Vogt, Paulo Franchetti

DIRETORIA DA SBPC

PRESIDENTE

Marco Antônio Raupp

VICE-PRESIDENTES

Helena Bonciani Nader
Otávio G. Cardoso Alves Velho

SECRETÁRIO-GERAL

Aldo Malvasi

SECRETÁRIOS

Dante Augusto Couto Barone
Rute Maria Gonçalves Andrade
Vera Maria Fonseca Val

TESOUREIROS

José Raimundo Braga Coelho
Lisbeth Kaiserlian Cordani

CONTATOS

Redação

cienciaecultura@sbpcnet.org.br

Revista *Ciência e Cultura*

ISSN 0009-6725

A capacidade que a arte tem de desvelar o que o inconsciente esconde e revela faz com que a psicanálise, mais do que dialogue, também explique muito das produções artísticas. Essa proximidade das áreas, que envolve poesia, literatura, pintura, escultura e qualquer forma de representação artística, enriquece a compreensão que se tem dos autores na estreita relação com sua obra e o seu tempo.

Esta edição de *Ciência & Cultura* volta a aprofundar a temática da psicanálise, já abordada em outubro de 2004, desta vez com o foco ajustado no seu diálogo com as diferentes formas de manifestações artísticas, ao longo de nove artigos. O NT Arte e Psicanálise propõe novos olhares e análises multidisciplinares para tratar das relações existentes entre essas duas áreas do conhecimento, sob coordenação da psicóloga Jassanan Amoroso Dias Pastore, membro da Sociedade Brasileira de Psicanálise. Ela reuniu especialistas que fazem interessantes recortes que ampliam nosso olhar, seja sobre a literatura de Mário de Andrade, ou uma nova abordagem freudiana sobre as motivações e inspiração dos grandes pintores da modernidade.

Na seção "Artigos & Ensaios", José Sacchetta, doutor em história social pela Universidade de São Paulo, analisa o papel de imigrantes portugueses no Brasil e revela a busca por uma identidade e o tratamento diferenciado em relação a outros imigrantes europeus.

Em pleno ano da astronomia, o artigo do físico Carlos Escobar para "Tendências" coloca em discussão o futuro da física de altas energias.

Ao abordar várias áreas do conhecimento, *Ciência & Cultura* quer instigar o debate e tocar o leitor em relevantes temas de nosso cotidiano.

Boa leitura!

MARCELO KNOBEL

Abril de 2009

CONTINUARÁ EXISTINDO A FÍSICA DE ALTAS ENERGIAS, APÓS O LHC?

Carlos Escobar

Há mais de seis décadas presenciemos o crescimento exponencial da energia dos aceleradores de partículas, podendo a grosso modo dizer que, desde 1930, a energia dos aceleradores terrestres, concebidos e construídos pelo ser humano em seus laboratórios, aumenta por um fator 10 a cada seis anos. Do acelerador eletroestático de Cockcroft e Walton (ainda hoje usado nos grandes laboratórios como Fermilab e Cern) com energia inferior a 1 MeV (1 milhão de eletrons-volt) ao gigantesco Grande Colisor de Hádrons (LHC) do Cern [Organização Europeia para a Investigação Nuclear], que foi a estrela dos meios de comunicação mundiais em setembro de 2008, por ocasião do seu primeiro feixe, a energia efetiva dos aceleradores de partículas aumentou em 100 bilhões de vezes! Um crescimento tão estupendo quanto o aumento em velocidade de computação desde as calculadoras mecânicas dos anos 1930 aos computadores de hoje.

Graças aos aceleradores de partículas, após um período inicial de fantásticas descobertas de novas formas de matéria em raios cósmicos, temos hoje um conhecimento bastante aprofundado das leis da natureza que regem o comportamento da matéria em escalas sub-nucleares, da ordem de um bilionésimo de um centésimo de nanôme-

tro, para escolher uma escala de comprimento que está em moda, a nanoescala. O universo nessas dimensões é o universo de quarks, glúons, bósons vetoriais e léptons (entre os quais o nosso querido e indispensável elétron). Mas é inequívoco o sentimento dos cientistas que trabalham em física de altas energias: a teoria, que foi construída a partir dos anos 1960, é incompleta, possui um grande número de parâmetros livres sobre os quais nada tem a dizer, a maioria dos quais ligados às massas das partículas fundamentais que entram nessa teoria e, para complicar, argumentos de consistência interna mostram que essa teoria necessita modificações fundamentais numa escala de energia, além daquela até agora atingida pelo mais energético acelerador em operação, o Tevatron do Laboratório Nacional Fermi (Fermilab), nos EUA. Para investigar essas questões foi construído o LHC, o projeto de maior complexidade já tentado pela humanidade. Mas isso já é história e foi abundantemente coberto pela imprensa e meios de comunicação em 2008. O que pretendemos aqui é esboçar preocupações e apontar caminhos que nos permita responder a pergunta feita no título deste artigo.

O grande físico dinamarquês, Niels Bohr, costumava brincar dizendo que previsões são difíceis de serem feitas,

especialmente quando dizem respeito ao futuro. Estarei totalmente enquadado na observação brincalhona de Bohr. Claro que o futuro da área dependerá totalmente das descobertas feitas no LHC, principalmente no que diz respeito à física de altas energias realizada em aceleradores terrestres, afinal, poucos acreditam que outra grande máquina venha a ser construída após o gigantesco e caro (6 bilhões de euros) acelerador do Cern, ainda que existam em estudo projetos tais como o Colisor Linear Internacional (ILC), um colisor de elétrons (convém lembrar que o LHC é um colisor de prótons) com energia bastante inferior ao LHC, mas com a vantagem de produzir interações mais limpas com as quais poderíamos estudar com precisão alguns dos fenômenos descobertos no LHC. Nessa visão o LHC seria uma máquina de descobertas e o ILC uma máquina para estudos de precisão. A crise econômica, os desafios ambientais, a necessidade imperativa de diminuir as desigualdades sociais e econômicas numa escala mundial, desafios que, se não enfrentados, levam ao risco de nossa própria sobrevivência como espécie, não recomendam a construção de novos aceleradores sem que haja uma radical inovação tecnológica ou em técnicas de aceleração, conseguindo gradientes de campos pelo menos 100 vezes maiores do que os hoje alcançados nas cavida-

des de rádio frequência que alimentam os grandes aceleradores ou na tecnologia de ímãs supercondutores, não sendo improvável que nos próximos dez anos alcancem-se avanços em supercondutores de alta temperatura permitindo a fabricação de ímãs grandes com campos de 30 a 50 tesla, quando hoje no LHC os ímãs supercondutores com fios de liga NbTi chegam a 8,3 tesla. Sem falar na temperatura, já que os ímãs de NbTi do LHC tem que operar a 1,9K (-271° C) enquanto os ímãs com supercondutores de alta temperatura poderiam operar a temperaturas entre 90 e 120° K, dispensando o resfriamento com hélio líquido que onera pesadamente os custos operacionais das máquinas supercondutoras, como o Tevatron e o LHC.

A maneira pela qual apresentei até agora os dilemas da física de altas energias pode levar à impressão equivocada de que só é possível fazer essa física em aceleradores terrestres. Não só essa impressão é enganosa como ignora a raiz histórica da área, seu nascimento como disciplina autônoma de investigação, com seus próprios programas e instrumentos. Como mencionei brevemente, logo no início deste artigo, a física de altas energias nasceu da física de raios cósmicos, fenômeno descoberto em 1912 pelo físico austríaco Vitor Hess e investigado a fundo por físicos do calibre de Robert Millikan, Arthur Compton, Bruno Rossi, Pierre Auger, Enrico Fermi, Georgiy Zatsepin e, mais próximos a nós, Gleb Wataghin, Cesar Lattes, Giuseppe Occhialini, Marcelo Damy de Souza Santos e outros. A entrada em operação, após a Segunda Guerra

Mundial, dos grandes aceleradores de partículas nos EUA e na Europa, tiraram os raios cósmicos do palco das altas energias. Mas a história parece querer completar um ciclo, trazendo de volta ao centro das atenções os raios cósmicos, agora investigados na sua fronteira de altíssimas energias, na qual lidamos com partículas possuindo energias cerca de 10 a 30 milhões de vezes maiores que as dos feixes circulantes de prótons do LHC! Isso é o que estamos fazendo no Observatório Auger em Malargüe, província de Mendoza, na Argentina (www.auger.org). Claro está que num experimento de raios cósmicos não temos um feixe intenso, controlado, com seus parâmetros bem determinados como num acelerador terrestre, mas começamos a observar, através desses raios cósmicos, fenômenos até então insuspeitos na natureza e que podem levar-nos à revisão de aspectos fundamentais da física de partículas e da astrofísica relativística. De maneira inspiradora, a janela aberta na última década pelos avanços na astronomia, astrofísica e cosmologia permite-nos vislumbrar uma resposta positiva à pergunta feita no título deste artigo: sim, a física de altas energias continuará saudável, enquanto a humanidade assim o esteja, explorando agora o domínio astrofísico e cosmológico. A geração futura de projetos nessa área exibe um amplo leque de possibilidades que permitirão testes fundamentais da teoria da relatividade geral de Einstein, num regime em que ainda não foi testada, possibilitarão uma nova mirada no passado do universo através do estudo da famosa linha de 21cm fortemente des-

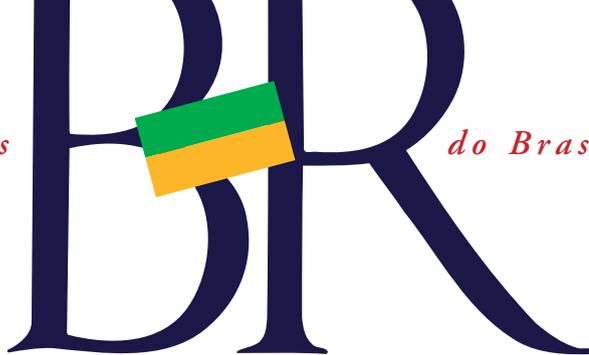
locada para o vermelho, elucidarão a existência ou não da matéria e energia escura e estabelecerão, sem ambiguidades, a existência e propriedades dos buracos negros, que exercem forte fascínio não só para os cientistas como para o público em geral.

Demonstração da pujança dessa nova área, física de astropartículas (assim é chamada) são as mais de 350 cartas de intenções (*white papers*) apresentadas em resposta à chamada formulada pela National Academies dos EUA no *Decadal Survey Astro2010* e o programa equivalente na Comunidade Europeia conhecido como Aspera (www.7nationalacademies.org/bpa/Astro2010.html e www.aspera-eu.org/). Longa vida à física de altas energias! “Espere, não será física de astropartículas?”, poderiam perguntar. Não importa, a natureza é inexorável e o ser humano limitado, assim como a história não terminará, enquanto estivermos vivos não terminará a busca pelo conhecimento das leis que regem o comportamento da matéria, seja em grande escala, seja na mais minúscula escala acessível ao conhecimento humano, o que necessitamos são dados experimentais:

*Teorias, meu amigo, são cinza,
mas verde é a eterna árvore da vida.*

Fausto de Goethe

Carlos Escobar é professor titular do Instituto de Física Gleb Wataghin da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e coordenador da colaboração brasileira no Observatório Pierre Auger.



LÍNGUA PORTUGUESA

Embates e acordos na história das reformas ortográficas

Os leitores de jornais de grande circulação e das principais revistas semanais começaram o ano sentindo um certo estranhamento ao ler palavras como estreia, ideia ou para, do verbo parar, sem o reconfortante acento agudo. Perceberam, assim, que entrou em vigor a nova forma de grafar uma pequena parcela das palavras que compõem o imenso vocabulário da língua portuguesa. A imprensa aderiu depressa às reformas, mas o mesmo não deve acontecer no mercado editorial de livros, particularmente em Portugal, onde as mudanças são ligeiramente maiores e há controvérsia entre os escritores. Porém, reformas como essa são processos lentos, e o prazo para adequação ao acordo ortográfico entre oito países de língua portuguesa – incluindo São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e Moçambique, na África, e Timor Leste, na Ásia – se estende até 2012.

Serão mais de duas décadas de travessia desde que Antônio Houaiss publicou *A nova ortografia da língua portuguesa* (Ática, 1991). Ali estavam as mudanças atuais, que deveriam ter entrado em vigor em

1994. No entanto, a ratificação do acordo só aconteceu em 1996 e, ainda assim, apenas Portugal, Brasil e Cabo Verde o assinaram. As mudanças, resultantes de um debate sobre unificação ortográfica ocorrido em Lisboa, em 1990, eram bem mais modestas que as propostas em encontro semelhante ocorrido no Rio de Janeiro, em 1986. Esse projeto anterior, rejeitado por Portugal, propunha, entre outras coisas, acabar com os acentos gráficos em todas as palavras paroxítonas e proparoxítonas.

Luiz Carlos Cagliari, da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Araraquara (SP), defende que não precisaríamos de sinal gráfico algum além das letras. Ele lembra que no inglês não há acentuação e que isso não gera problema para os usuários da língua. Cagliari acredita que o uso de acento gráfico em português gera confusão, mas explica a sua origem e por que as mudanças na escrita da língua já realizadas ao longo da história nunca contemplaram uma queda ampla e irrestrita da acentuação. “O uso das marcas de acento do português vieram da ideia das *matres lectionis* usadas pela escrita semítica (do árabe e do hebraico) para representar a qualidade de certas vogais (distinção entre ê/é, ô/ó), porque o alfabeto latino não tinha letras diferentes para esses sons. As reformas ortográficas nunca tiraram o acento

gráfico da escrita porque os reformadores acham que alguns elementos tradicionais precisam ser mantidos. Houaiss gostaria de tirar os acentos, mas preferiu seguir as tradições, neste particular”, acrescenta o pesquisador da Unesp.

PRIMEIRA REFORMA EM 1911 A primeira mudança oficial na escrita da língua portuguesa, implantada em setembro de 1911, um ano após Portugal se tornar uma república, começou a ser gestada bem antes. “Em 1904, Gonçalves Viana, foneticista, filólogo e lexicólogo português, apresentou, em um volume intitulado *Ortografia nacional*, uma proposta de simplificação ortográfica”, conta Elis de Almeida Cardoso, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Essa obra sugeria, por exemplo, a supressão de símbolos de etimologia grega, como o *ph*, de *pharmácia*. “Em 1907, as influências de Gonçalves Viana já haviam chegado ao Brasil. Nesse ano, foi elaborado pela Academia Brasileira de Letras (ABL), a partir de uma proposta de Medeiros de Albuquerque, um projeto de reformulação ortográfica”, acrescenta Elis.

Embora essas propostas fossem semelhantes, apenas em 1915 a ABL aprovou um projeto do filólogo Silva Ramos, que ajustou a reforma brasileira aos padrões da portugue-



sa, de 1911. E, mesmo assim, ela ainda teria suas idas e vindas. “Em 1919, o Brasil revoga, por indicação do acadêmico Osório Duque Estrada, tudo que tinha sido estabelecido em 1907”, comenta Elis, referindo-se ao poeta parnasiano autor da letra do Hino Nacional Brasileiro. Em 1931, Brasil e Portugal enfim assinam um acordo. “Depois de oficializado em 1933, o acordo de 1931 é derrubado pela Constituição brasileira de 1934, que mandava voltar à ortografia da Constituição de 1891. Só em 1938, a paz ortográfica é restabelecida, com a volta do acordo de 31”, finaliza. Inicia-se, ali, um processo de uniformização da ortografia brasileira e portuguesa, que culminou em um novo acordo assinado em 1943.

CIZÂNIAS EM OUTROS IDIOMAS Segundo Cagliari, da Unesp, esses embates também ocorreram em relação a línguas como o francês e o inglês, mas nunca resultaram em mudanças significativas. “A língua francesa tem uma longa tradição de brigas no sentido de procurar modificar sua ortografia. Na prática, muito pouca coisa foi mudada nos últimos séculos. A difusão dos livros agiu como uma força conservadora acima da vontade de muita gente interessada em mudanças ortográficas”, afirma Cagliari, dando como exemplo a influência da obra *L'Orthographe*, publicada por



Enio Rodrigo

Claire Blanche-Benveniste e André Chervel em 1978.

“Com relação à língua inglesa, não é muito diferente. A Austrália resolveu adotar uma ortografia própria, porque os australianos achavam que pronunciavam diferentemente as palavras. A reforma durou pouco e eles voltaram atrás. Por outro lado, basta abrir os corretores ortográficos dessas línguas e vamos encontrar muitas variantes locais, dialetais. As diferenças passaram a fazer parte de uma tradição de uso dessas variedades da língua, sem a necessidade de unificação”. Cagliari acrescenta que

países como a França, os Estados Unidos e a Inglaterra não possuem leis ortográficas, e têm apenas uma tradição escrita, que vai se modificando aos poucos.

Já as colônias americanas da Espanha começaram cedo a propor alternativas em relação às normas da Real Academia Española (RAE). Em 1823, o venezuelano Andrés Bello publicou, em Londres, a obra *Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar la ortografía en América*. Algumas das simplificações sugeridas por Bello foram incorporadas, em 1844, à proposta feita pela Faculdade de Filosofia da

Universidade do Chile ao governo de seu país, a qual também foi adotada na Colômbia, na Venezuela, no Equador, na Argentina e na Nicarágua. Até mesmo a Academia Literária e Científica de Professores de Instrução Primária de Madrid, na Espanha, já havia adotado simplificações propostas por Bello.

Naquele mesmo ano de 1844, no entanto, a rainha Isabel II, da Espanha, decretou que apenas as normas da RAE deveriam ser seguidas. Na América Latina, o Chile foi o último país a manter a ortografia sugerida por Bello até 1927, quando aderiu às normas da academia espanhola. Apenas no final do século passado, a RAE incorporou em suas edições do *Diccionario de la lengua española* e da *Ortografía de la lengua española* as variações dialetais da Espanha e dos países americanos. Em 1997, o escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez sugeriu o retorno às propostas de Bello, durante o Primeiro Congresso Internacional da Língua Espanhola, realizado no México com a presença de linguistas, escritores e autoridades como o rei da Espanha. No evento, a sugestão causou muita polêmica e nenhum entendimento. Cá e lá, o embate entre tradição oral e escrita, usos e costumes, literatos, filólogos e linguistas permanece vivo e aquecido, como a linguagem praticada por qualquer povo ou nação.

Rodrigo Cunha



Antônio Scarpinetti/Ascom Unicamp

Pesquisa realizada em Sergipe aponta índice de preconceito elevado na faixa de 7 a 8 anos

PRECONCEITO

Norma social torna a discriminação mais velada à medida que as crianças crescem

Certo dia, quando estava no maternal, Luana, então com três anos de idade, chegou em casa chorosa porque um coleguinha não a deixava brincar chamando-a de negrinha. A mãe lhe disse: “mas teu pai também te chama de minha negrinha”. A menina respondeu: “mas é de um jeito diferente”. Embora o preconceito

racial seja um tema amplamente discutido na sociedade atual, a ponto do governo federal ter criado uma secretaria especialmente dedicada ao tema: a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), o preconceito étnico entre crianças é tema de poucas pesquisas. Uma das mais recentes

foi realizada pela pesquisadora Sheyla Fernandes, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e da Faculdade Pio Décimo, de Sergipe. Ela fez um estudo com crianças de cinco a oito anos de idade onde o problema fica evidenciado. Participaram do estudo 19 crianças de uma cidade do interior sergipano, 11 meninos e 8 meninas, com idade de cinco a oito anos. Todas brancas. Foi solicitado que desenhassem duas crianças, uma branca e outra negra. Através dos desenhos os pequenos responderam a questões sobre escolhas e preferências em relação a cinco categorias: riqueza, beleza, inteligência, proximidade e contato. Os resultados revelaram alto nível de preconceito. A criança negra foi fortemente rejeitada e na faixa etária de 7 e 8 anos é onde estava os maiores índices de preconceito. A discussão sugere que o efeito da norma social de igualdade apenas aparece após os oito anos de idade, por isso é natural para elas expressar preconceito racial. Para a pesquisadora, o que vem ocorrendo são modificações na forma pelas quais as pessoas expressam o preconceito. Face ao reconhecimento público crescente dos princípios democráticos de igualdade e liberdade, as pessoas começaram

a expressar o preconceito de maneira mais contida e sutil, inclusive as crianças. “Mostrar-se como preconceituoso se tornou antiquado e reprovável”, diz. Ela explica que antes tínhamos a expressão do preconceito aberta e direta; hoje, isso é mais velado. As crianças viam na TV, no dia-a-dia, em suas casas e escolas cenas e evidências de preconceito abertas e, portanto, as repetiam como sendo a norma comum e aceitável do grupo. Hoje os pequenos não vêem mais isso, logo, agem de acordo com o que aprendem. “Não se espera atualmente que uma criança ou qualquer pessoa discrimine abertamente o outro por ele ser negro, por exemplo. Podemos chamar isso de avanço, porém não temos subsídios para prever se isso implicará necessariamente na total erradicação do preconceito, porém há, de fato, uma tendência à diminuição”, afirma Sheyla.

PRECONCEITO CONTRA PRECONCEITO

Um determinante muito forte para o preconceito são as normas sociais. Dependendo da cultura, da época e do que as normas dos grupos pregam como correto, os níveis de preconceito são maiores ou menores. A pesquisadora ressalta que, a partir de alguns acontecimentos importantes

como as guerras mundiais, a Revolução Francesa, a Declaração Universal dos Direitos Humanos entre outros, se começou a repensar as diferenças sociais. Surgiram novas representações e significados de civilidade, de igualdade e de liberdade. “Assim, embora possamos observar que o preconceito ainda existe, sua expressão tomou, com esses avanços, outros contornos. Ninguém quer se mostrar contrário às normas sociais, pois seria discriminado também. Temos leis que coíbem a demonstração do preconceito. Com isso, expressões discriminatórias, seja contra negros, homossexuais, mulheres ou qualquer minoria social, se tornou velada. O alto nível de preconceito encontrado em crianças pode ser justificado, de um modo geral, pela falta de discernimento em virtude de não terem internalizado tais normas sociais”, considera Sheyla. Por volta dos três anos de idade as crianças não percebem ou não representam as diferenças entre as pessoas. Elas brincam com outras mais pobres, negras, deficientes, diferentes delas mesmas, como brincariam com as crianças de seu próprio grupo. Por volta dos cinco anos começa um processo de amadurecimento que faz com que elas vejam que

existem grupos diferentes. “É nesse momento que elas costumam discriminar de forma aberta o que consideram fora dos padrões de seu grupo, ou dos padrões sociais em geral. Percebe-se, nas escolas, esse fenômeno de forma clara, com os apelidos ou o *bullying*, nomenclatura utilizada para referir agressão e discriminação entre escolares”, exemplifica. Segundo Sheyla, as crianças podem apresentar comportamentos bastante cruéis e rudimentares, não escondendo o que sentem. “Mais tarde, por volta dos oito anos de idade, pode-se dizer que as normas sociais já fazem parte de seu repertório representacional. As crianças estão agora ‘civilizadas’, ou seja, introjetaram os sentidos e significados de uma vida em sociedade, de modo primário ainda, mas esse fenômeno faz com que uma mudança brusca ocorra em termos das maneiras de perceber as outras pessoas e as coisas”, complementa. Então, aparentemente há maior aceitação do diferente, porém os estudos mais recentes mostram que as crianças passam a camuflar os sentimentos que julgam não serem os politicamente corretos em sua cultura e, mais especificamente, em seu grupo de convivência.

SENTIMENTO DE INFERIORIDADE Em 1947, uma pesquisa semelhante à da professora Sheyla Fernandes foi realizada nos Estados Unidos pelos psicólogos Kenneth e Mamie Clark. Eles mostravam bonecos de plástico idênticos, exceto pela cor, para crianças negras com idades entre três e sete anos e pediam que fizessem uma identificação racial e indicassem sua preferência. Quase todas as crianças identificaram racialmente as bonecas com facilidade e, a maioria, atribuiu às bonecas brancas atributos positivos. Além disso, as crianças também foram solicitadas a pintar desenhos de crianças de acordo com a cor da sua pele. As negras pintavam os desenhos com giz branco ou amarelo. Os pesquisadores concluíram que o preconceito, a discriminação e a segregação faziam com que as crianças negras desenvolvessem um senso de inferioridade em relação às demais. Pesquisas na área da psicologia infantil demonstram a importância, positiva ou negativa, das marcas emocionais advindas da infância. De acordo com a pedagoga Marilene Leal Pare, as experiências com preconceito nas relações fora da família, em parques, festinhas ou na pré-escola, farão com que ela desenvolva mecanismos de defesa

conforme a intensidade do racismo sofrido. “Um dos mecanismos mais fortes que observamos é o de negação: para a criança dói muito sentir que o coleguinha ou a professora a rejeita por causa da cor da sua pele”, diz ela. Por isso ela passa a não querer admitir a rejeição, como se ela não existisse. “Estes serão aqueles adultos negros que dirão nunca terem sofrido preconceito em suas vidas”, completa. Marilene trabalha na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde faz pesquisas sobre autoimagem e autoestima da criança negra no ambiente escolar. Ela explica ainda que a criança negra, ao se deparar com atitudes preconceituosas na pré-escola e nas primeiras séries do ensino fundamental, tende a isolar-se, juntar-se com outros da mesma etnia ou desenvolver atitudes para agradar os colegas e, então, ser aceito. “É comum crianças negras, em seus primeiros anos na escola, verbalizarem que não gostariam de ser negras”, lamenta. Nos anos 1960, a antropóloga norte-americana Jane Elliot aplicou um exercício de discriminação baseada na cor dos olhos das crianças, em sua sala da terceira série. As crianças negras, previamente instruídas, discriminaram as brancas, que não



sabiam que tudo havia sido combinado. O exercício deu origem a dois documentários: *The eye of the storm* (1968) e *Olhos azuis* (*Blue eyed*, 1996). Nos dois filmes, fica evidente a mudança de comportamento das crianças vítimas de preconceito. “O que antes era um ser humano, normal e feliz, transforma-se, no dia seguinte, em uma criança assustada, vulnerável, intimidada, ameaçada quando colocamos uma cor e dizemos que ela é inferior. Imagine o que é viver uma vida inteira assim”, diz Elliot em um trecho do documentário *Olhos azuis*.

MAIS SEMELHANÇAS DO QUE

DIFERENÇAS Nesse contexto, reflexos negativos no desempenho escolar não tardam a surgir. Um exemplo disso está nas pesquisas de Marilene Pare, da UFRGS, em escolas públicas e privadas de Porto Alegre, onde ela observou níveis mais altos de evasão e repetência entre os estudantes negros. “Em entrevista com esses alunos eu pude detectar problemas ligados à discriminação racial, baixa autoestima, e a escola mantendo silêncio em torno dos fatos sem saber lidar com o problema”, diz. Na opinião da pedagoga a escola brasileira não tem sido competente no trato com a cultura dos seus educandos,

especialmente com o grande contingente de origem africana que compõe a maioria da população do país. De acordo com uma projeção feita pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em 2010 o Brasil terá a maioria de sua população negra. Para ela, é necessário efetivar a inclusão da questão racial nos currículos escolares, reconhecendo a identidade étnica dos alunos negros e a valorização de suas potencialidades, a partir da ancestralidade africana. Já foi comprovado que o contato interpessoal entre grupos diferentes promove a mudança de estereótipos. Para Sheyla Fernandes, a discussão de temas que remetam à igualdade social ajuda a diminuir o preconceito. Isso inclui o uso de livros paradidáticos e, para as crianças menores, a leitura de contos e fábulas que trabalhem o preconceito e a igualdade. “Sabemos que é um processo lento e de difícil solução, mas estamos caminhando para o desenvolvimento de pessoas mais voltadas para a norma da igualdade. Há uma tendência de que as próximas gerações apresentem valores e comportamentos mais tolerantes frente o outro”, acredita.

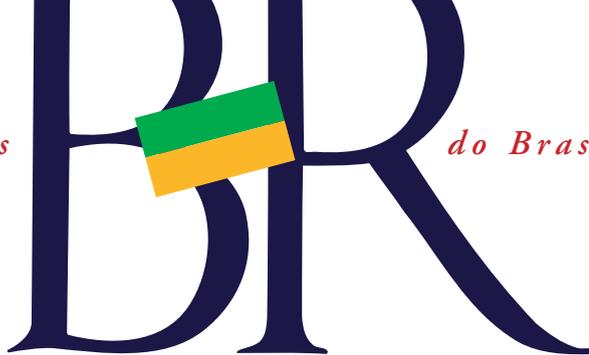
Patrícia Mariuzzo

ENTREVISTA: ALCEU MAURICIO JR.

O direito na sociedade de risco

A presença do risco na contemporaneidade é considerada uma constante que vem provocando transformações nas mais variadas áreas. Alceu Mauricio Junior, juiz federal na 2ª região (RJ e ES), co-líder e pesquisador do grupo de pesquisa Estado de Direito e Sociedade de Risco (<http://riscoedireito.org/>) na PUC-Rio, avalia algumas das mudanças que se relacionam a riscos, Estado e direito. Segundo ele, a sociedade ainda se mobiliza pouco para as questões do risco, principalmente pela falta de informação. “A deliberação popular é importante, mas necessita ser uma deliberação informada”, enfatiza, lembrando que os cursos de direito e outros da área de ciências sociais devem incorporar o estudo do risco, como forma de preparar legisladores e juízes para a discussão. Mauricio é mestre em direito público pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e especializado na American University, Washington College of Law.

Qual a sua avaliação sobre a forma como se fiscalizam os riscos oriundos de desenvolvimento científico e tecnológico no Brasil?



A contínua produção de efeitos secundários decorrentes de desenvolvimentos tecnológicos resultou em perda de legitimidade da ciência como produtora de verdades. A ciência se torna crítica da própria ciência e a tecnologia é percebida como produtora de riscos: não há mais atividades *risk-free*. Segundo o sociólogo alemão Ulrich Beck e outros autores, os cidadãos desenvolvem uma crescente percepção do risco e já não confiam nas empresas e institutos de pesquisa privados quanto à segurança dos produtos e serviços que são colocados no mercado.

No Brasil, regulação, administração, vigilância e fiscalização do risco enfrentam desafios políticos e institucionais provocados por valores conflitantes. Por um lado, está a pressão pelo desenvolvimento; por outro, a segurança da população e do meio ambiente frente aos riscos produzidos para alcançar o objetivo de crescimento econômico. Um exemplo claro desse conflito é o problema da agroindústria e os agrotóxicos.

Há propostas de revisão ou reformulação da gestão de riscos no país?

A gestão de riscos tem sido desenvolvida de forma descentralizada no Brasil, normalmente com a atuação de cada ministério ou agência reguladora em sua área específica. Tem aumentado a preocupação em se estabelecer um caráter multidisciplinar aos órgãos mais especificamente liga-



"Em casos especiais, como a pesquisa em biotecnologia, justifica-se o controle estatal prévio?"

dos à regulação do risco. A regulação estatal também tem se ampliado.

Existe diferença entre o ritmo de evolução do direito e da legislação e o ritmo de avanço da ciência e da tecnologia. Nesse cenário, como é possível prover a segurança da população?

Em alguns casos especiais de regulação do risco como, por exemplo, a biotecnologia, justifica-se o controle estatal prévio da pesquisa científica, pois ela própria é geradora de riscos coletivos e relevantes. No entanto, ressalvadas essas hipóteses, o lapso de tempo entre o desenvolvimento de novas tecnologias e a regulação estatal dos respectivos riscos é um fato praticamente inevitável, sob pena de cerceamento desmesurado da liberdade científica, que também é um valor constitucional. Surge para as empre-

sas e pesquisadores, então, um dever fundamental de expor ao público os riscos inerentes ao uso do produto ou serviço, bem como assumir de forma ampla a responsabilidade por eventuais efeitos secundários, mesmo que não previstos. Como o sociólogo britânico Anthony Giddens bem ressaltou, a responsabilidade é um elemento inerente à sociedade de risco.

Esse cenário acaba provocando uma sobrecarga do judiciário?

Certamente. O judiciário trabalhava com as questões tecnológicas através da peritagem. Os riscos tecnológicos eram vistos simplesmente como uma questão de fato que o *expert* – o perito indicado pelo juiz – procurava esclarecer. Os novos problemas trazidos pela sociedade de risco alcançam um nível de complexidade que não permite simplesmente a aplicação dessa fórmula.

A sociedade civil está mobilizada para essas questões?

A mobilização da sociedade para questões do risco ainda não está suficientemente estruturada, principalmente pela falta de informação. As entidades privadas são demasiadamente fechadas sobre os riscos de suas atividades, geralmente sob a alegação de segredos industriais. Esse argumento, todavia, não se sustenta à luz do caráter coletivo dos riscos decorrentes dessas operações. O setor público, por sua vez, não



tem a transparência necessária nem incentiva a participação do público.

Uma das portas de entrada de tecnologias no país tem sido o contrabando. Os transgênicos, por exemplo, entraram em uso antes de qualquer regulamentação. Com isso, legislar está sempre a reboque da articulação de interesses do mercado?

O problema de contrabando de tecnologias não regulamentadas insere-se no problema crônico de estrutura para aplicação da lei no Brasil. A pergunta, por sua vez, traz à baila outro problema, vinculado à globalização dos riscos. Países com legislação mais fraca ou, principalmente, com fiscalização ineficiente, são usados como campo de experiências para tecnologias ainda não aprovadas nos países de origem. São as novas desigualdades globais verificadas na sociedade de risco.

Consultas públicas são eficientes e garantem a participação mais democrática nas decisões que envolvem riscos?

As consultas públicas são um instrumento de democratização das deliberações sobre o risco, mas eu não diria que são suficientes ou dispensem outros mecanismos democráticos. Uma das grandes questões dos estudos sobre o risco está no equilíbrio entre sua percepção pela população e a opinião dos *experts*, e não há uma fórmula pré-definida. A deliberação

popular é importante, mas necessita ser uma deliberação informada.

É fato que a Agência de Controle de Alimentos e Medicamentos norte-americana (FDA) tem aprovado medicamentos ou alimentos de forma mais rápida do que há alguns anos? Isso é um reflexo da aceleração do desenvolvimento da ciência?

O aumento de medicamentos aprovados pela FDA pode ser resultante de uma aceleração no desenvolvimento da ciência, mas não há evidências de que essa seja a única causa. No caso específico dos EUA, não se pode esquecer que a gestão Bush promoveu a desregulamentação de várias atividades ligadas à produção de riscos tecnológicos. Isso, aliás, vem gerando conflitos entre as regulamentações dos estados e as do governo federal norte-americano, sendo este último, geralmente, menos exigente e impondo responsabilidades mais amenas do que as regulamentações locais.

O Brasil tem seguido o princípio de precaução para prover a segurança?

O princípio da precaução é mencionado em acordos e tratados internacionais assinados pelo Brasil e, embora não esteja explicitamente declarado em nossa Constituição (como acontece na França), é implicitamente reconhecido no artigo 225 do texto constitucional. Esse princípio, mais do que uma simples novidade acadêmica, revela-se como inerente ao es-

tado de direito em uma sociedade de risco, no qual certas atividades podem ocasionar danos imprevisíveis e irreparáveis. Nesse ponto, é interessante diferenciar o princípio da prevenção – que trata dos riscos previsíveis – do princípio da precaução, sendo este último uma ferramenta jurídica para lidar com riscos cujo alcance não pode ser adequadamente antecipado.

Nossos legisladores e juízes estão preparados para lidar com as questões trazidas pelo risco?

O estudo sobre os impactos da sociedade de risco no direito ainda é pioneiro, mas já é possível observar desdobramentos em diferentes áreas do direito penal, ambiental, administrativo, tributário e orçamentário, entre outros. Esses estudos estão em sua maioria concentrados na pós-graduação, como é o caso do grupo de pesquisa da PUC-Rio, e acredito que ainda levará algum tempo até que esses resultados sejam absorvidos nas grades curriculares da graduação. Em minha opinião, é fundamental que o curso de direito – assim como outros cursos da área de ciências sociais – incorporem o estudo do risco, que, nas palavras do filósofo François Ewald, ocupa uma posição proeminente nas sociedades contemporâneas, sendo o ponto sobre o qual estas “questionam-se, analisam-se, buscam seus valores e, talvez, reconheçam seus limites”.

Marta Kanashiro

MUN

GOVERNO OBAMA

Política científica norte-americana sofre uma guinada

O clima é de mudança quando o assunto é política científica dos Estados Unidos, agora na era Barack Obama. Em seu discurso de posse, em janeiro passado, o presidente destacou: "Nós vamos colocar a ciência de volta ao seu devido lugar, e usar prodígios tecnológicos para melhorar a qualidade do sistema de saúde e diminuir seus custos. Aproveitaremos o sol e os ventos e a terra para abastecer nossos carros e operar nossas fábricas. Transformaremos nossas escolas e faculdades e universidades para que atendam às demandas de uma nova era. Podemos fazer tudo isso. E faremos tudo isso".

Estava dado o tom da importância atribuída à ciência à tecnologia (C&T). No mês seguinte, Obama assinou o American Recovery and Reinvestment Act of 2009, liberando 21,5 bilhões de dólares para investimentos em C&T, um aumento de aproximadamente 15% em relação a financiamentos anuais anteriores, segundo o Escritório de Políticas para Ciência e Tecnologia (OSTP, na sigla em inglês).

O aumento do orçamento não é a única especificidade da política

Distribuição de recursos para C&T, em bilhão de dólares, para instituições norte-americanas, em 2009

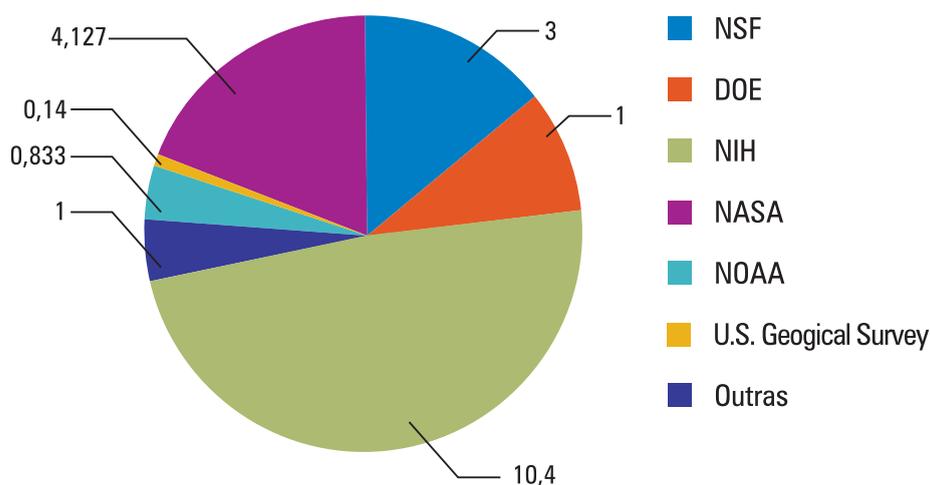
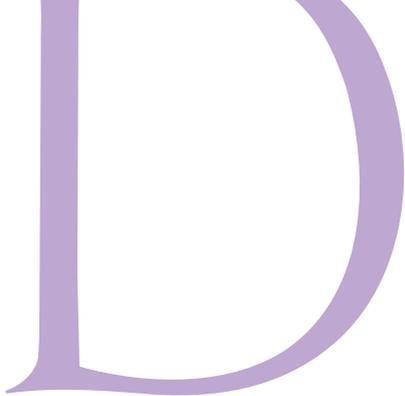


Gráfico elaborado a partir de dados divulgados pelo Departamento de Política Científica e Tecnológica (OSTP). NSF (Fundação Nacional de Ciência); DOE (Departamento de Energia); NIH (Institutos Nacionais de Saúde); Nasa (Agência Espacial Nacional); NOAA (Administração Nacional Oceânica e Atmosférica); U. S. Geological Survey (Serviço Geológico dos Estados Unidos)

científica de Obama. "O fato de o governo encarar a ciência como fator essencial para sair da crise econômica é um dos grandes marcos", diz Manoel Barral Netto, da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz-Bahia) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA). "Imagino que seriam tempos muito difíceis para a ciência um governo como o de [George] Bush numa crise tão grande como esta", afirmou. Barral, que esteve à frente da Diretoria de Programas Temáticos e Setoriais do CNPq, destaca que o aban-

dono de muitos preconceitos nos temas a serem tratados pela ciência, e um aumento significativo do nível da assessoria científica e da sua importância no organograma do governo são outras especificidades da política científica norte-americana atual.

A questão energética aparece como uma das privilegiadas pelo sistema de ciência, tecnologia e inovação. Com a nomeação de Steve Chu para chefiar o Departamento de Energia (DOE, na sigla em inglês), Obama não deixa dúvidas quanto à sua pre-



Notícias do Mundo

ocupação com o meio ambiente. Chu, Prêmio Nobel em Física, é dos grandes nomes mundiais da busca por energias alternativas, e sua nomeação foi bastante elogiada e destacada na mídia.

“Grande parte do dispêndio do pacote fiscal de combate à crise vai estar voltado para a área de energia e produção de energias renováveis”, diz Carlos Américo Pacheco, professor de economia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pacheco lembra que ficou bastante impressionado com a colocação de Obama de que os empregos da indústria do futuro não podem estar fora dos Estados Unidos e com a aposta de que a solução energética vai sair das universidades e dos laboratórios norte-americanos.

No entanto, além da energia há uma ênfase importante no campo da pesquisa em saúde. O orçamento dos Institutos Nacionais de Saúde (NIH) foi bastante ampliado, tanto no pacote de estímulo quando na proposta orçamentária para 2009. Há algumas mudanças no perfil do investimento na área de saúde. De acordo com Baral, há uma ênfase na pesquisa de comparação de efetividade de tratamentos e na agenda de pesquisa da Medicare e Medicaid, sistemas de saúde do governo. Aparece também como prioridade o financiamento dobrado para pesquisas em câncer,

com ênfase em diagnósticos inovadores, tratamentos e cura.

Não há menção a respeito das doenças tropicais no orçamento de pesquisa em saúde. Segundo Baral, a pesquisa em doenças tropicais nunca apareceu entre as prioridades da agenda de pesquisa em saúde nos Estados Unidos. “As doenças infecciosas aparecem ocasionalmente em situações que atingem mais diretamente os EUA como a Aids e a biodefesa. De todo modo, quando as áreas realmente prioritárias para os EUA são contempladas com aumento de orçamento é de se esperar que não haja corte nos recursos para doenças endêmicas nos trópicos”, explica.

David Goldston, colunista de ciências políticas do periódico *Nature*, em artigo publicado em janeiro deste ano na revista *Wired*, conclui que Obama tem o desafio de fazer muito mais do que apenas gastar dinheiro. Ele tem a oportunidade de abraçar o desafio intelectual de mudar a política científica norte-americana. “Obama alia o combate à crise com uma aposta muito pesada no futuro, na recuperação da liderança norte-americana em torno dessa agenda de pesquisa e inovação tecnológica”, avalia Pacheco. É só o começo da era Obama.

Cristina Caldas

MUDANÇAS CLIMÁTICAS

Sucesso de novo acordo depende de envolvimento de nações mais ricas

Doze anos e a constatação de um aquecimento atmosférico em franca aceleração separam Kyoto, no Japão, da capital dinamarquesa Copenhagen. Em 1997, representantes de 189 países se reuniram na cidade japonesa para elaborar uma carta de compromissos com o objetivo de diminuir as emissões dos gases causadores do efeito estufa. Foram estabelecidas metas de redução e um mercado de créditos de carbono através do qual países industrializados financiam tecnologias limpas em nações em desenvolvimento como forma de compensar sua produção de dióxido de carbono (CO₂), o principal gás estufa. Tanto o protocolo como o mercado de carbono fracassaram na tentativa de mitigar o aquecimento do planeta, segundo o economista José Eli da Veiga, da Universidade de São Paulo (USP). Em dezembro deste ano, na Dinamarca, os países voltarão a se reunir para debater e estabelecer novos compromissos. Especialistas apostam que, dessa vez, a história será diferente.

MUN

Fotos: Antoninho Perri/Ascom Unicamp



Anel ao redor do sol: fruto da interação da luz com partículas em suspensão no ar

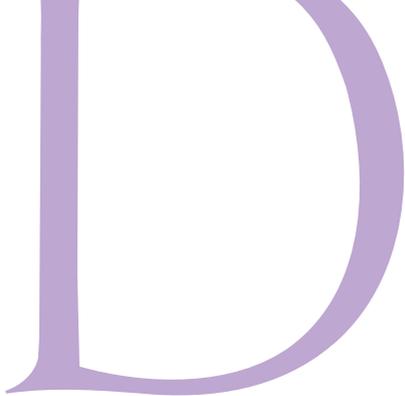


Brasil aposta em biocombustíveis, como o produzido a partir de cana, para reduzir emissão de gás carbônico de combustíveis fósseis

A principal esperança repousa na guinada de postura do principal ator mundial nessa questão, os Estados Unidos. “Eles ainda são o maior poluidor mundial e a maior potência geopolítica do mundo e, por não terem assinado o protocolo, atrasaram também as negociações pós-Kyoto”, comenta o cientista político Sérgio Abranches, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Barack Obama, recém-empossado presidente dos EUA, deu indícios positivos de que sua nação poderá assumir uma face mais amistosa em relação aos problemas climáticos. Outra peça chave nas novas negociações, aponta Abranches, é a China, que

tende a ser mais colaborativa, a despeito de sua posição irreduzível do passado. “Com a China mais cooperativa, vai ficar difícil para a Índia e o Brasil também não mudarem de posição”, avalia, referindo-se ao fato de o documento de Kyoto isentar os países em desenvolvimento de assumirem compromissos de redução de suas emissões de gases estufa. Muito mais persuasivo do que as mudanças de posição das grandes potências é o fato de os países viverem os efeitos deletérios das mudanças do clima. A Austrália é um caso típico. Inicialmente não signatária de Kyoto, o país assinou o protocolo depois da mudança de seu

governo e, principalmente, porque se viu assolada por catástrofes naturais cada vez mais violentas. “Hoje a Austrália sofre com um incêndio gigantesco de um lado e com enchentes na outra costa. Dois extremos climáticos provocados pelo aumento da temperatura”, exemplifica o cientista político. Há, também, desde a década de 1990, um crescente esforço de reunir dados consistentes que associem o aquecimento global à ação humana. “Em 1997, ano da Convenção de Kyoto, havia apenas dois relatórios do IPCC [Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas da Organização das Nações Unidas]



Notícias do Mundo

sobre o assunto”, lembra o secretário executivo do Fórum Paulista de Mudanças Climáticas, Fábio Feldmann. A falta de mais estudos, à época, deixou espaço para questionamentos sobre as origens do aquecimento global, os quais foram usados como pretexto para que o então governo norte-americano de George W. Bush não aderisse ao protocolo de Kyoto. Hoje, subterfúgios assim dificilmente funcionariam, pois, apesar de não ser consenso na comunidade científica, grande parte dela está convencida de que a ação humana é mesmo responsável por tornar o planeta mais quente. “O problema é muito mais grave do que se imaginava”, explica Feldmann, “a situação atual ultrapassa os cenários mais pessimistas previstos pelo IPCC, o que exige medidas urgentes se quisermos mitigar o aquecimento”.

NOVA ECONOMIA As expectativas em relação à reunião de Copenhague são altas. Sérgio Abranches acredita que as metas de emissões devem continuar, ser atualizadas e ampliadas para outros países, mas o cerne da questão – o seu cumprimento – vai se atrelar gradualmente à parte mais sensível das nações: os seus cofres. “Com o tempo, a Organização Mundial do Comércio deverá absorver o

acordo”, prevê, “com isso, poderá adotar sanções específicas como sobretaxas para países que não cumprirem metas ou para produtos antiecológicos, por exemplo”. Na mesma direção, José Eli da Veiga, da USP, defende a necessidade de um mecanismo que encareça as emissões de carbono. “Sem medidas de caráter econômico, não haverá controle, nem punição”. Já Fábio Feldmann está otimista que Copenhague poderá ser a semente de um novo sistema econômico baseado em uma produção sustentável. “Nos próximos 30 anos, vamos assistir a um processo de mudança do sistema produtivo que, aos poucos, vai se ‘descarbonizar’, diminuir o consumo de combustíveis fósseis e aumentar consideravelmente os níveis de eficiência energética”, vislumbra o especialista. Ainda é cedo para comemorar possíveis resultados do futuro acordo climático, abranda Veiga. Ele enfatiza que, apesar de reunir os 192 países integrantes da ONU, a Convenção de Clima reunirá apenas uma pequena parte dos responsáveis pelo maior volume de emissões de poluentes. Os grandes poluidores estão concentrados principalmente no G20, grupo das 7 nações mais ricas do mundo, além de outras 13 emergentes, entre elas o Brasil, que também figura entre

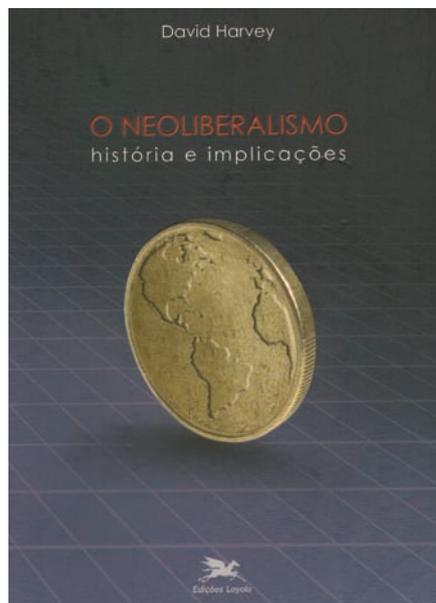
os grandes emissores de carbono por causa das queimadas em suas florestas. O economista lembra que o futuro climático do mundo está, fundamentalmente, nas mãos dessas poucas nações. “O G20 já era responsável por 80% das emissões de gases estufa, essa participação está aumentando e, em pouco tempo, eles serão responsáveis por quase 100% das emissões desses gases no planeta”, alerta. Por isso, um bom prognóstico da conferência de Copenhague poderá ser tirado da reunião desses países, que ocorrerá agora em abril. “Devemos observar os encontros do G20 que ocorrerão até dezembro”, aconselha Veiga, “se disserem que os problemas do clima não cabem na pauta, será um mau sinal.” Mesmo a atual crise financeira não deverá encobrir os problemas climáticos, segundo acredita Sérgio Abranches. “A Conferência das Partes tomará medidas para daqui a alguns anos, quando a crise financeira deverá estar superada”, analisa. Mesmo porque, se a tormenta econômica tomar o espaço do aquecimento global nas mesas de discussões dos países ricos, boa parte do planeta deverá se afogar, não em dívidas, mas em água salgada.

Fábio Reynol



RESENHA

O neoliberalismo como ideologia



O fim do liberalismo foi anunciado muitas vezes nos últimos anos. Primeiro, no final dos anos 1990, após a crise nos países asiáticos e, pouco depois, em 2001, quando estourou a bolha da internet e novo susto abalou as certezas econômicas globais. Porém, o sistema acabou se refazendo e a fórmula gestada nos anos 1970 e 1980 – cujo cerne é o tripé Estado mínimo, financeirização e desregulação do mercado – continuou sendo aplicada e, por vezes, imposta. Estamos agora em meio a uma nova crise, dessa vez parecendo mais profunda que as anteriores. Embora o livro original em inglês tenha sido escrito em 2005, bem an-

tes do atual colapso, *Neoliberalismo: história e implicações* oferece pistas interessantes para se entender a força e longevidade desse modelo que, a despeito de seus efeitos perversos, em especial nos países pobres, continua vigente. A chave é entendê-lo não apenas como um receituário econômico, mas como um fenômeno mais complexo e que envolve a produção de uma ideologia.

Para contar a breve, porém intensa, trajetória de ascensão do neoliberalismo, o autor David Harvey, professor de antropologia da Universidade da Cidade de Nova Iorque – autor de *A condição pós-moderna* – faz uma análise que é, ao mesmo tempo, econômica, cultural e histórica. Assim, identifica o que seriam as “sofisticadas estratégias implementadas pela classe de elite a fim de restaurar, melhorar ou construir um poder de classe avassalador”. A perspectiva marxista de luta de classes atravessa e sustenta a obra, cujo ponto forte está justamente em não tomar o neoliberalismo como uma saída natural à estagnação econômica dos anos 1970, mas sim um movimento consciente, capitaneado por um grupo específico, em direção à adoção de soluções determinadas.

Harvey aponta como primeiro indício da virada neoliberal nos EUA, o memorando do juiz da Suprema Corte, Lewis Powell (1971). Nele, Powell afirma que os ataques ao sistema de livre mercado tinham ido longe demais e que era preciso mobilizar os recursos dos negócios do país

contra “aqueles que o destruiriam”. A Câmara de Comércio deveria, assim, lançar um ataque às principais instituições a fim de mudar como as pessoas pensam “sobre as corporações, o direito, a cultura e o indivíduo”.

Desse modo, Harvey mostra como se construiu um consenso cultural em torno das trocas de mercado, como uma ética em si, capaz de servir de guia a toda ação humana, sustentada na ideia de que o bem social é maximizado caso também se maximize o alcance e a frequência das transações do mercado.

O pensamento liberal de esquerda, em particular, teria sido pego no impasse entre justiça social, sua preocupação principal, e as liberdades individuais, tema que é caro a esse pensamento. Embora as duas ideias não sejam necessariamente excludentes, “a busca da justiça social pressupõe solidariedades sociais e a propensão a submeter vontades, necessidades e desejos à causa de uma luta mais geral”. Segundo Harvey, “a preocupação neoliberal com o indivíduo põe em segundo plano toda preocupação democrática social com a igualdade, a democracia e as solidariedades sociais”. Dessa forma, mesmo os críticos estariam sendo levados a aceitar as proposições básicas daquilo que combatem.

A obra faz também uma detida análise do Estado neoliberal e, em especial, de processos econômicos ocorridos em países como Argentina, Suécia e China.

Rafael Evangelista

ART & PSYCHICAN ANALYSE

COORDENADORA

JASSANAN AMOROSO DIAS PASTORE

CLÁUDIO ROSSI, LEOPOLD NOSEK, DEODATO CURVO DE AZAMBUJA,
GONTRAN GUANAES NETO, JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA, RAYA ANGEL ZONANA,
ORLANDO HARDT JUNIOR, CAMILA PEDRAL SAMPAIO, HOMERO VETTORAZZO FILHO,
ANDRÉ CARONE, SERGIO FINGERMAN

APRESENTAÇÃO

A ARTE DO INCONSCIENTE

Jassanan Amoroso Dias Pastore

A beleza salvará o mundo.
Fiódor Dostoievski, 1868.

Embora possa parecer estranho, ainda se faz necessário debater as conexões, tensões e limites entre os campos da psicanálise e o das artes em geral. Embora possa parecer estranho, ainda se faz necessário investigar o lugar e a função da dimensão estética na clínica psicanalítica, bem como explicitar de que modo a experiência psicanalítica potencializa a emergência de processos criativos.

A psicanálise é uma concepção cultural, uma teoria da mente e uma técnica terapêutica. A especificidade humana deriva da linguagem, da memória, da complexa capacidade de criar cultura e de criar uma história inserida na história, também criada. A inauguração da psicanálise marcou o século XX e exerceu influências decisivas na criação artística, e foi por ela influenciada, sobretudo, com o advento do surrealismo.

O retorno a Freud se impõe. Na época em que se formou em medicina, em Viena, ele tinha interesse pela neurologia e, em especial, pela pesquisa científica. Sua trajetória começa a tomar novos rumos por volta de 1885, quando vai para Paris, por meio de uma bolsa de estudos concedida por seus professores, estagiar com o médico e cientista Jean-Martin Charcot, na investigação da histeria, no Hospital Salpêtrière. Nessa época, ele chega a queimar seus escritos, marcando, talvez, assim, “a grande virada de sua vida”, ainda que sem o saber, e a dizer que não se importaria com a fúria dos biógrafos, que teriam, cada um deles, à sua maneira, de construir a história do herói. Contudo, ao longo de sua obra, Freud sempre recupera uma ideia

ao superá-la. Sua vida e o desenvolvimento de seu pensamento têm o desenho de uma *Aufhebung* contínua – conservar, apagar e ultrapassar. A cada vez, diferentes elementos de uma experiência/metáfora/matriz são retomados para pensar a teoria psicanalítica, realizando, como se costuma dizer, uma espécie de movimento de caleidoscópio, que, ao ser girado, dispõe os mesmos elementos numa nova constelação.

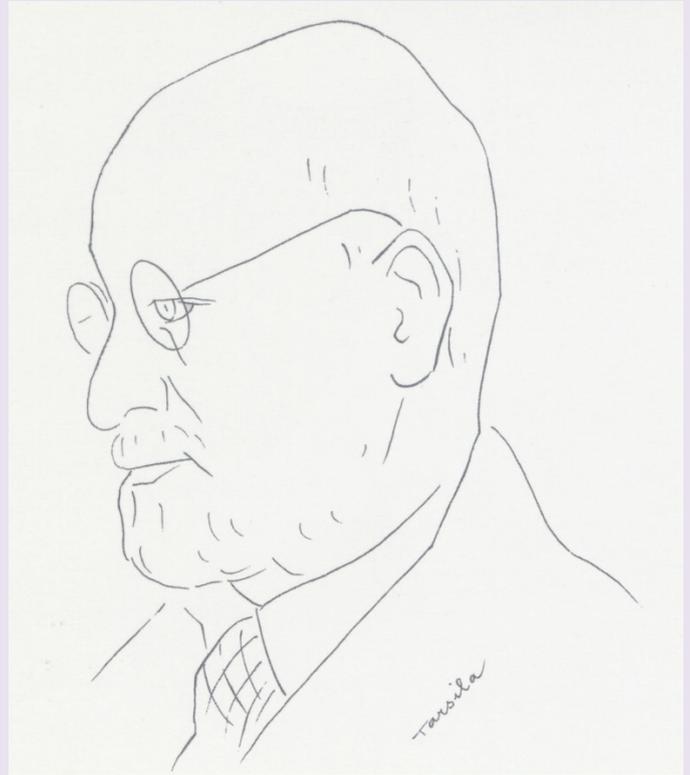
Para Charcot, o instinto sexual reprimido poderia ter como válvula de escape a histeria, sobretudo nas mulheres, uma vez que a repressão sexual recaía, naquela época, preferencialmente sobre elas. Freud vai nos alertar sobre o papel da sexualidade reprimida como fonte de conflitos, que viriam a constituir o inconsciente, para o qual os sonhos representam uma via privilegiada, por meio de seu significado oculto e simbólico. Assim, os novos rumos o distanciarão da neurologia e o conduzirão à procura dos sentidos dos sintomas histéricos e, acima de tudo, de outros atos humanos, até então pouco considerados, ou, até mesmo, desconsiderados – espécie de “lixo” do pensamento –, como os sonhos, os lapsos, por fugirem do controle racional consciente. Essas considerações revelam os deslocamentos e as condensações que, por sua vez, fazem da arte, também, um atalho privilegiado ao inconsciente.

Como podemos observar, desde o início da história da psicanálise, apoiado em sua clínica da histeria, Freud demarca um forte elo entre o recalçamento e as referências normativas da esfera cultural, cuja sexualidade se encontrava, naquela época, infestada de uma moral repressora que se constituiu num terreno fértil para o recalçamento.

Embora seu ponto de partida tenha sido o diálogo com a histeria, Freud segue seu próprio caminho, longe de qualquer senda já trilhada, sem se deixar

desviar pela oposição e por conflitos violentos com a comunidade científica da época, a qual teve de enfrentar em nome da descoberta do inconsciente. Desde os primórdios de sua concepção acerca do pensamento psicanalítico, Freud já acena com a estreita conexão que firmará entre a psicanálise e as artes, pois nesta encontrará não só pontos de apoio para sua teorização de que o Eu não é mais senhor em sua própria casa, visto que o inconsciente governa, subterraneamente, grande parcela de nossas ações, como também questões semelhantes àquelas que animam a clínica psicanalítica: o desejo delineando o homem em conflito. Não podemos deixar de trazer à lembrança que, já em 1895, nos *Estudos sobre a histeria* (1), num comentário crítico da discussão clínica de Elisabeth von R., Freud já afirmava que o estilo de escrita de seus relatos clínicos psicanalíticos se aproximava mais dos romances – não devido a seu bel-prazer, mas sim à natureza do objeto estudado, que demanda um detalhamento das nuances da vida psíquica em sua historicidade e significação – do que das descrições das doenças da ciência psiquiátrica que não incluíam a singularidade do sujeito, marca distintiva do psiquismo. Acrescente-se o fato relevante de que a construção do pensamento freudiano se faz acompanhar, também, das lembranças de experiências autobiográficas do próprio Freud, e aí reside sua originalidade, relacionadas a cada tema em questão, o que provoca a quebra do dualismo entre ficção e realidade e confunde, por meio de uma nova junção, as fronteiras entre ficção e biografia. A extensa correspondência que manteve com Wilhelm Fliess, seu amigo mais íntimo – sua autoanálise –, entre 1887 a 1904, revela tanto a preciosidade da emergência de uma narrativa *poética* em busca de significados na própria história, como o intuito de endereçar mensagens a um Outro por quem deseja ser ouvido e de quem deseja ouvir alguma coisa, que emita algum sentido. De modo semelhante ele procedeu com diversos outros interlocutores, poetas e escritores, imaginários ou reais, interessados na alma humana, com os quais trocava ideias.

Psicanaliticamente falando, a escritura de uma (auto)biografia nos remete, inevitavelmente, aos “originais” de nossa história ou às suas reproduções/projeções, é elo entre o passado e o presente, entre a criança e o adulto, mas é uma versão sujeita a erros, enganos, esquecimentos, distorções, seleções conscientes ou inconscientes, o que nos leva a pensar que se trata de um esforço para dar sentido ao próprio *conto mítico de cada sujeito*, ou seja, a (auto)biografia/ficção é (auto)biografia/ficção para *um sujeito*. Ao escrever “minha vida só tem interesse em sua relação com a psicanálise”, Freud nos diz que as evocações e confidências que fez sobre sua vida são como que o subproduto de sua descoberta – a arte do inconsciente. Ao afirmar, numa carta de 1892 a Martha Bernays, “Sempre acho estranho quando não consigo entender alguém em termos de mim mesmo”, revela-nos que suas memórias autobiográficas são substituídas dos espelhos – “júbilos e misérias do pequeno eu” (2). A análise do próprio Freud, que temos chamado de sua autoanálise, se fez junto com a de seus pacientes e com a troca de correspondência com Fliess. Numa carta do dia 7 julho de 1897, Freud descreve a transferência em termos muito claros sem a reconhecer teoricamente: “Continuo sem saber o que me aconteceu. Alguma coisa vinda das profundezas abismais de minha própria neurose opôs-se a que eu avançasse mais na compreensão das neuroses, e você, não sei por que, tinha participação nisso”. É, com efeito, no campo instaurado a partir desses conhecimentos fundamentais que devemos ressaltar a busca de Freud em torno de uma ideia de verdade como singularidade construída



Retrato de Freud, por Tarsila do Amaral (1948), nanquim sobre papel, 20 x 18 cm

por meio de um processo de subjetivação, cambiante e desviante, em que o sujeito, na sua temporalidade e contexto, estará implicado na criação de sentidos para suas experiências. Daí decorre a explicitação de Freud de que “a verdade biográfica é inacessível. Ainda que pudesse ser atingida, não poderia ser declarada” (3).

Em *Escritores criativos e devaneios* (4), ele lança as bases para a adoção de um paradigma estético na psicanálise ao considerar a arte e o brincar infantil não só fontes de inspiração como maneiras de recriar permanentemente novos objetos de satisfação erótica e de recriar a si mesmo.

Esse vértice, característico do pensamento freudiano atento às condições de possibilidade para a expressão criadora, levou Freud a aproximar a criação artística – tomando a literatura como modelo – do brincar infantil. O artista é, então, aquele que preserva o processo do recalçamento, ou, até mesmo, aprimora a faculdade da imaginação criadora experimentada pela criança no processo lúdico de constituição de si e do mundo dos objetos que merecerão seu investimento libidinal. Tanto o artista, ao produzir sua obra, como o leitor/expectador realizam, simbolicamente, desejos reprimidos, tal como a criança faz por meio do brincar, ao manipular a realidade, criando “uma outra cena”. E, também o analista, pelo poder sensível da palavra, pode encontrar seu potencial de abertura para as sensorialidades.

Se “a antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real”, é apenas no sentido de que a criança investe intensamente na atividade lúdica, e esse investimento transforma o brincar em algo “sério” para ela, ao possibilitar a produção de um sentido singular para sua experiência vital, o que tanto lhe agrada, como nos lembra Freud (5). Ao lado da tendência perverso-

polimorfa infantil, as crianças podem agir em suas brincadeiras como um poeta em relação a sua criação, pois nelas incluem suas experiências de mundo numa nova ordem.

O marco decisivo nas reflexões freudianas é que não há destacamento entre o campo do jogo infantil – bem como o da onipotência da criança – e o da realidade, e é justamente essa “conexão” que distingue o brincar criativo na criança – e a atividade artística – do fantasiar neurótico.

Ao aprofundar o conceito de inconsciente, ao falar em aparelho psíquico, em *id*, *ego* e *superego*, Freud sempre utiliza metáforas. Ele não menciona estruturas anatômicas; em vez disso, recorre a um processo de criação, influenciado por sua paixão pela literatura de ficção, pois nela identifica uma linguagem semelhante àquela envolvida na constituição do psiquismo e do campo analítico: o afloramento do imaginário, do universo onírico e a emergência da capacidade narrativa associativa, em seus caminhos e des-caminhos, que na tentativa psicanalítica de representação das experiências vividas, ao longo da história pelo paciente, são produtores de sentido. O psicanalista, por sua vez, ao adotar, na sua escuta e interpretação, uma atitude semelhante – atenção flutuante –, possibilita que o conteúdo das fantasias, dos lapsos e dos sonhos de seus pacientes possa adquirir sentido. É a escuta da linguagem em seu potencial *poético*. O fascínio de Freud pela literatura – ele será agraciado, em 1930, com o prêmio Goethe (6), concedido a personalidades já firmadas cuja obra criadora fosse digna de uma honra dedicada à memória daquele escritor alemão –, tomada como modelo de sua narrativa e da investigação da vida psíquica, é evidenciado tanto pela sua escrita ficcional dos históricos clínicos, em que transparece a trama *mitopoiética* que caracteriza o processo psicanalítico, como pelo seu contato com a obra literária de vários escritores que serviram de fonte inspiradora para o desenvolvimento de seu trabalho teórico-clínico.

Assim, devemos reconhecer em Freud, desde sempre, um leitor de literatura de inúmeros poetas e escritores que passeiam pelos porões da obscura alma humana – chegando a considerar o estudo da literatura uma peça essencial do programa de formação dos analistas –, bem como um estudioso da obra de artistas os quais exerceram uma influência determinante em seu pensamento, em diversos momentos de sua obra, com o intuito de revelar e reconhecer, por meio dessas investigações, suas descobertas acerca do funcionamento psíquico e a universalidade do inconsciente.

Na literatura, é o caso de Sófocles, com a tragédia *Édipo rei*, mote que Freud privilegiou para construir um dos pilares da teoria psicanalítica – o complexo de Édipo; de Dostoiévski, com *Os irmãos Karamazov*, cerne a partir do qual escreve *Dostoiévski e o parricídio* (7); de Jensen e seu romance *Gradiva*, que lhe serviu de inspiração para seu primeiro estudo dedicado a uma obra literária, “Delírio e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (8), em que apresenta um resumo da teoria dos sonhos, um esboço da teoria das neuroses e da ação terapêutica da psicanálise, e uma crítica à ciência psiquiátrica; de Hoffmann, com *O homem da areia* (9), motor para o desenvolvimento da ideia de *unheimlich*; das tragédias de Shakespeare, como *Hamlet*, *O mercador de Veneza*, *Rei Lear*, *Ricardo III* e a personagem Lady Macbeth (10); do dramaturgo Ibsen, com a personagem Rebeca (11); de Homero, com *Ulysses*, e sua travessia, em espiral, da terra natal para terras estrangeiras e seu retorno; de Dante, entre outros. Nas artes plásticas, é o caso dos mestres do Renascimento como Michelangelo, em que Freud realiza um estudo detalhado de sua escultura “Moisés” (12), num momento em que ele próprio estava preocupado com os rumos da psicanálise, e como o extenso ensaio sobre Leonardo da Vinci,

Uma lembrança de Leonardo da Vinci (13), esboço para a teoria das pulsões e seus destinos, entre eles a sublimação, e para a teoria do narcisismo, e sua pintura *A Virgem, o menino Jesus e a Sant’Ana*, na qual Freud descobre a representação de “suas duas mães”.

Devemos também levar em consideração toda essa espécie de interlocutores, na tentativa de compreender como eles orientaram o sentido do que Freud estava investigando, ao inserir os enunciados dentro de um campo e de um contexto específicos, e de atentarmos sobre a inauguração de uma nova metodologia, que Freud foi obrigado a adotar e que vai se distanciar radicalmente da abordagem pelo método das ciências positivas, dado que o objeto de sua investigação era, por sua natureza, singular e fugidio.

Em seu texto *O inconsciente* (14), Freud reafirma que podemos perceber com certa facilidade as nossas emoções, mas que possuímos sentimentos a respeito dos quais nada, ou pouco, conhecemos. Num registro estético, podemos entrar em êxtase diante de uma obra, quer seja um filme, uma música, um quadro, um romance, uma conversa etc – tomados por uma emoção estética –, porém o sentimento estético só emergirá após um processo de elaboração acerca do significado de uma dada obra para cada observador.

Na finalização de seu texto “Os caminhos da formação dos sintomas” (15), Freud chama a atenção para um aspecto da vida de fantasia que julga ser merecedor do nosso mais amplo interesse: “a existência de um caminho de retorno da fantasia à realidade – isto é, o caminho da arte”. Para ele, um verdadeiro artista logra encontrar o caminho de retorno à realidade, pois, ao dar forma a seus devaneios, possibilita que outros compartilhem do prazer que se pode obter das fantasias inconscientes ali contidas. Assim, o artista, pela faculdade da sublimação, vai modificar a realidade para obter *nela* o que lhe fora negado por ela. Nota-se a sutileza de Freud ao descrever a criatividade artística. O artista não usa apenas a fantasia como meio de dobrar a realidade aos seus desejos. Ele obtém o ressarcimento da realidade, ao dilatar as fronteiras da moral e convidar outros a se candidatarem, livre e espontaneamente, à forma de prazer recém-inventada – realidade compartilhada. “Não se trata, portanto, de tomar, em momento algum, a ‘transgressão moral’ como núcleo da criação. A arte é um meio, legitimado pela moral dominante, de se gozar com aquilo que seria proibido, caso fosse exposto na sua nudez pulsional, ou, no conteúdo excessivamente idiossincrático, particular a cada sujeito. O artista – modelo do criador para Freud –, reinventa novas formas de gozo de acordo com as regras morais e não contra elas” (16) ou, dito de outro modo, a transgressão, em sua dimensão simbólica, é criadora.

A sublimação, um dos possíveis destinos da pulsão, é, sobretudo, um modo de satisfazer as pulsões sexuais polimorfas através do desvio do alvo e do objeto sexual em direção a novos alvos, ligados, principalmente, às atividades artísticas, conforme Freud nos informa em *Os instintos e suas vicissitudes* (17). Ao lado dessa ideia, refere-se, também, à sublimação como inibição no que se refere ao alvo. Em ambas as situações, a sublimação estética indicaria a maneira pela qual a energia sexual seria dessexualizada e colocada a serviço do eu; o que permite a transformação da libido em realização social. Assim, renunciamos às nossas perversões, mas podemos revivê-las por meio da arte. A conhecida frase de Dostoiévski, epígrafe deste texto – de que “a beleza salvará o mundo” –, contida em seu livro *O idiota* (18), pode ser aqui evocada como a revelação de uma profunda intuição estética acerca do destino do homem.

É notadamente a partir da formulação do conceito de pulsão de morte, em *Além do princípio do prazer* (19), que Freud radicaliza a problemática da

criação, ao afirmar que os sintomas (compulsão a repetição e imperativo do gozo) se instalam nas situações em que a intensidade da pulsão de morte, dessexualizada, não puder alcançar expressão criativa.

Podemos afirmar, portanto, que o *ethos* civilizatório não se sustenta, necessariamente, na repressão da sexualidade, e sim no impedimento da criação erotizante de estilos de existência singulares. A prática psicanalítica, por seu turno, potencializa a emergência de processos criativos nas subjetividades sofridas, comprometidas na sua capacidade expressiva.

No outono de 1927, em “O futuro de uma ilusão”, Freud, mais uma vez, foca a relevância de sua abordagem na conexão fundamental entre a arte e o processo civilizatório: “Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua conduta específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressiva, contribuem também para sua satisfação narcísica” (20). Porém, é possível

identificar certos momentos da obra de Freud em que ele deixa transparecer uma relação de clandestinidade, e até mesmo de relutância e ambivalência, ao convocar as artes para participar de seu corpo teórico. É o caso do texto acima, que trata da religião como uma ilusão, permeado de floreios de um poema de Heine, enviado ao poeta e interlocutor Romain Rolland que, numa carta-resposta, endereçada a Freud em 5 de dezembro de 1927, discutirá o sentimento oceânico. Entretanto, essa ligação só será revelada por Freud, em *O mal-estar na civilização*, seu próximo texto, em que ele confessa: “Não necessito mais esconder o fato de que o amigo mencionado no texto é Romain Rolland” (21). A correspondência entre ambos prosseguirá e posteriormente, numa carta aberta a Romain Rolland, em janeiro de 1936 (22), por ocasião de seu septuagésimo aniversário, Freud retomará e expandirá, com o amigo, o episódio de seu distúrbio de memória na Acrópole, por ele experimentado em 1904 e sobre o qual fizera uma breve alusão dez anos antes, também em “O futuro de uma ilusão”. Nesta carta Freud se refere aos sentimentos de desrealização e despersonalização conectados intimamente ao sentimento de culpa.

A partir de *O mal-estar na civilização*, Freud sela definitivamente a amizade da psicanálise com as artes. Podemos evocar que, outrora, identificado com Cristóvão Colombo, já havia admitido a Fliess: “Não sou um homem de ciência, sou, por temperamento, um conquistador”. E, mais uma vez, embelezou seu texto com diversas referências e citações de versos e poemas de amigos poetas e escritores, como Heine, Goethe, Voltaire, Schiller, Mark Twain, Shakespeare, entre outros, os quais, ao trazerem à luz as verdades mais soturnas e recônditas da alma humana, fornecem metáforas para o trabalho psicanalítico e acesso privilegiado à criação transformadora, na medida em que ampliam os horizontes psíquicos e engendram novas significações. Nessa época, o movimento surrealista – e não a literatura médica –, que se desenvolve de forma independente, servirá de solo fecundo para a implantação das ideias freudianas na França, em especial, a de potência

destrutiva, elaborada por Freud em *O mal-estar na civilização*. A sedução da morte, o culto ao suicídio que perpassam o texto poético no surrealismo, desde sua origem, encontrarão equivalência no conceito elaborado por Freud, favorecendo seu reconhecimento (23).

Na clínica psicanalítica, Sándor Ferenczi (24) destaca-se como um dos pioneiros a nos convidar a conceber o contexto analítico como um dispositivo estético facilitador de processos criativos. Do seu ponto de vista, a dimensão estética da clínica é enfatizada por um certo “modo de estar” do psicanalista no encontro com o seu paciente que envolveria a necessidade de uma flexibilidade técnica ao sugerir atenção para o “tato” – exercício da sensibilidade na clínica. Para esse autor, “o tato é a faculdade de ‘sentir com’ (*Einfühlung*)” – um encontro afetivo compartilhado em que os modos de produção de sentidos na clínica decorrem do que é experimentado, afetivamente, pela dupla – aí incluída a experiência emocional do analista, mergulhado no contato com seu paciente. Ferenczi realça que sujeito e objeto, na experiência analítica, são definitivamente inseparáveis, num exercício de afetação mútua.

Em relação à interpretação psicanalítica, também sabemos que ela não é apenas a revelação de um sentido oculto, mas a criação, pela dupla, de um sentido ausente, a invenção de um sentido que permaneceu em sofrimento. Criar é abrir descontinuidades no fluxo da linguagem, propiciando o assombro e instaurando uma imagem inédita possível, uma significação inédita possível. Fazemos um paralelo entre a construção da interpretação e a criação do gesto arquitetônico: “De um traço nasce a arquitetura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, sendo bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte”. Nessa linguagem poética e metafórica, o arquiteto Oscar Niemeyer define o que lhe parece ser o alicerce da arquitetura – a surpresa como obra de arte, assim como na clínica psicanalítica. E, é no registro do “traço” – mnêmico –, enquanto talha no corpo, que o psicanalista Pierre Fédida (25) nos diz que a escritura não é só a escritura da palavra,

é a escritura no próprio corpo, como marca de inscrição e de re-transcrição psíquica contínua, caracterizando a dimensão *poiética* da linguagem em seu sentido de revelação.

Donald Winnicott (26) abraça fortemente a ideia de criatividade e idealiza o desenvolvimento analítico como o restabelecimento de um “modo de vida criativo”. Para ele, a criatividade é “inerente ao fato de viver”, mas sua realização depende de um ambiente materno propiciador de objetos transicionais. Com esses dois elementos a criança se capacita a brincar – atividade criativa infantil, por excelência – e, quando adulta, a substituir os objetos e situações da infância pela produção da arte, religião ou ciência. No entanto, ele esclarece que a criatividade não corresponde necessariamente a “criação de obras de arte”. Na clínica psicanalítica, ele enfatiza a sobreposição das áreas do brincar do analisando e do analista como ambiente propiciador de uma experiência ilusória da onipotência, a partir da qual o sentido de realidade pode emergir. Foi ele quem teceu os fios da trama entre ilusão, criatividade e realidade. Com Winnicott aprendemos que a ilusão é aquilo que permite a passagem da natureza para a cultura.

Hoje em dia, é mister tratar das crianças por meio da psicanálise. Admite-se que a criança se exprime brincando e desenhando, e que fornece assim um texto tão analisável como as “associações livres” de um paciente adulto. Essa comparação é ainda mais facilmente aceita porque o jogo e o desenho são

**A PARTIR DE O
MAL-ESTAR NA
CIVILIZAÇÃO
FREUD SELA
DEFINITIVAMENTE
A AMIZADE DA
PSICANÁLISE
COM AS ARTES**

comumente o ponto de partida de associações verbais, comparáveis àquelas que se seguem ao relato de um sonho.

Mais recentemente, em seu livro-ensaio *A apreensão do belo*, Donald Meltzer (27) convocou a soberania da criança ao afirmar que, para ela, o sentimento de beleza surge em decorrência de sua percepção da mãe capaz de compreendê-la, indicando-nos assim os primórdios do sentimento de fruição estética.

A conexão entre psicanálise e arte tem sido objeto de uma multiplicidade de concepções que desembocam em diversas formas de aproximação. Esperamos que as fronteiras criativas do pensamento psicanalítico e da arte possam conviver e funcionar como passagens. Este Núcleo Temático se propõe a apresentar um recorte de algumas possíveis conexões, com o intuito de pensarmos criticamente sobre as dimensões científica e estética da psicanálise.

Jassanan Amoroso Dias Pastore é psicanalista, membro efetivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo e do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. Atual editora da Revista ide: psicanálise e cultura, publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Freud, S. (1895). Estudos sobre a histeria. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 2, p.11-309). Rio de Janeiro: Imago. p.209. 1974.
- Lima, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara. 1986.
- Masson, J. M. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago. 1986.
- Freud, S. (1908). "Escritores criativos e devaneios". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, p.145-158). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Ibidem, p.149.
- Freud, S. (1930). "O prêmio Goethe". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 21, p.238-247). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1927). "Dostoiévski e o parricídio". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 21, p.203-223). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1906). "Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, p.17-95). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1919). "O estranho". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 17, p.273-314). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Nunes, Eustachio P. *Freud e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Imago. 1989.
- Freud, S. (1916). "Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico, 2: Os arruinados pelo êxito". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 14, p.357-374). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1939). "Moisés e o monoteísmo". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 23, p.16-167). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1910). "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 10, p. 53-124). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1915). "O inconsciente". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 14, p.185-245). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1916-1917). "Os caminhos da formação dos sintomas". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 16, p.419-439). Rio de Janeiro: Imago. p.438. 1974.
- Costa, J. F. *O risco de cada um*. Rio de Janeiro: Garamond. p.88. 2007.
- Freud, S. (1915). "Os instintos e suas vicissitudes". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol.14, p.137-168). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Dostoiévski, F. (1868). *O idiota*. São Paulo: Martin Claret. 2007.
- Freud, S. (1920). "Além do princípio do prazer". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 18 p.17-90). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Freud, S. (1927). "O futuro de uma ilusão". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 21, p.15-82). Rio de Janeiro: Imago. p.25. 1974.
- Freud, S. (1930). "O mal-estar na civilização". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 21, p.81-171). Rio de Janeiro: Imago. p.82. 1974.
- Freud, S. (1936). "Um distúrbio de memória na Acrópole". In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 22, p.291-303). Rio de Janeiro: Imago. 1974.
- Azambuja, S. C. "Buñuel: O surrealismo a serviço da psicanálise". *Revista ide*, vol.32, p.70-74. 2000.
- Ferenczi, S. (1928). "A elasticidade da técnica psicanalítica". In: S. Ferenczi, *Obras completas: psicanálise 4* (p.25-36). São Paulo: Martins Fonte. p.27. 1992.
- Fédida, P. *Nome, figura e memória*. São Paulo: Escuta. 1992.
- Winnicott, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago. 1975.
- Meltzer, D. & Williams, M. H. *A apreensão do belo*. Rio de Janeiro: Imago. 1995.

ARTE E PSICANÁLISE NA CONSTRUÇÃO DO HUMANO

Cláudio Rossi

A ciência, a arte e a religião estão entre os constituintes fundamentais da pessoa humana e da cultura em geral. Todos os homens têm essas três dimensões que frequentemente são contraditórias e somente com considerável esforço, conseguem coaduná-las para que haja um mínimo de coerência. Não é difícil perceber como esses três fatores se alternam e promovem alterações em nosso estado de espírito e em nossas atitudes. Estamos sempre imersos em contradições e conflitos e somente suportamos a situação porque não prestamos muita atenção nisso e permitimos que ilusões funcionem como argamassa para compatibilizar esses materiais heterogêneos que nos compõe. As ilusões, filhas da imaginação, porém, causam problemas.

A ciência, que busca o conhecimento para melhor controlar o universo, teme a ilusão e a combate, mas, quanto mais tenta exorcizá-la, mais enredada nela se percebe. A religião a atribui ao mal e a encontra no credo alheio. Ao persegui-la nos outros, porém, ao invés da paz e do amor que deseja, acaba encontrando a guerra. A arte, pelo contrário, a cultiva, brinca com ela e a usa como matéria prima. Nesse “brincar”, todavia, muitas vezes revela verdades e obtém transcendências insuspeitadas.

Muitas teorias científicas que se impuseram como verdades por muitos anos se revelaram, posteriormente, peças de ficção bem construídas. Obras de arte, por outro lado, por revelarem fatos incontestáveis sobre o mundo e sobre as pessoas acabam tornando-se referência para o prosseguimento da construção do conhecimento. Quantas vezes a ciência, involuntariamente, promove milagres e os sacerdotes, pastores, rabinos ou gurus invocam o santo nome da ciência para fazer valer suas prédicas, recomendações e rituais.

Como se sabe, boa parte das teorias psicanalíticas, posta em termos científicos, baseou-se em obras de arte. Freud não escondia sua admiração por Shakespeare e por Goethe (1). Seu estudo sobre a obra e a vida de Leonardo da Vinci (2) foi fundamental para expor suas teorias sobre a sexualidade e em Wilhelm Jensen encontrou um bom apoio para sua teoria sobre a psicose (3). Isso para não dizer que a pedra angular de sua construção encontrou no *Édipo rei*, de Sófocles, sua possibilidade de vir à luz. Como classificar sua obra magistral, *Totem e tabu* (4), na qual inventa um mito sobre a criação da cultura, tão bem urdido que parece verdade histórica até hoje? Ficção pura, dirão os que, mais chegados a um positivismo científico, amam as evidências. Genial modelo, extremamente útil para trabalhar na clínica dos pacientes e na análise dos fenômenos socioculturais, dirão outros. Expressão metafórica de uma indiscutível realidade emocional humana, outros, ainda, julgarão.

Freud, grande admirador e colecionador de arte, por várias vezes se manifestou de forma bastante crítica e severa a respeito dos artistas e colocou a arte como uma certa solução de compromisso, uma certa fuga da realidade. Eis o que disse de Dostoiévski: “Tampouco o resultado final das batalhas morais de Dostoiévski foi muito glorioso. Depois das mais violentas lutas para reconciliar as exigências instintuais do indivíduo com as reivindicações da comunidade, veio a cair na posição retrógrada de submissão à autoridade temporal e à espiritual, de veneração pelo czar e pelo Deus dos cristãos, e

de um estreito nacionalismo russo – posição a que mentes inferiores chegaram com menor esforço. Esse é o ponto fraco dessa grande personalidade. Dostoiévski jogou fora a oportunidade de se tornar mestre e libertador da humanidade e se uniu a seus carcereiros. O futuro da civilização humana pouco terá por que lhe agradecer. Parece provável que sua neurose o tenha condenado a esse fracasso. A grandeza de sua inteligência e a intensidade de seu amor pela humanidade poderiam ter-lhe aberto outro caminho de vida, um caminho apostólico” (5).

Esse comentário Freud faz logo após ter comparado Dostoiévski a Shakespeare e ter colocado a sua obra entre as mais importantes de todos os tempos. Poucos sabem da vida religiosa e política de Dostoiévski, mas os *Irmãos Karamazov* são imortais e com certeza um dos tijolos do grande edifício da cultura. Sim porque a cultura é assim constituída, de tijolos variados, sendo boa parte deles produções artísticas que transformaram a imaginação e a fantasia em objetos concretos, palpáveis, audíveis e visíveis. Coisas etéreas, intangíveis ganham existência sensorial e passam, a partir daí, a ser compartilhadas e a fazer parte de uma rede de significações que interliga toda a humanidade. Freud lamenta o apóstolo que Dostoiévski não teria sido por ter se submetido à religião ortodoxa russa. Esquece, porém, que a obra literária do autor genial é, em si, um presente precioso para a humanidade e mais do que isso, um componente de sua estruturação espiritual. A que apostolado e a que religião deveria ter pertencido esse apóstolo? Freud menciona uma “conciliação entre as exigências instintuais do indivíduo com as reivindicações da comunidade”. Sugere que obtendo essa conciliação o sujeito não precisaria se submeter nem a autoridades temporais, nem a espirituais, realizando-se na realidade. O cientista Freud procurou metodicamente a verdade da constituição humana buscando essa conciliação que, por sua vez, em princípio, permitiria a realização plena da liberdade individual.

A “religião” de Freud, porém, não é muito confortável e não aponta para o paraíso. Em *O mal estar na civilização* (6) ele declara que essa conciliação é impossível. Não que não deva ser procurada, mas, é, em última instância, inatingível. Por essa razão, infelicidade e sofrimento acompanham inexoravelmente o homem em sua caminhada pela existência. Quanto mais alguém pudesse suportar essa verdade, mais livre seria e menos soluções de compromisso (neurose) precisariam ser utilizadas. Dostoiévski, afinal, teria feito o possível!

Freud, por outro lado, também, enxerga a arte e os artistas como apoios para o pesado destino do homem civilizado: “Um tipo diferente de satisfação é concedido aos participantes de uma unidade cultural pela arte, embora, via de regra, ela permaneça inacessível às massas, que se acham empenhadas num trabalho exaustivo, além de não terem desfrutado de qualquer educação pessoal. Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressiva, contribuem também para sua satisfação narcísica”.

O que Freud, aqui, chama de arte, evidentemente, não deve ser arte popular, folclore, arte primitiva, artes performáticas, etc. Pois, seria inverossímil que

as massas estivessem privadas delas. Além disso, é inimaginável qualquer atividade cultural religiosa, científica, militar, pacífica ou revolucionária, sem a presença extensa e intensa das artes. Presença como consolo e conforto, como forma de expressão e de estruturação simbólica, mas, também, como instrumento de dominação, de convencimento, de arrastamento. Se por um lado a arte liberta, por outro seduz, podendo ser usada como instrumento de submissão e como ferramenta para a manipulação das massas.

De qualquer maneira o fundador da psicanálise considera que o linimento artístico tem poder curativo limitado. A pressão dos instintos, para ele, seria tão grande que jamais o prazer obtido pela descarga em natura das pulsões poderia ser superado por qualquer atividade artística ou cultural: “Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. Atualmente, apenas de forma figurada podemos dizer que tais satisfações parecem ‘mais refinadas e mais altas’. Contudo, sua intensidade se revela muito tênue quando comparada com a que se origina da satisfação de impulsos instintivos grosseiros e primários; ela não convulsiona o nosso ser físico. E o ponto fraco desse método reside em não ser geralmente aplicável, de uma vez que só é acessível a poucas pessoas. Pressupõe a posse de dotes e disposições especiais que, para qualquer fim prático, estão longe de serem comuns” (7).

Nessa citação podemos notar que Freud se refere à arte, e à ciência, do ponto de vista da criação. Criação é um dos temas que o interessam. Para ele a capacidade privilegiada de criar, que alguns têm e outros não, é o grande mistério. Numa homenagem a Goethe, comentando o sentido e o valor das biografias ele escreve: “Mas o que podem essas biografias proporcionar-nos? Mesmo a melhor e mais integral delas não pode responder às duas perguntas que, somente elas, parecem merecer ser conhecidas. Ela não lançaria luz alguma sobre o enigma do dom miraculoso que faz um artista, e não poderia ajudar-nos a compreender melhor o valor e o efeito de suas obras” (8). Define, em outro lugar, algumas qualidades, capacidades e limitações que seriam características dos artistas: “Isto porque existe um caminho que conduz da fantasia de volta à realidade – isto é, o caminho da arte. Um artista é, certamente, em princípio um introvertido, uma pessoa não muito distante da neurose. É uma pessoa oprimida por necessidades instintuais demasiado intensas. Deseja conquistar honras, poder, riqueza, fama e o amor das mulheres; mas faltam-lhe os meios de conquistar essas satisfações. Consequentemente, assim como qualquer outro homem insatisfeito, afasta-se da realidade e transfere todo o seu interesse, e também toda a sua libido, para as construções, plenas de desejos, de sua vida de fantasia, de onde o caminho pode levar à neurose. Sem dúvida, deve haver uma convergência de todos os tipos de coisas, para que tal não se torne o resultado completo de sua evolução; na verdade, sabe-se muito bem com quanta frequência os artistas, em especial, sofrem de uma inibição parcial de sua eficiência devido à neurose. Sua constituição provavelmente conta com uma intensa capacidade de sublimação e com determinado grau de frouxidão nas repressões, o que é decisivo para um conflito. Um artista encontra, porém, o caminho de retorno à realidade da maneira expressa a seguir. A dizer a verdade, ele não é o único que leva uma vida de fantasia. O acesso à região equidistante da

fantasia e da realidade é permitido pelo consentimento universal da humanidade, e todo aquele que sofre privação espera obter dela alívio e consolo. Entretanto, para aqueles que não são artistas, é muito limitada a produção de prazer que se deriva das fontes da fantasia. A crueldade de suas repressões força-os a se contentarem com esses estereis devaneios aos quais é permitido o acesso à consciência. Um homem que é um verdadeiro artista tem mais coisa à sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não traíam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, por em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, ele possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis; granjeia a gratidão e a admiração delas, e, dessa forma, *através* de sua fantasia conseguiu o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia – honras, poder e o amor das mulheres” (9).

É evidente nessa citação a separação bem definida que Freud faz entre fantasia e realidade e o artista, para ele, teria a capacidade de, através de sua obra apoiada na fantasia, obter na realidade o que de fato desejava: honras, poder e o amor das mulheres.

A arte, para ele, funcionaria como uma espécie de artifício que substitui “os meios” que os artistas não teriam para realizar suas grandes ambições. Descreve, porém, de maneira cuidadosa e detalhada como o artista constrói sua obra, assim como explica o porque de ela fazer tanto sucesso. Quando afirma que o artista não é o único que

leva uma vida de fantasia e que existe uma região equidistante da fantasia e da realidade cujo acesso é consensual e que promove alívio e consolo para os que sofrem privações, dá um novo estatuto e uma nova função para a fantasia. A arte daria condições, para os menos dotados, para frequentarem essa região. Os artistas, então, não teriam meios para obter as honras, etc, mas, forneceriam, para a grande maioria da humanidade, que não teria seus dons, os meios para entrar nessa área intermediária e, assim, poder usufruir suas benesses.

Nessas falas está o germe de algo que será muito desenvolvido pelo “grupo independente” britânico, encabeçado por D.W. Winnicott: o conceito de objeto e espaço transicionais que vão aproximar a psicanálise da fenomenologia e da epistemologia do século XX, e que vão dar nova perspectiva para sua relação com a arte.

Ainda nessa citação, podemos entender que para Freud a criatividade depende de uma certa frouxidão da repressão e de uma certa tolerância do superego, pois a criatividade, em última instância, decorreria do acesso às fantasias inconscientes, mesmo que indiretamente, pois nelas está o manancial, a fonte para a criação. Pode-se dizer que as pessoas teriam uma produção espontânea e interminável de fantasias e, portanto, matéria prima suficiente para criar à vontade. A repressão, a severidade do superego impediriam, porém, o acesso a esse manancial. Existiria, ainda, uma distância

**A CRIATIVIDADE
DEPENDE DE
UMA CERTA
FROUXIDÃO DA
REPRESSÃO E
DE UMA CERTA
TOLERÂNCIA DO
SUPEREGO**

grande entre ser criativo e ser artista. O artista graças aos seus dons seria capaz de, com engenho e técnica, dar materialidade às fantasias e apresentá-las de uma forma universalizada e disfarçada, de tal maneira que pudessem ser aproveitadas e usufruídas por todas as pessoas. O prazer decorreria de que através da obra de arte as pessoas conseguiriam, indiretamente, ter contato com seu próprio mundo interno e, assim, dele usufruir.

A arte está presente de forma importante no desenvolvimento da psicanálise desde Freud até hoje, na maioria dos autores.

Em Winnicott e em seus seguidores, porém, ela ganha novas possibilidades de articulação. Com as noções de objeto e espaço transicionais, com uma nova abordagem a respeito da construção da realidade e de sua interrelação com a fantasia, Winnicott abriu um novo espaço para a imaginação, a fantasia e a ilusão. O brincar passou a ser “coisa muito séria” (10) e poder fantasiar e compartilhar fantasias fusionais em grande sintonia com uma mãe receptiva, passou a ser considerado essencial para que alguém desenvolva a capacidade de sentir que a “vida vale a pena” (11). Podemos reconhecer aqui o desenvolvimento do germe do qual falamos acima. É necessário, todavia, assinalar que agora o “espaço equidistante entre a fantasia e a realidade, universalmente aceito”, não é mais um mero consolo ou um recurso a promover a tolerância necessária para que o ser humano aguente a penosa realidade. É nesse espaço que o homem passa, de fato, a viver. Um espaço que é um lugar virtual, misto de sensação e imaginação, atravessado pelas necessidades do corpo em interação com a cultura. Os fatos “objetivos”, os acontecimentos da vida, ao existir nesse espaço virtual, tornam-se a realidade do sujeito. Essa realidade subjetiva, a única possível para a consciência, tenderá a ser benevolente ou perturbadora dependendo de como o indivíduo tenha se desenvolvido.

É interessante notar como isso se aproxima do que Freud descrevia como a ação do artista. O artista seria capaz de fazer pelos adultos uma coisa parecida com o que uma *mãe suficientemente boa* winnicottiana (12), faria pela criança pequena. A diferença consiste que, em Freud, isso seria um prêmio de consolação, uma espécie de escape provisório da dura realidade, enquanto que para Winnicott isso seria a condição para o desenvolvimento da competência de se ter da vida uma visão benigna e prazerosa e, até certo ponto, para a construção da própria realidade.

Perde, então, importância, tentar-se saber qual é a realidade factual, em última instância incognoscível, e ganha importância a capacidade de se construir uma visão criativa, tolerante, harmônica e benevolente do mundo e das relações afetivas. Isso, porque, é nessa realidade subjetiva que as pessoas vivem. Desse ponto de vista, os artistas teriam a capacidade de compartilhar com os outros seu mundo interno, sua maneira de perceber as coisas e a vida e assim permitir o alargamento do mundo interno daqueles que entrassem em contato com suas obras. Pode-se dizer que, desse ponto de vista, no recôndito de seu consultório, em contato íntimo com seu paciente, o analista tem funções semelhantes às da mãe suficientemente boa e às dos artistas. A arte da psicanálise consiste nessa capacidade de compartilhar espaços mentais secretos e proibidos, de maneiras aceitáveis pela civilização, com a perspectiva de ampliar as potencialidades dos participantes, produzindo novos sentidos e tornando suas vidas mais criativas e significativas. É assim que ela participa da construção da mais importante e específica das características do humano: a subjetividade.

Cláudio Rossi é médico psiquiatra, psicanalista, membro efetivo e secretário geral da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, presidente da Federação Brasileira de Psicanálise.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Freud, S. “O prêmio Goethe”. (1930). Vol XXI. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
2. Freud, S. “Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância”. (1910). Vol. XI. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
3. Freud, S. “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”. (1906). Vol. IX. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
4. Freud, S. “Totem e tabu”. (1913). Vol. XIII. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
5. Freud, S. “Dostoiévski e o parricídio”. (1927). Vol. XXI. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
6. Freud, S. “O mal estar na civilização”. (1929). Vol. XXI. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
7. Idem
8. Freud, S. (1930) *Op. Cit.* 1969.
9. Freud, S. “Conferências introdutórias sobre psicanálise”. Conferência XXIII (1916-1917). Vol. XVI. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1969.
10. Winnicott, D.W. *Realidad y juego*. Buenos Aires: Granica Editor. 1972.
11. Idem.
12. Winnicott, D.W. *A criança e o seu mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1971.

NOTAS SOBRE LEONILSON E ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Leopold Nosek

Quando analistas se reúnem para discutir arte, um projeto com mais possibilidades de fertilidade se abre. Estamos, de um lado, distantes da pressão do fazer clínico e, de outro, afastados do compromisso de fidelidade à ortodoxia das escolas teóricas a que nos filiamos. Além disso, afastados das querelas e rivalidades que permeiam o pertencimento a um grupo, podemos nos beneficiar da exogamia para debater com outras disciplinas ou campos do saber. Temos a oportunidade não apenas de reafirmar nossas convicções, mas também de testar a fertilidade de um modo de pensar. O principal ponto de uma reflexão como esta, entretanto, é a possibilidade de ela trazer algum desenvolvimento ao nosso pensamento psicanalítico.

A psicanálise, no sinal dos tempos, encontra-se mais uma vez sob assédio de influências positivistas e em meio a um apelo pragmático que nitidamente a

distancia de sua rota original e específica, empurrando-a para o risco de se perder numa psicologia dita de caráter psicanalítico. Constatamos isso no abandono da metapsicologia em favor de procedimentos práticos e de uma política de resultados. Impossível não ver, numa primeira camada, um movimento geral de políticas de formação de profissionais de saúde nas quais se privilegia o estudo de sinais que permitem uma uniformidade de condutas e uma facilitação de diagnósticos.

Chegamos, assim, aos anos de euforia da globalização, em que a tradução das categorias é feita através de conjuntos de sinais; simplificam-se os diagnósticos, unificam-se condutas, permitem-se intervenções de quem

quer que tenha uma autorização. As companhias farmacêuticas, alavancadas pela enorme concentração de capitais, característica dessa fase de desenvolvimento, auferem resultados econômicos sempre crescentes e estendem sua influência, definindo estados de alma e prometendo o controle sobre eles. Agora, passada a euforia, já podemos dizer que vivemos uma época de desilusão desse anseio, e de sua crítica. Os analistas – marcados que somos, como todos, pelo nosso tempo – muitas vezes se deixaram seduzir, e, em vez de sustentar sua especificidade e sua potencialidade crítica, embarcaram em tentativas empíricas de provar que também tinham um lugar nesse projeto de criação de felicidades.

Meu interesse principal, aqui, é o apelo onipresente à apropriação do conhecimento, ao saber positivo e sua sedução pelo domínio da realidade. A vitória do homem sobre as forças naturais através do saber. É o apelo que ecoa em nossos ouvidos desde o Renascimento, desde o Iluminismo, o saber que, vindo das luzes, incendeia e ilumina a potência humana. A luz e a claridade tornam-se sinônimos do bem, do que é desejável, do que traz a paz, do que devemos buscar. Já a escuridão é o lócus da obscuridade, do confuso, é habitação dos monstros e demônios, sede do mal, de onde devemos fugir. *Saber*, então, equivale a potência e domínio sobre o objeto. Quem não o deseja?

Se o pensamento acompanha os tempos, esse modo de pensar, enquanto desenvolve a potência humana a limites inimagináveis em outras épocas, também traz em si o corolário de mazelas tais como as odiosas tentativas de domínio e transformação social pretendidas pelos iluminados do nazismo e do stalinismo. Na nossa esfera particular, esse movimento gera tentativas de identidade de conceito e objeto, a identificação do ser em análise com as concepções do analista – pessoas em análise, ao se tornarem analistas, como que por milagre aderem à escola teórica do analista. Esse movimento da identidade entre o objeto e seu conceito como prova de conhecimento está presente em nosso pensamento desde Aristóteles. Cada vez mais claramente essa busca de identidade se configura como uma violência contra o objeto, pois dessa forma se destrói a existência tanto de um apropriador como de um apropriado.

A arte, tradicionalmente posta em questão como conhecimento possível da realidade, nesse momento, se apresenta como alternativa de interesse. Ela nasce de se pôr em espaço negativo a realidade da utilidade dos materiais e de uma função prática. Nesse sentido, propõe uma escuridão sobre o espaço mais imediato do cotidiano, uma suspensão do senso comum e de finalidade. Busca a expressividade e a representação do objeto. Para tal, sua questão não será da ordem das identidades, mas, sim, de uma revelação em que a existência do ser e a de seu objeto não se confundem. A obra permanece em

sua existência, o que ela revela não se paralisa e a identidade entre autor e espectador se mantém.

Uma lei prescinde da nomeação de seu autor; a menção dele é mera homenagem. Já a construção estética nomeia necessariamente sua origem. Além disso, sua apreciação também é dependente de uma individualidade. A realidade, portanto, terá uma revelação efêmera, necessitará sempre do olhar do espectador que a ponha sob a luz – e esse encontro não será repetível. Se a moralidade está necessariamente ausente, uma ética se impõe: a permissão da existência do objeto – mais claramente, uma submissão a ele –, a impossibilidade de uma repetição e a presença de uma verdade que, como

tal, será efêmera, não passível de uma apropriação que a desnaturaria. Não estaríamos, aqui, diante de uma epistemologia psicanalítica?

O fazer e o conceber psicanalíticos se debruçam sobre a alteridade da alteridade. Nasce da permissão de existência de uma subjetividade outra e, nessa presença, da revelação da alteridade do inconsciente, que, como objeto, se desnatura na permanência e na luminosidade. Sua forma de revelação – e, portanto, de conhecimento – será a forma onírica, a forma dos sonhos. Cria-se uma epistemologia noturna, um modo de conhecer que nasce de escuridões e ausência de vigília. Os sonhos abandonam a área da feitiçaria e da superstição e, com pleno direito, reivindicam espaço nos modos do saber. Os sonhos, por outro lado, não toleram repetição ou mentira. Envergonham-se de uma simplificação e, inevitavelmente, vão conter contradição e conflito. Vão requerer presença para sua construção e revelação, requerer vida social e vida de relação. Requerer parcerias férteis, amor. Do mesmo modo que os artistas requerem modelos e espectadores. A arte, por sua vez, além de uma origem individual, como um sonho terá por objeto toda uma época, e sua verdade será uma revelação que potencialmente servirá a um grupo social.

A psicanálise proporá um modo de pesquisa *flâneur*, no qual modelo e autoria se movem em associação livre e atenção flutuante. A utilidade, a intenção, a moralidade e qualquer outro propósito afora a permissão da revelação

**A PSICANÁLISE,
NO SINAL DOS
TEMPOS,
ENCONTRA-SE
MAIS UMA VEZ
SOB ASSÉDIO DE
INFLUÊNCIAS
POSITIVAS**

estarão ausentes. Freud cria um modo de conhecer que será contrarcorrente em relação à sua herança iluminista e suscitará novas questões para a filosofia – ciência e visão do homem que serão subsidiárias das trevas, onde luminosidade e obscuridade se entrelaçam, onde a identidade de sujeito e objeto mata seu propósito.

Freud, judeu centro-europeu libertado pela centelha efêmera do Iluminismo alemão, mostra-se grato a este e mantém uma lealdade a seu espírito, nunca abandonando o apelo por uma ciência positiva. A obra, entretanto, ultrapassa as intenções do criador. Os escritos de Freud jamais capturam e imobilizam seu objeto. Sua obra ultrapassa a individualidade do autor. Vai requerer que a deixemos se mover em nós e que a interpretemos, a cada momento do nosso trajeto, sem a crença de que a possuímos. Permanece viva a sua pergunta: como o espírito mergulhado em estímulos físicos os transforma em qualidades psíquicas? É uma pergunta inesgotável, e é também o mistério que perpassa a arte.

Dito isto, gostaria de lhes falar de dois artistas que podem nos ajudar em nossa peregrinação analítica. Vou lhes falar sobre Arthur Bispo do Rosário e José Leonilson. Proponho-lhes um passeio, com a esperança de que algumas paisagens se revelem ao longo do trajeto. Arte e psicanálise, afinal, compartilham de algo: têm o humano em seu centro. Ambos os artistas, em certa época da vida e em pontos essenciais de sua obra, utilizaram o recurso técnico do bordado. Este tem um trajeto que corre frente e verso, apresenta-se e desaparece, se manifesta e se oculta. Constitui uma forma peculiar de desenho em que gesto e figura se mostram em descontinuidade, mas numa relação essencial. Permite, assim, uma analogia imediata com o trajeto de construção dos sonhos, que não pretende uma figuração nem esconder uma autoria. Sua construção deixa à vista os caminhos de um trabalho que é tão eloquente quanto o produto que dele resulta.

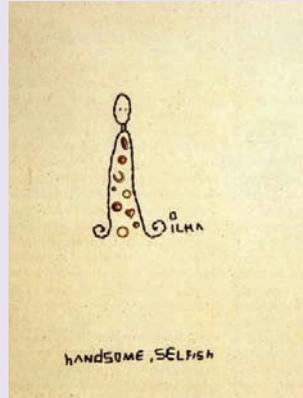
Se a alma, para construir seus trajetos, precisa de intimidade compartilhada, esta requer tempo de convívio, alguma segurança, tradições que dêem algum chão para o viver. Onde faltarem esses trajetos, a busca se dará pelo fundamentalismo, com suas certezas e propostas de ação. Onde não houver sonho, tampouco haverá pensamento. A arte pode se tornar possessão de todos. A generosidade e a urgência de um artista pensam por nós, “os pecadores, os que ainda não sabem”.

LEONILSON José Leonilson nasceu em Fortaleza, em 1957, e faleceu prematuramente de aids em 1993, em São Paulo, onde realizou importante obra, sendo considerado um dos maiores representantes da geração de 1980 nas artes plásticas. Em 1995 foi objeto de exposição no MoMA, em Nova York. Deixou-nos dez anos de trabalho fértil – aproximadamente mil obras –, embora irregular. Morreu no início da maturidade.

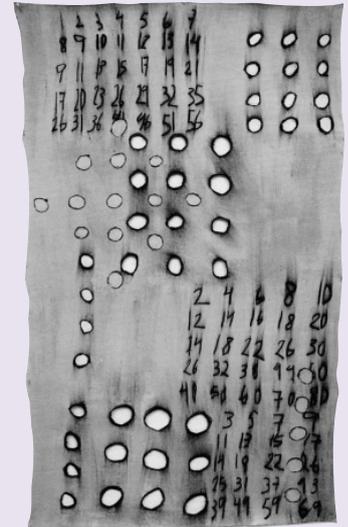
Lisette Lagnado, autora do livro *Leonilson: são tantas as verdades* (1) e curadora de sua exposição retrospectiva de 1995, nos diz: “Leonilson – discípulo de um ideal romântico malogrado – foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos de desejo. Esse legado, enunciado por um 'eu' cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do sujeito”.

É aproveitando essa subjetividade que farei estas reflexões. A primeira obra que quero comentar foi chamada *O ilha* (1990).

Confesso que foi minha primeira aproximação com o trabalho de Leonilson, e me afastei como se estivesse diante de uma obra tosca. Levei certo



O ilha (1990) e Sem título (1984), ao lado, ambos de Leonilson



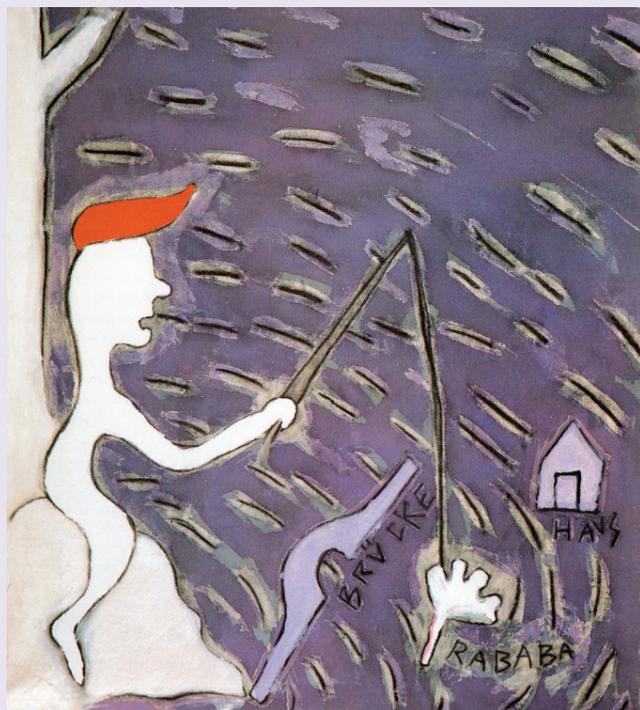
tempo até que dela pudesse usufruir, e isso já num enquadramento mais amplo de sua obra.

Sabemos que não há fruição espontânea: ela depende de conceito e educação. Assim, Lisette Lagnado centra sua visão de *O ilha* na questão do gênero, na fusão do masculino e do feminino num único objeto. Já a curadora Star Figura, no catálogo do MoMA para o *Project 53*, que expôs a obra, fala de uma visão romântica do indivíduo, rebelde e isolado, semelhante a um farol que o guia num oceano de escuridão – imagem de esperança e salvação. Quero propor um outro modo de olhar que talvez nos ajude em nossa conceituação psicanalítica.

Em *O ilha*, pequeno bordado sobre tela, vemos uma figura que se sugere humana. Há inclusive uma adjetivação surpreendente – *handsome, selfish* – e o artigo definido é invertido, de masculino a feminino. Faltam os orifícios da face – boca, ouvidos, nariz – entidades de comunicação organizada entre o exterior e o interior. Também não há braços. Em contradição com a ausência desses “comunicadores” ou organismos de intercâmbio, há ampla abertura na posição inferior, que “vaza” o interno e o externo. Uma série de riquezas dou-radas, inclusive um coração, traz uma possibilidade permanente de queda.

Se pensarmos no trabalho de Arthur Bispo do Rosário, vemos uma tentativa constante de reconstrução do mundo. Um projeto schreberiano de construção do mundo pós-catástrofe. Já nessa obra aparece o “não-construído”. O trabalho de Leonilson é um universo habitado por um projeto artístico do “não construído” e sua busca pela realização. São as entranhas e sua vontade cega em busca do “ser puro”, sem visão moral que as represente. O sem-forma em busca de gestação e nascimento. A busca perene da representação, seja pela figura, seja pela palavra. O apelo ao sonho, que, pela justaposição de seus elementos, não só constituirá a figuração das entranhas na alma, mas engendrará a arquitetura da alma.

Os elementos oníricos organizarão uma barreira de contato, criando um continente consciente e um continente inconsciente. Cria-se simultaneamente a barreira entre interior e exterior e a delimitação de gênero, masculino e feminino. A barreira onírica oferece a permeabilidade para um intercâmbio infinito entra as áreas parcialmente separadas e entre a individualidade e o mundo com identidade.



Em sentido horário:
**O pescador de palavras (1986); São tantas as verdades (1988);
 Leo não pode mudar o mundo (1989); Jogos perigosos (1989)**

A criação desses elementos é tarefa tanto do artista como do psicanalista. A diferença é que o artista oferecerá suas vísceras e construções para a apropriação da humanidade.

A explicitação dessa questão surge não só no representado, mas através do próprio meio escolhido. O bordado, por suas características técnicas e materiais, passeia pelas duas faces da tela. Também entranha o gesto de bordar e o ato de construir: passa-se pelo aparente e pelo oculto. *O ilha* é obra de 1990, com Leonilson já doente e, nessa hora, o bordado se torna possibilidade também em decorrência dos momentos de intolerância às tintas. Leonilson radicaliza sua necessidade de construir sonhos. Ver alguns de seus trabalhos mais antigos nos ajuda a acompanhar esse trajeto.

Seis anos anterior a *O ilha*, *Sem título* é obra sobre lona com tinta acrílica. É uma produção surpreendente. Não há chassi, a tela está solta no ar, seus limites não estão estabelecidos, é feita para flutuar como uma bandeira. Há buracos por toda parte, criando uma ausência de ocultamento, ausência de delimitação dentro/fora, frente/verso. Há um esboço de organização por meio de números. Seria uma fé na ciência? Uma numerologia mística? Há saída aí?

Em *O pescador de palavras*, de 1986, encontramos o modelo clássico de enquadramento. Os limites da tela são demarcados e ela se apresenta fixada sobre um chassi. Vemos aí uma figura uniforme, de gênero por definir. Teria pés? Seria o rabo de uma sereia? Se não possui olhos, narinas nem ouvidos, possuiria boca e braços?

Esse ser está no mundo e realiza uma ação. Busca palavras que se associam a imagens primárias e soltas na tela, a uma palavra incorreta, não dicionarizada ou inexistente: “rababa”. Outras estão em língua “estrangeira”: *Brucke* (“ponte”), *Haus* (“casa”). Há necessidade de apoio, necessidade da civilização que o retire do isolamento, que possibilite a vontade, o desejo, o prazer, a vida, enfim. A pesca é feita na água ou no ar? Pode ser feita em solidão? Sem as palavras, não haverá nem forma nem conteúdo para a alma, nem ao menos algum limite, alguma organização de seu espaço.

São tantas as verdades é da mesma época de *O pescador de palavras*. Presença constante em ser primitivo e duas figuras ainda mais remotas, como entidades filogenéticas. Uma escada poderá ajudar? As palavras são insuficientes, não têm sentido, e ao lado delas há pedras presas sobre a lona. São elementos sólidos, indigestos, mas portadores de riqueza.

No ano seguinte, Leonilson constrói *Leo não pode mudar o mundo*. As palavras passam a ter sentido, e lemos “luzes”, “abismo”, “inconformado”, “solitário”. O coração tem forma, está iluminado. Mas está solto, não tem apoio e não está contido numa interioridade. Está preso apenas por luz. Paradoxo de desesperança, resultado insuficiente ou visível êxito? As palavras, de todo modo, adquirem potência. Seu sentido é múltiplo, têm relação íntima com as imagens.

Jogos perigosos mostra nítida humanidade, intercâmbio humano e sentido de palavras. O sonho se constrói em parceria. Sublinho que não tenho aqui preocupações biográficas, não me importam os acontecimentos reais de sua vida. Também não se trata de uma história clínica evolutiva; apenas faço

algumas associações. As palavras adquirem uma poética singular, junto com uma figuração mais definida. Lemos: “Esses jogos perigosos não são guerra nem estão no mar ou no espaço mas por trás de óculos e um par de jeans”. São visões que nos comovem. Era comum, na exposição retrospectiva de 1995, que as pessoas tivessem vontade de sair abraçadas com seu acompanhante, envoltas numa aura amorosa, como se a obra de Leonilson se contagiasse com a inevitabilidade do interlocutor.

Uma ideia psicanalítica me serve neste paralelismo entre psicanálise e arte. Refiro-me ao conceito de Meltzer sobre os prenúncios do sentimento de fruição estética. Meltzer acredita que o sentimento de beleza surge na criança a partir da percepção da mãe, capaz de entendê-la. Assim, a obra de arte nos “compreende”, ou seja, é uma forma de conhecimento. Mais precisamente, de autoconhecimento humano (Lucáks). Assim também ocorre na psicanálise. É do cotidiano de todos a experiência de que, quando queremos nos apresentar a alguém, mostramos nossas músicas preferidas, os romances que lemos mais de uma vez, os poemas que nos impressionam, que sabemos de cor. A obra de arte nos compreende. *Aí está a experiência estética, o nosso prazer de beleza.*

Tentamos quase espontaneamente encontrar identidade entre o fato e o conceito. Buscamos com isso apagar a “alteridade” e a estranheza que entranha o fato, tornando-o fugidio à apropriação pela consciência. Na sua forma mais sofisticada, isso se apresenta como uma organização positiva do saber. Do nosso ângulo, do ponto de vista da psicanálise, a identidade entre o saber e seu objeto configura a doença tanto quanto a tentativa de fusão sujeito/objeto. A alternativa seriam configurações que se desenvolvessem ao redor do objeto, a formulação inicial do objeto já sendo ela própria uma configuração.

Assim é a escrita de Freud: permanente criação e reformulação de modelos. Criação e destruição que incluem o hiato entre conceito e objeto, ou seja, a mobilidade dialética de conceito. Abandonamos a busca da conclusão, permanecemos em suspenso, o hiato está assegurado. Não buscamos a identidade do objeto com seu conceito. É um novo modelo do conhecer. (Essa apreciação artística requer educação e disciplina.) Um ponto de ambiguidade caracteriza a essência da obra plástica: de um lado, vemos toda a obra na imediaticidade do olhar, em oposição à forma sequencial da apreensão musical, mas a qualidade estética da pintura permite que o olhar permaneça numa infinidade de novas apreensões. É como se “descascássemos” infinitamente o que se oferece aos nossos olhos.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO Faço agora umas poucas considerações sobre Arthur Bispo do Rosário, lembrando, antes de tudo, o mistério de sua vida e sua obra – mistério que assim deve permanecer. Tentativas de explicação se mostrariam imediatamente de um reducionismo afrontoso ao espírito psicanalítico. Seu percurso pessoal é único e original. No catálogo da exposição “Imagens do inconsciente”, que integrou a Mostra do Descobrimto, lemos que Bispo nasceu em Japarutuba (SE), em 1911. Sabe-se que foi fuzileiro da Marinha e pugilista, chegando a campeão latino-americano da categoria peso leve. Várias vezes foi detido por insubordinação e, em 1933, acabou se desligando da Marinha da Guerra. Em 1938, foi preso e internado no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, onde permaneceu até morrer.

Ele nunca se considerou um artista. A viagem estética de Arthur Bispo do Rosário era uma “missão” ditada por seres do além. Quando lhe perguntavam



Reprodução

O artista posando ao lado de uma de suas obras de "coleção" de objetos

sobre sua origem, ele desviava o assunto: era um enviado dos céus, um Cristo, o Próprio. E arriscava: “Um dia eu simplesmente apareci no mundo”.

Febilmente, desfazia vestimentas e tecidos para obter os fios para seus bordados. Comentadores afirmam que sua obra exerceu forte influência sobre Leonilson. Utilizou objetos de seu cotidiano numa tentativa de construir um mundo em que pudesse habitar, nunca teve intenções estetizantes. Embora o universo da arte não lhe fosse familiar, percorre espontaneamente um trajeto muito próximo de diversas correntes contemporâneas.

Para pensarmos nossos conceitos, é preciso lembrar mais uma vez o universo schreberiano, onde, segundo Freud, o desastre ocorre por uma retirada do “interesse” do mundo. Isso configura o abismo psicótico. Sem a projeção do humano, o mundo se torna frio, sem sentido e inabitável. Sua reconstrução é incoercível e configurará a fenomenologia psicótica, com seus delírios e alucinações. A arte pode participar dessa tentativa. Se o trabalho de Leonilson pode ser visto como a construção do que ainda não pôde ser sonhado, o trabalho de Arthur Bispo do Rosário aponta para a reconstrução de um mundo que foi perdido: a cicatrização que se segue a um desastre. Nada disso, entretanto, explica o talento e o êxito construtivo dos dois artistas. Não explica tampouco o assombro de que somos tomados diante de suas construções.

Assim, convido a todos para que, cerimoniosamente, finalizemos essa aproximação lembrando de algumas obras de Bispo do Rosário – em particular, do *Manto da apresentação* que ele bordou para se apresentar diante de Deus no Juízo Final. Recuperemos a devoção necessária para nos debruçarmos diante do infinito, da presença de outra subjetividade, do sagrado fenômeno do humano. Analistas que somos, bordemos uns pontos mais para o manto com que insistimos na ousadia de tentar realizar nossa tarefa.

Leopold Nosek é psicanalista, membro efetivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Atual editor da Revista Brasileira de Psicanálise, publicação da Federação Brasileira de Psicanálise.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

1. Lagnado, L. *Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo: DBA/Companhia Melhoramentos, 1998.

REPRESENTAÇÃO, EXPRESSÃO, ARTE E PSICANÁLISE

Deodato Curvo de Azambuja
Gontran Guanaes Neto

A dinâmica da existência caracteriza-se pela sua capacidade de interiorizar e exteriorizar experiências. Através das representações deixadas pelo homem, desde os seus primórdios, podemos ter uma noção aproximada do humano em sua dimensão mais abrangente. Isso nos permite especular sobre as motivações primeiras e suas constantes através dos tempos, em etnias marcadamente diferenciadas. Ao observar a representação dos animais nas cavernas através da pintura, denotamos uma grande preocupação realista, principalmente em Lascaux e Altamira. Por outro lado, vemos outros vestígios em lugares distanciados no tempo e no espaço do planeta, que denotam uma preocupação diversa, por assim dizer simbólica. Do que se conclui que a representação dita artística esteve presente na atividade humana em toda a sua existência. De acordo com as formas de organização social, ela preenche funções diferenciadas. Serve para validar crenças, criar expectativas, coadjuvar estruturas sociais organizadas.

Se considerarmos toda a extensão histórica da cultura, em geral, observamos uma acentuada preocupação humanista em dois períodos: no clássico grego e na Renascença italiana, que poderíamos definir como de um realismo idealizado.

Vê-se isso materializado na preocupação de se ver representado a partir de cânones de beleza estética. Convenção-se ser o adolescente a forma humana ideal de beleza – suave, sem formas angulosas. Os adolescentes de Caravaggio são as representações mais perfeitas dessa forma de realismo. Já buscando formas diferentes de se expressar, Leonardo desenhava figuras deformadas ou feias, como forma de beleza.

Podemos dizer que nessa busca incessante de uma beleza hipoteticamente inatingível é que se ultrapassou os limites do real. O que perdura com variações diversas até o período romântico, época em que, de uma forma geral, preconiza-se uma forma exacerbada desde antigos conceitos, exaltando os sentimentos e as emoções. Esse período determina o fim dos limites estabelecidos pelos cânones, antevendo-se novos rumos. Nesse estado de espírito romântico em que a história é reescrita, onde tais valores assumem colorações especiais, Michelangelo transforma-se em um gênio intransponível; fragmentam-se as ideologias do corpo social, novos conhecimentos encaminham as especificidades científicas e abrem-se novas formas de representação, apresentando-se opções diametralmente opostas.

Origina-se um romantismo impressionista ou expressionista, encaminhando os criadores a buscarem novas técnicas para obterem a representação desejada. Anarquizam-se os antigos valores centrais. As escolas distanciam-se umas das outras. Outras formas de representações visuais passaram a se inserir nesse contexto, como a fotografia, seguida pelo cinema, que in-

terconectam experiências e linguagem. Dessa fragmentação decorre uma diluição da antiga presença humanista, que paulatinamente perde espaço para uma presença virtual.

Sistemas globalizados determinam formas de representação, ostensivas e mediatizadas, com inevitável saturação visual. As dúvidas existenciais cedem lugar às certezas visuais. Os antigos meios de questionamento cedem lugar a caminhos programados. A arte visual, como forma de representação, torna-se obsoleta e imperfeita para atender a esse novo homem virtual. E é justamente essa imperfeição humana da arte que media o homem existencial.

Depois desse panorama apresentado de maneira sucinta, poderíamos talvez nos deter sobre alguns aspectos das relações que se estabelecem quando se trata de compreender a natureza propriamente dita da representação. Em primeiro lugar, aquele que estabelece a representação como fato real. É a existência deste que disponibiliza e possibilita a relação com aquele que vê.

Subtende-se que uma carga cultural complexa determina o comportamento daquele que vê. Ao entrarmos na Capela Sistina, somos submetidos a uma pressão cultural involuntária. Uma estátua de Buda, do mesmo modo, não pode ser vista como uma estátua de pedra, simplesmente em

sua simplicidade estética. Não é possível, em outras palavras, estar-se neutro para uma fruição estética em si. Cargas conscientes e inconscientes atuam quando estamos diante de um objeto representado.

Aquele que cria uma obra procura criar uma expectativa naquele que vê. Podemos observar que Marcel Duchamp chegou ao extremo do paroxismo nesse sentido – as manifestações surrealistas provocavam variadas expectativas. A *Monalisa* continua provocando diferentes expectativas.

Não é difícil compreender que uma verdadeira obra de arte seja aquela que suscita expectativas que permanecem através dos tempos, viva e atuante em qualquer

época, depois de sua realização.

Henry Miller, num estudo (1) em que estabelece uma analogia entre Rimbaud e Van Gogh, levanta algumas questões interessantes:

1. O fato de que tanto Rimbaud quanto Van Gogh não tiveram condições de se relacionar com o corpo social de sua época – o que evidenciaria uma dificuldade ou uma “anormalidade” vivida com conflitos internos e externos.
2. O fato de que ambos, sem embargo, produziram obras extremamente “lúcidas”, legando à posteridade uma herança de grande criatividade.

Conclui-se que essa produção decorre de condições que só podem ser explicadas ou compreendidas a medida em que nos enveredamos na complexidade da natureza humana. Só um terceiro estado psíquico derivado do “desespero” de não se considerar “normal”, e a uma deriva irremediável, aporta-se a um continente de dimensões aleatórias e insondáveis. Como resultado, a “normalidade” acaba absorvendo essa produção – de Rimbaud, Van Gogh, Antonin Artaud, Fiodor Dostoievski, Alan Poe, F. Nietzsche e outros – com encantamento e admiração. Algo que, inadvertidamente, alguém poderia definir como “um mistério”.

**SISTEMAS
GLOBALIZADOS
DETERMINAM
FORMAS DE
REPRESENTAÇÃO,
OSTENSIVAS E
MEDIATIZADAS**

Podemos dizer que “o mistério” da representação se estabelece quando se destaca um observador – nas artes plásticas, os espectadores; no teatro, a plateia; na psicanálise, o psicanalista – para ser “o público”/o outro. No caso da psicanálise, cabe ao observador descobrir as várias linguagens – a linguagem do corpo, dos murmúrios, dos objetos circundantes, das falas. Ou seja, através da presença do analista ou da plateia que se dá por meio do *setting*. Conforme Peter Brook (2), o diretor teatral – e, dizemos nós, o psicanalista – é preciso desenvolver um sentido de escuta sem forma, um pré-sentimento sem forma, uma intuição indistinta, mas poderosa, apontando para uma forma básica que é apenas uma fonte de atração. No processo de escuta, o sujeito – seja o diretor teatral ou o psicanalista – vai observando, tentando captar um movimento que é um processo oculto e, de repente, o ouvido escuta o som secreto que estava guardado, e o seu olho vê a forma oculta que tanto esperava. Nesse processo, é o momento presente que aparece de um modo inteiramente novo, em meio ao turbilhão confuso ou sem significado que toma conta do mundo indiferenciado. Porém, é desse mesmo indiferenciado que vem terríveis resistências ao desenvolvimento dos processos de representação e simbolização.

É “a arte dos detalhes que conduz ao coração do mistério”, conforme Peter Brook. É por aí, pelos detalhes, que a psicanálise também avança, em meio às resistências, aos processos de representação e simbolização.

Pelos detalhes dos sintomas, dos sonhos, dos atos falhos, dos chistes ou anedotas, das associações livres, ou do discurso do paciente e também do analista, a psicanálise avança.

E como caminham as resistências? Ou, no que consistem as resistências? As resistências podem consistir no próprio “coração do mistério” – coração endurecido, destrutivo, dissociativo, fragmentado. Na verdade, as resistências começam e acabam sendo o próprio objeto da psicanálise. Sem resistência não existiria, ou não precisaria existir, análise. Sem resistência o sujeito não iria, ou não poderia, se afirmar através da negação do outro. Mas também sem o outro não pode frutificar o si-mesmo.

Caímos aí no coração da dialética. Algo próximo ou equivalente a uma “dialética da negociação”, que se estabelece entre o nível comum dos acontecimentos cotidianos, o ir e vir dos acontecimentos e o nível oculto onde radica a “mítica” fonte da resistência. “Mítica” no sentido de vir revestida por uma história pessoal.

A dialética entre o visível e o invisível é comum aos processos criativos. Na história da arte, os artistas que foram capazes de estabelecer uma união autêntica entre o visível e o invisível – na pintura, música, escultura e outras artes – são os que parecem sobreviver eternamente.

Em psicanálise, distinguimos dois tipos de representações. A que deriva da coisa, essencialmente visual, e a que deriva da palavra, essencialmente acústica. Isso é importante, metapsicologicamente, pois a ligação entre a representação da coisa e a representação de palavra correspondente caracteriza o sistema pré-consciente / consciente. Ao contrário do sistema inconsciente, que apenas compreende representação de coisa (3).

Um exemplo pode ilustrar não apenas o que isso significa, mas também servir de mais uma ponte entre psicanálise e arte. Um paciente em análise, que não verbalizava quase nada, foi convidado a desenhar pois, além do mais, era artista plástico. Em uma sessão, ele desenhou um pé avantajado, de um modo tal que parecia estar andando. O analista lhe perguntou que título ele daria àquele desenho. O paciente escreveu sob o desenho: “A besta avança”. O analista pôs-se a refletir que aquele título trazia um contraste muito in-

teressante, pois lembrava, por um lado, uma pintura primitiva como a de um homem das cavernas, que ao mesmo tempo em que desenhava na sua caverna se descolava do primitivo, avançava na civilização e começava a simbolizar. Outro aspecto interessante era o próprio ato do psicanalista de pedir a seu paciente artista um título para o desenho. Um título é, em geral, exatamente o que procuramos em uma exposição, buscando ler ao lado das obras qual é o seu título, buscando o seu significado.

Porque desejamos, precisamos saber o título? Parece que não basta a obra em si, ou o que pictoricamente ela está representando. Olhamos, por exemplo, o título “Arlequim” no quadro de Picasso de 1915, e parece que vemos alguma coisa mais que o próprio quadro. A essa coisa “a mais” chamamos de representação de palavra, a qual parece fornecer uma compreensão, uma vibração diferente da pintura em si.

É como o Buda de pedra. Ele não é apenas pedra. Ele tem uma vibração que vai além da pedra. Ele remete a Buda.

Existe também na pedra, ou na pintura do Arlequim, alguma coisa que originariamente desencadeou a obra, que não está no título ou no sentido da palavra. A essa coisa, diferente da palavra, entendemos e chamamos, na psicanálise, de representação de coisa. A representação de coisa está imbricada com a representação de palavra, e vice-versa, apesar de poderem também entrar em conflito.

Quando vemos o Arlequim perguntamos: o que é isso? Pois não entendemos qual é o desejo do artista ao realizar aquela obra. Não basta a representação de coisa, queremos saber qual a origem da obra, que está sem dúvida no desejo do artista, no que ele quis representar com aquela obra. A representação de palavra, o título, irá vibrar em comunhão com a representação de coisa. Uma não é superior à outra, elas se complementam – a coisa e a origem da coisa.

Finalizando, diríamos que os caminhos da psicanálise e da arte sem dúvida se cruzam e se realimentam, porém não se explicam. “Freud explica” é apenas um mito. Freud, na verdade, apenas indica caminhos, assim como a arte, em meio ao mistério da existência.

Deodato Curvo de Azambuja é analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Gontran Guanaes Neto é artista plástico, ex-professor e coordenador do curso de artes plásticas na Ecole d'Architecture de Nantes, França.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Miller, H. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Porto Alegre: Editora L&PM, p. 64-65. 2003.
2. Brook, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p.64/73-74. 2005.
3. Laplanche, J. & Pontalis, J.B. *Vocabulário de psicanálise*, São Paulo: Martins Fontes Editora, p.584. 1986.

ARTE CONTEMPORÂNEA, CRÍTICA DE ARTE E PSICANÁLISE: LOUISE BOURGEOIS, UM DESAFIO INTERDISCIPLINAR

João A. Frayze-Pereira

Na introdução a um livro recentemente publicado sobre as relações entre inconsciente e cultura, Michael Rustin observa que, se comparada à prática da crítica de arte, a maneira pela qual os artistas se aproximam do inconsciente é singular. Afastados da clínica e da perspectiva acadêmica, pois baseados nos seus próprios esforços para registrar os aspectos perturbadores da vida mental, emergentes na sua prática, tais artistas contribuem, ainda que não intencionalmente, para reforçar a distância existente entre aqueles profissionais que praticam a psicanálise a partir de uma formação teórico-acadêmica e os que a realizam baseados em sua própria experiência, seja ela clínica ou não. Escreve Rustin: “artistas criativos podem sentir que respondem à natureza não-convencional do próprio inconsciente, relutando para codificar ou teorizar aquilo que eles fazem. De qualquer modo, há uma oposição não muito saudável, presente em nossa sociedade, entre aqueles que realizam um trabalho imaginativo (...) e aqueles que aprendem a analisar tal trabalho e a criticá-lo nas escolas e universidades. O hiato, formado entre a discussão acadêmica acerca da psicanálise e o engajamento imaginativo com os fenômenos inconscientes, é apenas parte da distância maior que existe entre a crítica acadêmica e a produção criativa em muitos campos da prática cultural contemporânea” (1).

Nesta última década, entretanto, tivemos a oportunidade de visitar alguns museus de arte moderna e contemporânea, em Paris e em Nova York, assim como algumas galerias e grandes exposições de arte contemporânea, em São Paulo, em Lyon e em Veneza, observando uma tendência que problematiza essa distância e confirma o que alguns críticos chamam de “hibridismo da atual produção da arte”. Na apresentação de um livro atual sobre arte contemporânea brasileira, com efeito, lê-se: “A arte de hoje representa o próprio curto-circuito da representação em uma produção incessante de imagens. Os artistas produzem uma imagem que não é sua, que é imagem de imagens, e os críticos procuram atingir essa profusão de imagens na construção de outras imagens-texto, textos-imagem. (...) Somos todos, afinal, construtores da arte contemporânea. (...) A obra contemporânea trama em uma só rede descentrada artistas, críticos e espectadores em um deslocamento contínuo de funções e posições que tornam híbrida a atual produção da arte” (2). E, no tocante à psicanálise, tal tendência ao hibridismo revela-se com a presença de textos críticos, psicanaliticamente orientados, nos catálogos ou nos painéis que costumam integrar os próprios espaços expositivos, textos que, se não questionam a distância entre academia e clínica, põem em prática o que Freud, já em 1910, criticamente denominou “psicanálise silvestre” (*‘Wilde’ psychoanalyse*) (3). E diante dessa constatação, cabe uma pergunta: o que a psicanálise tem a oferecer às artes, considerando que estas, na condição de obras de cultura, resistem à padronização e ao reducionismo dos discursos sobre elas proferidos, ainda que inteligentes?

Diferentemente da crítica moderna da arte em suas funções descritiva, poética e metafísica, na vertente inaugurada por Charles Baudelaire que põe o crítico como mediador entre público e artistas (4), a psicanálise não chega às obras sabendo o que são, segundo valores estéticos pré-estabelecidos, para interpretá-las, para qualificá-las ou desqualificá-las, em suma, para legitimá-las como arte. O discurso propriamente psicanalítico não é normativo e a psicanálise não é psicologia. A psicanálise verdadeiramente interessada na arte, psicanálise implicada como a entendemos (5), ao se guiar pela demanda das obras, abre-se ao trabalho dos artistas para atingir uma via de acesso a si própria como saber que se revela uma experiência interminável da interrogação. Nesse sentido, o trabalho do artista oferece ao psicanalista – sujeito que não se comunica com o mundo pela linguagem plástica, isto é pintura, escultura, fotografia... – um pensamento encarnado, isto é, o pensamento como “a experiência do que se pensa em nós quando pensamos” (6). No campo das artes, essa experiência é o que a obra suscita no espectador como perturbação. O campo das obras de arte, como sabemos, é ambíguo e lacunar, e em sua indeterminação encontra-se a destinação para o outro, para o ausente, a contrapartida do visível que nele está inscrito secretamente; campo que é um abismo de sentidos cuja pregnância toma de assalto o espectador, mobilizado por estranhamento e vertigem. Ora, é justamente essa abertura radical que também marca o trabalho reflexivo do psicanalista como iniciação aos segredos do mundo. No entanto, o contato com a psicanálise apenas através dos livros pode levar o crítico a fazer sobrevoos conceituais e a cair na rede confortável das representações abstratas, cognitivamente anestésicas e emocionalmente indolores, que o levam a se afastar da psicanálise e a perder de vista a própria arte. É, então, a sua experiência como perspectiva encarnada o melhor que o psicanalista tem a oferecer à crítica contemporânea da arte, mais interessada em participar das situações propostas pelos artistas do que em dar legibilidade ou legitimidade a elas. Mas isso não é tudo, pois diante dessa maneira contemporânea da arte, cabe perguntar não só o que a psicanálise tem a oferecer a ela, mas o que pode finalmente receber dela. Há casos em que a arte propõe à psicanálise questões que desafiam as categorias existentes, obrigando o intérprete a ter que repensar seus conceitos para elaborar um novo modo de abordar o objeto. E, mais do que isso, ao propor à crítica a questão do seu próprio lugar junto às obras, pois a função crítica acaba sendo incorporada por elas, a própria arte, curiosamente, pode criar certa proximidade entre a crítica de arte e a psicanálise.

Um exemplo que permitirá visualizar essa aproximação entre arte, crítica e psicanálise, é dado pela obra da francesa Louise Bourgeois (7). Contando com mais de sessenta anos de projeto artístico produtivo, na 51ª Bienal de Veneza (8), essa artista marcou presença com um conjunto de esculturas enigmáticas nas quais a espiral é a forma predominante. Tal forma, segundo a artista, possui duas direções: a concêntrica significa o medo de perder o controle, o terror do desaparecimento; e a excêntrica, a afirmação de si, a energia positiva. Tais esculturas sugerem que o ser se move em ambas as direções e que na arte, como na vida, não há um caminho linear a seguir para atingir o sentido. Essa ideia marca todo o percurso da artista, feito segundo o duplo movimento de concentração/expansão entre obra e vida. Como ela declarou: “Minha infância jamais perdeu a sua magia, o seu mistério, o seu drama. Tudo o que produzo inspira-se nos meus primeiros anos de vida” (9).

Em São Paulo, Louise Bourgeois está presente no Museu de Arte Moderna com uma obra que já ficou famosa – uma escultura em bronze, uma aranha que ocupa inúmeros espaços públicos do mundo todo. Trata-se de uma

espécie de homenagem simultaneamente globalizada e singular à mãe da artista, que faleceu quando esta era muito jovem, pois o nome da peça não é aranha, mas justamente *Maman*.

Sobre sua obra, a artista tem o costume de fazer anotações, detalhando impressões e lembranças do seu processo construtivo (10). Sobre *Maman*, escreveu o seguinte: “Minha mãe era deliberadamente paciente, inteligente, razoável, sutil, calmante, delicada, indispensável, limpa e útil como uma aranha...” (11). Podemos pensar que há certa ironia fina nesse depoimento, considerando até que ponto as características enunciadas são compatíveis com os monstros criados pela artista, expostos nos locais públicos. Quer dizer, Louise engrandece sua mãe com a poderosa figura da aranha. A peça maior inclui um saco com ovos sob o abdômen, noutras peças os ovos foram esculpidos em mármore polido, material que lhes confere a qualidade de jóias. Tais detalhes podem dar uma ideia de que família e maternidade são questões importantes para essa artista... Mas ela narra a história de sua família como um romance que começa assim: “Fui criada num ambiente familiar disfuncional e promíscuo, no qual ninguém falava sobre sexo. Superficialmente, o sexo não existia. Mas, na verdade, não se pensava em outra coisa. Meu pai dormia com qualquer uma, inclusive Sadie, a tutora inglesa que morava em nossa casa” (12).

Louise nasceu em Paris, em 1911, e vive em Nova York há muitos anos. Sua família possuía e operava uma empresa de tapeçaria, o que permite fazer analogias entre o tear das tecelãs, inclusive o de sua mãe, e as teias e as aranhas que povoam sua obra. Em suas narrativas autobiográficas, a artista indica que a dor serviu de matéria para a sua poética. A esse respeito, diz: “Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas. Sei que não posso fazer nada para eliminá-las ou suprimi-las. Não sou capaz de fazê-las desaparecer; elas estão aí para sempre (...). O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com meu corpo tem de receber uma forma abstrata e formal. Então, pode-se dizer que a dor é o preço pago pela libertação do formalismo” (13).

São vários os incidentes dolorosos vividos e lembrados por ela na fatura de suas obras. Por exemplo, em certa ocasião o pai recortou a figura de uma menina na casca de uma laranja. Segurando-a no ar e chamando a atenção de todos, ele observa: “Esta é Louise, que não tem nada entre as pernas!”. Dado o intenso sentimento de humilhação, diante da risada de todos, a resposta da artista foi pegar um pão branco, amassá-lo com saliva e modelar com ele a figura de seu pai para, em seguida, cortar os membros com uma faca. Bem mais tarde, Bourgeois cria uma peça sem título, inspirada na lembrança dessa primeira solução escultórica, que fez parte de uma série exposta em 2003 na galeria White Cube, em Londres. Pode-se pensar que as operações artísticas de Louise Bourgeois são elaborações de ações agressivas sobre certos objetos, isto é, operações que podem ter sido organizadas por um movimento de reparação, de restauração do objeto percebido como ameaçado ou destruído fantasiosamente (14).

Assim, sobre a monumental instalação em látex *The destruction of the father* (1974), que pudemos ver numa inusitada mostra no Museu do Louvre, em 2000, a artista escreveu a seguinte fábula:

**"NÃO SE PODE
NEGAR A
EXISTÊNCIA DAS
DORES. NÃO
PROPONHO
REMÉDIOS OU
DESCULPAS"**

“Há uma mesa de jantar... O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo (...) Isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chega o dia em que elas se irritam. Há tragédia no ar. Ele já fez demais esse discurso. As crianças o agarram e o põem sobre a mesa. E ele se torna a comida. Elas o dividem, o desmembram e o comem. E assim ele é liquidado (...) Trata-se de um drama oral (...) A irritação era sua constante agressão verbal. Então ele foi liquidado, da mesma maneira que havia liquidado seus filhos. A escultura representa ao mesmo tempo uma mesa e uma cama (...) Essas duas coisas contam na vida erótica de uma pessoa: a mesa de jantar e a cama. A mesa onde seus pais o fazem sofrer. E a cama onde você se deita com seu marido, onde seus filhos nasceram, onde você vai morrer” (15).

Mais ainda, pode-se associar a instalação à caverna de um predador e uma presa semidevorada ou a um palco onde é encenado o drama do canibalismo. De qualquer maneira, pode-se dizer que *The destruction of the father* é a cena ficcional de um crime recuperado pela arte.

Poderíamos pensar estarmos diante de uma artista portadora de sintoma, de uma obra que permite associações entre arte e loucura. No entanto, essa interpretação é muito pobre, em se tratando de uma leitora voraz de Freud e de Jacques Lacan e, sobretudo, de Melanie Klein, referência psicanalítica importante de sua obra. *The destruction of the father*, entretanto, inspira-se em *Totem e tabu* (16). E Louise é uma dama politicamente envolvida com o movimento feminista desde os anos 1960, que não escreve livros nem defende teses acadêmicas, mas que é autora de uma obra que discute o lugar da mulher num mundo artístico falocêntrico. Foi depois da morte do marido, o historiador Robert Goldwater, que ela passou a rever o seu passado traumático pela ótica do feminismo. *The destruction of the father* resulta desse período.

Acompanhando o percurso de Louise Bourgeois, segundo a leitura que Mignon Nixon faz dele (17), nota-se a presença de muitas concepções psicanalíticas na elaboração de sua obra. No retrato feito por Robert Mapplethorpe, *Playful mother* [*Mãe brincalhona*] (1982), a artista embala uma obra dela mesma – *Fillette* (1968), um objeto concebido via surrealismo como um “objeto desagradável” no sentido de ser ambivalente – quando pendurado pelo arame, um pedaço de carne castrado é um objeto de nojo, isto é, de ódio; mas no colo da artista, no lugar de uma boneca, ele é um objeto de amor. E ela mesma dispensa qualquer interpretação psicanalítica, ao expor sua articulação pessoal, baseada em Klein, entre bebê e pênis. Apesar disso, pode-se dizer que, com essa obra, psicanaliticamente, Bourgeois propõe uma apropriação do falo simbólico. Nesse sentido, na fotografia feita por Mapplethorpe (1982), ao se apresentar como mãe da boneca-falo, segurando o objeto debaixo do braço, Louise faz um deslocamento da mãe patriarcal para a mãe brincalhona e agressiva. E, ao dar forma à fantasia de agressão para com o falo-bebê, demonstra como a artista-mãe pode se fazer sujeito através da agressividade. Assim, deve ser lembrado que a imagem fotografada por Mapplethorpe se tornou um ícone das exposições *Bad girls* em Los Angeles e em Nova York. Realizadas pela primeira vez nos anos 1960 e 1970, esses eventos construíram uma genealogia de *Bad girl's mothers* e, depois, em 1990, a genealogia das *Bad girl's daughters*. Louise é considerada a mãe de todas as *bad girls*. Trata-se de uma matrilinearidade artística extensa e bem conceituada,

que inclui, além de Louise Bourgeois, Yoko Ono, Cindy Sherman, Rachel Witheread, Rona Pondick, entre outras. São nomes expressivos de artistas que, da década de 1960 até hoje, constituíram uma grande família artística através da qual o poder masculino, nos campos da arte e da crítica de arte, foi não excluído, mas questionado e bastante reduzido.

Na fotografia *Playful mother* (1982), Louise fez de si mesma a imagem da mãe que sorri ironicamente para a supervalorização patriarcal do falo, que parodia a metonímia da criança e do pênis, em cujas mãos o falo se torna apenas um pênis, isto é, perde o status de significante privilegiado para se transformar em mais um objeto de agressão e de desejo. E essa não é uma fantasia psicanalítica *per se*, mas antes, uma fantasia artística provocativa que desafia a crítica de arte e interroga a psicanálise. Ou seja, “se na teoria kleiniana, a mãe não existe rigorosamente como sujeito, e sim como objeto das projeções agressivas da criança, Louise produz um sujeito maternal constituído como um sujeito criança, por meio de um jogo de introjeções e de projeções. Então, ao colocar a mãe contra a criança, a parte-objeto contra o falo, e o humor contra o fetiche – isto é, ao explorar a tensão entre os modelos kleiniano, lacaniano e freudiano, ela produz a mãe brincalhona-agressiva” (18). Nessa medida, pode-se dizer que não foi uma “mãe má”, figura fálica poderosa e persecutória que levou Louise a se tornar artista (cf. litogravura *Bad mother*, 1997); muito menos uma “mãe inteiramente boa”, figura idealizada e nutritiva (cf. escultura *Bread*, 1998) e menos ainda uma “mãe suficientemente boa” como pensaria Donald Winnicott (19). Ao contrário, ela tornou-se a artista que é graças à atividade de uma “mãe suficientemente má” (20).

Em suma, esse exemplo sugere que, no contexto da arte contemporânea, uma temática candente é a relação arte/vida e que a “dificuldade de viver junto” – expressão de Roland Barthes (21) que inspirou os curadores da 27ª Bienal Internacional de São Paulo (2006) – é atravessada, entre outras mediações, pela vida familiar. Alguns artistas contemporâneos interpretam esse tema, utilizando, de maneira muito pessoal, as linguagens da fotografia, do vídeo e da instalação, não apenas para apresentá-lo, como também para problematizá-lo, denunciando suas formas convencionais de realização cultural, seus compromissos político-ideológicos, seus pressupostos existenciais e suas implicações psicológicas (22). Bourgeois figura entre tais artistas que assimilam a função da crítica em suas propostas plásticas, interrogando artisticamente o campo simbólico que estrutura as relações familiares, as funções pai e mãe, a identidade pessoal. E, com isso, como outros artistas da contemporaneidade, a obra de Louise apresenta à crítica uma arte crítica, pois subverte o instituído e interpela o público com uma linguagem que propõe algo estranho, desconhecido, nem sempre fácil, nem agradável, a ser pensado. Tal trabalho interrogativo, na verdade, implica romper o familiar, desmontar tudo aquilo que impede o fluxo da existência, tudo o que dificulta o advento da possibilidade de esta vir a ser pensada e transformada subjetiva e objetivamente. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma analogia entre esse modo de fazer arte e certa tendência da psicanálise contemporânea, perspectiva que se resume na ideia de que é próprio do saber psicanalítico, não o ato interpretativo entendido como uma operação de descoberta ou de revelação de conteúdos psíquicos que se ocultam sob a conduta manifesta dos indivíduos, mas a interpretação como “ruptura de campo” (23), isto é, como problematização ou interrogação radical da lógica que inconscientemente fixa os modos do indivíduo humano ser no mundo, desconstruindo aquilo que se apresenta banalizado e consolidado à percepção e à inteligência. E, nessa medida, são os campos da psicanálise silvestre e

da própria crítica moderna da arte que uma obra contemporânea como a de Louise Bourgeois acaba pondo simultaneamente em questão.

João A. Frayze-Pereira é psicanalista, membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, professor livre-docente (aposentado) do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP) e membro da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Rustin, M. "Introduction". In: Bainbridge, C.; Radstone, S.; Rustin, M. & Yates, C. (Eds) *Culture and the unconscious*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 3.
2. Basbaum, R.(Org) *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001, p. 9.
3. Freud, S. "Psicanálise silvestre". In: S. Freud (1910), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 11, p. 207-213. Rio de Janeiro: Imago. 1974.
4. Leenhardt, J. "Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo". In: Martins, M.H. (org) *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 21.
5. Frayze-Pereira, J. A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê, 2006.
6. Chauí, M., "Merleau-Ponty, obra de arte e filosofia". In: Novaes, A.(org) *Arte-pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 476.
7. Frayze-Pereira, J. A. "Segredos de família em exposição: psicanálise e linguagens da arte contemporânea". São Paulo, *Revista ide*, Vol.30 (44), 2007, p. 96-102.
8. *Catálogo da 51ª. Bienal de Veneza - L'esperienza dell'arte / Sempre um pó piu lontano*. Fondazione La Biennale di Venezia: Marsilio Editori, 2005, p.40.
9. Fiz, D. A. "Una Biennale al femminile. Bourgeois, un'infanzia lunga 90 anni". *ClassArte*. Milano: Classeditori, 2005, p.68.
10. Bourgeois, L. *Destruição do pai/reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac & Naif. 2000.
11. Tranberg, D. *Louise Bourgeois "Spiders", Rockefeller Center*. Cleveland: Cleveland Plain Dealer. www.nycjpg.com/2003/pages/0526.html, retrieved on google on January, 30th, 2007. 2001.
12. Idem.
13. Bourgeois, L., *Op.Cit.*, 2000, p. 205.
14. Nixon, M. "Bad enough mother". In: R. Krauss et al (eds), *October, the second decade, 1986-1996* (p. 156-178). Cambridge; London: MIT Press, 1997, p. 161.
15. Bourgeois, L., *Op.Cit.*, 2000, p. 115.
16. Freud, S., "Totem e tabu". In: S. Freud (1913), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 13, p. 13-194. Rio de Janeiro: Imago. 1974.
17. Nixon, M. *Op. Cit.*, 1997, p.168-173.
18. *Ibidem*. p.171-172.
19. Winnicott, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
20. Nixon, *Op. Cit.*, 1997.
21. Barthes, R. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
22. Frayze-Pereira, *Op. Cit.*, 2007.
23. Herrmann, F. *Introdução à teoria dos campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2001.

MÁRIO DE ANDRADE; RETRATOS, REFLEXOS, REFLEXÕES

Raya Angel Zonana
Orlando Hardt Junior

“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas (...)” (1)

JOGO DA MASCARADA Assim se apresenta Mário de Andrade que, como todo artista, brincou, ao longo de sua vida, do jogo da mascarada.

“No jogo da mascarada há uma situação-limite bastante conhecida: é aquela em que o indivíduo vai retirando, uma por uma, as várias máscaras que recobrem seu rosto, até a última – que nem por estar no fim de todas deixa de ser máscara também. A verdadeira cara nunca se mostra; por trás do último disfarce (e será mesmo o último?) a face sempre escondida se nega à exibição. A verdadeira cara, no fim de todas, é talvez a mais enigmática de todas: é a face íntima, a imagem da intimidade” (2).

Olhemos para esse enigma, a face íntima de Mário de Andrade que, como todos os enigmas, não pode ser desvendado. Os enigmas ficam sempre em suspenso. Ao artista, entretanto, é dado o talento e as formas que lhe permitem expressar com cores, palavras, sons, as mais discretas nuances que nos aproximam do cerne desta indagação: Quem sou? Quantos sou?

De outra maneira, os psicanalistas fazem dessas questões seu ofício, garimpam o humano, buscam a cada sentimento, a cada palavra, a cada silêncio, novos prismas da alma que se abre sempre em outras refrações. Somos múltiplos, já o sabemos, e jamais conheceremos todos os aspectos que nos povoam.

Mário de Andrade, habitado por tantos, artista de várias artes, em sua diversidade nos mostra as muitas configurações de seu desejo.

Precursor da Semana de Arte Moderna de 1922, além de escritor, crítico, músico, cedo manifestou interesse como colecionador de obras de arte. “Nunca colecionei pra mim, mas imaginando me constituir apenas salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou” (3).

O interesse pelo seu país é uma de suas inquietações. Busca uma identidade cultural do país, uma forma de expressão da tão variada cultura brasileira. Isso é reflexo de uma procura de identidade pessoal que ele faz no jogo de máscaras, no qual faces surgem e caem ao longo de sua vida.

No entanto, aquilo que se constituía numa riqueza de interesses e de produção intelectual, e que atraía os críticos, muitas vezes era visto por estes como uma fonte de desnorreamento (4), não só da crítica, mas do próprio Mário: “Foi aí que fiquei horrorizado comigo e lhe escrevi, menos para lhe contar o que eu não posso ser, do que para me libertar de mim. E me libertei de fato. Voltei a ser apenas trezentos e cinquenta mários, repudiando duma vez o trezentos e cinquenta e um (...) Vamos matar para sempre o trezentos e cinquenta e um. Pois não bastam os sofrimentos, as hesitações, as angústias do resto da tropilha!” (5).

Em sua coleção, a enorme quantidade de retratos do próprio Mário, de várias épocas e autores, nos faz pensar que ao olhar um desses retratos logo surgia uma indagação que fazia necessário o próximo.

TEMPO DA CAMISOLINHA: PRIMEIRO CORTE, PRIMEIROS RETRATOS

Há, na arte, a ética e a finalidade de, através do conhecimento estético, desvelar e transformar o real. Contemplando com a especificidade do pensar psicanalítico a experiência estética dos insistentes retratos de Mário, o entrelaçamento entre estética, psicanálise e arte torna possível uma articulação e uma visão na qual nos envolvemos com esses retratos, criando uma história própria através de um novo olhar, que delineia mais uma das faces enigmáticas de Mário de Andrade.

Assim, também Mário de Andrade entende os retratos. Uma revelação e criação do pintor e do retratado: “A pintura tem sempre seu lado fantasmagórico, seu lado invenção, o seu lado interpretação” (6). O pintor deveria buscar uma deformação pictórica que pudesse representar a personalidade interior do retratado.

Mário desejava retratos-interpretações que trouxessem à luz aspectos psicológicos. Queria encontrar em seus retratistas, interlocutores que o vissem e desnudassem sua personalidade interior.

Menotti Del Picchia (1920) faz de seu amigo Mário de Andrade um retrato, dessa feita, escrito: “Este longo bibliófilo de óculos coruscantes e cara comprida e serena, (...). A sua frente invadiu o couro cabeludo com uma prematuridade alarmante (...). Esta batalha entre a frente e o cabelo, batalha em que a epiderme levou regular vantagem (...)” (7).

O embate com o cabelo é antigo para Mário, e torna-se uma característica importante de sua identidade.

Em seu conto “Tempo da camisolinha”, o narrador conta-nos, com melancolia, de um corte de cabelo imposto violentamente pelo pai quando tinha três anos de idade e que provoca uma brutal mudança em sua alma: “Toda a gente apreciava os meus cabelos cacheados, tão lentos! E eu me envaidecia deles, mais que isso, os adorava por causa dos elogios” (8).

Dessa época compara duas fotografias (primeiros retratos colecionados?). Na primeira foto, “na moldura da cabeleira havia sempre um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade”. Na outra foto vê algo diverso: “... pareço velho. E o que é mais triste, com uns sulcos vívidos descendo das abas voluptuosas do nariz e da boca larga, entreaberta num risinho pérfido (...) se ela (foto) não me perdoa do que tenho sido, ao menos me explica”. Continuando diz: “Recusava os espelhos em que me diziam bonito. Os cadáveres de meus cabelos guardados naquela caixa de sapatos: choro. Choro e recusa. (...) E o meu passado se acabou pela primeira vez”.

Onde antes havia cabelos, surge a falta visível da beleza, dos elogios, do amor. Nesse corte, algo mais grave do que os cabelos transforma-se em cadáver. Os olhares nos quais se refletia belo não existem mais. Resta um passado para sempre perdido e a feiura que afogava seus anseios de perfeição.

Na busca de perfeição parece estar uma das causas de tantos retratos. Na imensa coleção há um fascínio dos pintores por Mário e de Mário por ele mesmo. Esse fascínio faz com que tudo que Mário escreva – poemas, romances, críticas literárias – sejam formas de escrever sobre ele próprio (9).

“(...) Eu tenho já uns quatro contos e pretendo fazer mais, de aspecto autobiográfico. (...) É que em todos os contos eu insisto muito em me garantir ruim, perverso, cheio de vícios, baixo, vil, e, no entanto, os casos que sucedem não provam isso, mas sim que sou um sujeito bom, moralmente sadio, cheio de caráter, digno e enérgico! Achei isso esplêndido como retrato de mim e saído assim, inconsciente como saiu, vale mais que uma confissão” (10).

Notamos a palavra *inconsciente*. Mário foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a se interessar por Freud e pela psicanálise, e, em vários textos, aproxima-se de ideias e da linguagem psicanalíticas. Desejaria aproximar-se de outra maneira, mais pessoal, buscar um retrato por esse viés?

MÁRIO MULTIPLICADO, OU O ESTRANHO QUE O HABITA Freud (11) perguntava de onde o escritor criativo, retirava seu material e como conseguia produzir tantas impressões e despertar emoções das quais, nem mesmo nos julgávamos capazes.

Mário de Andrade, poeta, responde e escrevendo apresenta-se, desnuda-se, e nos comove.

No poema “Noturno de Belo Horizonte”, que expressa o amor de Mário por sua terra, Gilda de Mello Souza atém-se a um trecho expressivo, representativo da personalidade do poeta, e escreve: “(...) a chave desse trecho misterioso, cuja compreensão exige não só uma leitura alternativa, mas um conhecimento da biografia intelectual de Mário de Andrade, está na imagem do último verso: ‘Nas polidas lagoas de cabeça para baixo’. Pois não são as lagoas polidas, aonde os rios vêm desaguar, já sem forças, que estão de cabeça para baixo, é o poeta que, postado à sua margem, cansado da travessia, inseguro, assim divisa a própria imagem, debruçando-se sobre as águas – onde busca um valor, uma *certeza*” (12).

Que certeza é possível ter da própria imagem se, como no rio, assim como na vida, o movimento das águas a deixa sempre turva, mutante e fluida?

Esse frágil intelectual paulista, à espreita da própria imagem, procurava reavê-la em um objeto diferente, em um outro. Os inúmeros retratos de Mário de Andrade são indícios desse roteiro para buscar a si próprio pelo caminho da alteridade, nos olhares estrangeiros dos artistas que o retratavam. Procura insinuar, nas formas e contornos dos retratos, o que não consegue formalizar em sua alma.

Em carta a João Cândido Portinari, que acabara de retratá-lo, Mário de Andrade escreve: “Às vezes me paro em frente do seu quadro e fico, fico, não só perdido na beleza da pintura, mas me refortalecendo a mim mesmo. Porque de fato você, mais que ninguém, não apenas percebeu, mas me revelou que eu... sou bom. Seu quadro me dá confiança em mim, me dá mais vontade de trabalhar, de continuar, é um verdadeiro tônico. Foi um bem enorme que você me fez, palavra” (13).

Nesse retrato pintado por Portinari, Mário capta uma afetividade preciosa de “*um estado iluminado de amor*”, que revela em carta à amiga Henriqueta: “(...) sei o que ele queria dizer, vendo atrás de minha feiura dura e minha cor que são bem de madeira, [Portinari referia-se à cor mulata de Mário], uma bondade, o sujeito bom que ele exigia de mim pra me querer bem” (14).

Vemos que o bom e o belo são sinônimos na linguagem narcísica que emergiu imediatamente em Mário ao se sentir amado por Portinari.

Desse olhar desponta o mito de Narciso, filho de Cefiso, um rio, e Liríope, uma ninfa. Tirésias, oracularmente, enuncia que Narciso só viverá muito tempo se não se olhar. Um dia, após uma caçada, Narciso tem sede e vai até o rio, onde ao debruçar-se vê uma imagem na qual não se reconhece e pela qual se apaixona. Torna-se insensível a tudo que o cerca, só vê a si, e inclinado sobre sua própria imagem deixa-se morrer.

Voltando ao poema e ao rio de Mário de Andrade, aonde ele se vê de cabeça para baixo, aonde também não se reconhece, a saída do artista não é a morte, mas a arte. Não se recolhe em uma contemplação narcísica, mas busca na arte um objeto onde possa reconhecer-se belo e amado.

Não só nos que o retrataram Mário buscou interlocutores que o interpretassem, mas também os necessitava em sua imensamente vasta correspondência. Faz, através dos amigos, algo que Freud já havia feito com Wilhelm Fliess: sua análise.

Se o retrato feito por Portinari ressaltava seu lado angélico, outros dois retratos foram para Mário de Andrade revelações de seus aspectos perturbadores. Reconhece que Lasar Segall e Flávio de Carvalho conseguiram captar a existência em seu rosto de “incompatibilidades irredutíveis do bem e do mal”. Dizia que Segall, com “frieza”, e Flávio de Carvalho, com “crueldade”, mostravam um lado diabólico, com tendências más. Nas imagens, fixado para sempre, o seu ser dividido, feito de um “eu conhecido”, “de encomenda para usar quando sai na rua”, e de um “eu verdadeiro, interior, caótico”.

Um estranho o habitava (15).

Na língua portuguesa, a palavra “estranho” está ligada à ideia de uma alteridade, algo diferente do conhecido ou trivial, à ideia de sinistro, esquerdo,

“torto”. Assim se vê Mário nos retratos que capturam seu lado diabólico. Há nesse reconhecimento do eu e do contra-eu a ambiguidade que Freud descreve no estranho. Surge no poeta o inquietante desconforto de se desconhecer naquilo que reconhece como seu. Há o eu e o contra-eu, e ambos o constituem (16).

O espelho/retrato captura e revela o amor e o ódio retomando as duas fotografias da infância.

A busca dos “trezentos, trezentos e cinquenta” continuava sem a possibilidade do encontro. Mário de Andrade vivia no negativo. Vivia a presença insistente da ausência do belo em seu rosto e buscava-o em sua coleção, na literatura, na música e, mais do que tudo, em uma

imagem. Mas, o mais significativo é que, para Mário, esses retratos eram percebidos como duplos, e o jogo de penumbras, véus e máscaras mantinha a necessidade da busca de um impossível real e de novas criações. Buscava uma solidez e encontrava uma identidade líquida, fluida.

CULTIVANDO DOENCINHAS E RETRATOS Mário de Andrade procura um rosto no qual tenta reconhecer a bela criança anterior ao corte que lhe tirou os longos cachos que o faziam bonito.

Repete, através dos retratos, esse desejo em busca de algo, que só pode ser encontrado nos sonhos ou na fantasia (17).

No entanto, é nessa repetição que, muitas vezes, esconde-se a criação.

Ainda no seu conto “No tempo da camisolinha”, o narrador – personagem que identificamos com Mário criança –, ao ouvir uma voz lhe dizendo que os cabelos cortados tornaram-no homem, conta que foi tomado de pavor, pois tinha três anos e “(...) já ter ficado homem naquele tamaninho, um medo medonho (...)”.

O conto expressa um momento terrível de dor pela perda do cabelo e da beleza da infância que este simbolizava; pela promessa de sorte que lhe traria uma estrela-do-mar, também irreversível. Tempo vivido de angústia por uma perda tão dolorosamente contada, tempo traumático, espaço do irrepresentável (18).

**SURGE NO POETA
O INQUIETANTE
DESCONFORTO
DE SE
DESCONHECER
NAQUILO QUE
RECONHECE
COMO SEU**

O não representado se insinua, insiste e solicita uma possível representação. A figurabilidade (19) só se fazia possível através dos retratos criados pelos artistas/analistas de Mário de Andrade.

Na potência do que chamamos aqui de espaço traumático, irrepresentável, é que se faz a arte. É aí também que se cria o colecionador Mário de Andrade. Mário de Andrade, para conservar intactos os livros que lhe dedicavam, comprava outro exemplar da obra para ler.

“Possui assim a mais bela coleção de duplicatas da bibliofilia nacional” (20). Seriam assim também seus retratos? Duplicatas dele mesmo que ficariam guardados, intactos, conservando as características amorosas com as quais foram pintados? Contemplados por ele como um quebra-cabeça dele mesmo e de todas as emoções que lhe suscitavam. Todos os retratos poderiam, juntos, deixar transparecer uma identidade una, uma colagem de seus fragmentos para sempre ligados e, quem sabe, entendidos.

Impossível não lembrar de outro retrato significativo na literatura, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Se, no entanto, para Dorian Gray o desejo era manter a beleza e a juventude, enquanto seu retrato vivia o envelhecimento do qual ele, Dorian, escapava, para Mário de Andrade o que ocorre é o inverso. Mário tenta nesses retratos recuperar e manter uma beleza que ele próprio sentia não ter. Seus retratos seriam a sua redenção (21).

Mais do que tudo, Mário de Andrade tomava seus retratos como forma de aproximação com sua subjetividade através de olhares que sentia ora amigos, ora inimigos. Via-se revelado nas imagens que seus pintores-analistas figuravam.

O poeta, melhor do que qualquer outro, o diz em suas cartas. Em uma delas conhece-se e se reconhece. A poesia com que se encanta e desencanta de si mesmo nesses retratos é reveladora e bela.

A função analítica se faz na descoberta da própria fala. É o que acontece com Mário ao escrever para sua querida Henriqueta (22). “Agora, lhe quero tão desabusado bem, sou tão seu íntimo que não dura muito lhe estarei fazendo confidências descaradas, descansando meu pensamento fraco e tantas vezes horrível nas suas mãos perdoadeiras de mulher”. E é o que faz Mário na longa e confessional carta de 11 de julho de 1941.

“(…) Uma coisa que tem me dado horas de pensamento é me contemplar juntamente nos dois retratos que o Segall e o Portinari fizeram de mim. Tenho muitos retratos meus; vários deles completamente soçobrados como o de Tarsila [do Amaral], o do Hugo Adami. O [Emiliano] Di Cavalcanti, o [José Maria dos] Reis Júnior, então, pararam no meio sem poder solucionar os seus problemas. Os meus problemas, nem sei! Anita Malfatti nos tempos do modernismo talvez tenha feito uns vinte retratos meus. (...) três ficaram: o primeiro feito mesmo com intenção de retrato, creio, aliás, que anterior a 1922, muito ruim como pintura, mas curioso como época e como... como eu. Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dias e quarenta noites. (...) Anita por sua vez guardou um que preferiu aos demais, um eu mais desiludido, mais desmilinguido, já dos fins do nosso excesso de camaradagem (...).

Gosto também muito do retrato que recentemente Flávio de Carvalho fez de mim. (...) É estranho (...), assim que Flávio de Car-

valho principiou me pintando na primeira pose, tive uma sensação violenta de que eu é que estava me pintando! (...) Aliás, imediatamente estendi a sensação para trás e percebi que também o meu retrato do Portinari fora eu quem pintara, ao passo que o do Segall não. Dos outros não é bom falar, percebi imediatamente que os outros pintores não tinham sido artistas, sido poetas, sido vates ao me pintar, pelo menos ao me pintar. E por isso eu sentia os retratos deles tão insuficientes.

Assim que o Flávio principiou me pintando percebi que eu era para ele mais que um motivo de pintura. Não era por minha beleza ou feiura física atraente, não era por minha possível alta posição nas letras nacionais, não era por qualquer extravagância psicológica ou plástica que o Flávio de Carvalho se propusera a me pintar. De forma que eu não era um motivo para pintura, a pintura é que era um pretexto de aproximação. O Flávio me estimava, me admirava (...) De forma que eu me impusera a ele. E estava fazendo a pintura. (...) eu não era para ele apenas um problema plástico em que ele se continuava... mas, um outro mundo... Quando estávamos procurando uma pose... diante de uma atitude que fiz, ele a repudiou com uma espontaneidade violenta: Assim não! Você perde completamente a força do seu caráter! ... Você andando na rua parece... não sei... você anda erguido! No momento eu achei meio besta a frase dele, mas agora eu compreendia como ele me compreendia (...).

O outro retrato meu que eu fiz foi o do Portinari. Mas desta vez não foi respeito, foi amor declarado. (...) O Portinari quando se propôs fazer meu retrato já me queria muito bem e éramos muito bons camaradas. (...) eu estava sendo o verdadeiro esteio moral dele. Principalmente contra as investidas do Segall.

Portinari estava muito comovido de gratidão, estava ‘filhizado’ à minha maior e paternal experiência do ambiente (...). E foi neste estado iluminado de amor que ele fez o meu retrato que... eu fiz ele fazer de mim: só bom.

Como os retratos dele e do Segall me completam... (...) O retrato feito por Segall foi ele mesmo sozinho que fez. (...) ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar (me detestar) o quadro que o Segall fez. É subterraneamente certo, mas sem vanglória, o do Portinari é mais certo, porque é o que eu gosto, que sou permanentemente e que chora, ainda e sempre vivo, mesmo quando a parte do Diabo domina e age detestada por mim. Esse quadro do Segall não fui eu que fiz, juro.

Às vezes chego a imaginar que, no caso, o Segall tem maior valor, porque atingiu, mais longe, o mais sorrateiro dos meus eus. Mas também penso que pra fazer o meu retrato pelo Portinari, é preciso uma pureza de alma, uma dadivosidade de coração que raros chegam a ter. E que isso é melhor que ter o dom de descobrir os criminosos. O Segall fez papel de tira. O Portinari não, certo ou errado, contou aos homens que os homens são melhores do que são. E é certo que ao lado dele eu me sinto melhor... Carinhosamente o Mário”.

ANDORINHAS CURTAS E assim podemos perguntar: o que é Mário, o que é retrato?

Gilda de Mello e Souza nos fala que era do feito de Mário de Andrade interrogar-se, e ele continua a fazê-lo já próximo do fim de sua vida. Vai em busca de Flávio Dias, um dos pioneiros da psicanálise em São Paulo, para fazer um teste de Roscharch. Talvez seu derradeiro retrato.

“(...) um dia afinal
eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas (...)”

*Raya Angel Zonana é psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.
Orlando Hardt Junior é psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.*

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, M. de. *Melhores poemas*. Seleção de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Global, 2003, p. 99.
- Lafetá, J. L. M. 1930: *a crítica e o modernismo*. São Paulo; Duas Cidades, 1974.
- Batista, M. R. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: IEB, 1998.
- Rosenfeld, A. “Mário e o cabotinismo”. In: *Texto/Contexto I* São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 185-200.
- Andrade, M. de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade à Henriqueta Lisboa*. Abigail Oliveira Carvalho (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- Carta a Manuel Bandeira (10/09/1931), a respeito do retrato deste, pintado por F. Maron (Andrade, M. & Bandeira, M. *Correspondência Mário de Andrade e Manoel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. SP: IEB, 2001).
- Picchia, M. Del. “Crônica social: cartas a Chrispim: IX Mário Moraes de Andrade (1920)”. In: *O gedeão do modernismo: 1920/ 22*. RJ: Civilização Brasileira, 1938, p.174-176.
- Andrade, M de. “Tempo da camisolinha (1939-43)”. In: *Os melhores contos*. Sel. Telê Ancona Lopez. São Paulo: Global, 2000, p. 159-167.
- Afirmção de Gilda Melo e Souza, crítica literária e profunda conhecedora da obra de Mário de Andrade, sua prima, e que com ele conviveu intimamente (Batista, 1998, citada acima).
- Andrade, M. *Op. Cit.*, 1991.
- Freud, S. (1908). *Escritores criativos e devaneio*. ESB vol. IX, p.147-158. RJ: Imago, 1974.
- Batista, M. R. *Op. Cit.*, 1998.
- Andrade, M. De. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari*. Annateresa Fabris (Org.). Campinas. SP: Mercado de Letras, 1995.
- Andrade, M. *Op. Cit.*, 1991.
- Revelado por Freud (1919), *O estranho* (Freud, S. ESB vol. XVII p.273-218) aponta para a ambiguidade que habita cada um de nós. Ambiguidade que opera tanto no sentido de um significado familiar, conhecido - *heim* (que em alemão também significa um local de intimidade) - como também opera no sentido de desconhecido, do secreto, do clandestino.
- A necessidade de livrar-se de aspectos “maus” da própria personalidade, o contra-eu de Mário de Andrade, pode ser pensado como duplo também do ponto de vista de Bion W. (“O gêmeo imaginário”. In: *Estudos psicanalíticos* *revisados*. RJ: Imago, 1988, p.9-25), que o faz através da imagem do gêmeo imaginário. A criação de uma imagem gemelar representa uma parte excedida e não compreendida do ego, projetada num outro igual e, ao mesmo tempo, outro. Dessa forma, nega-se a existência do diferente sempre autônomo e incontroleável, que para Mário de Andrade se personificaria nesses retratos.
- As lembranças não elaboradas, não “entendidas”, retornam sempre e há a necessidade da repetição para que possa surgir, quem sabe, o entendimento ou o que Freud chama de elaboração, que pode ocorrer com a recordação. É disso que nos fala Freud em *Recordar, repetir e elaborar* (1914), e, mais adiante, quando trata dos repetitivos sonhos traumáticos em *Além do princípio do prazer* (1921).
- O trauma, um aporte excessivo de estímulos com os quais o aparelho psíquico não tem condições de lidar e, principalmente, ocorrido num momento de despreparo do sujeito, é, por isto, irrepresentável.
- Freud em *Construções em análise* (1938) propõe que numa análise, muitas vezes, situações traumáticas que não têm representação para o paciente, podem ser construídas, “alucinadas” pelo analista através de sua vivência com o paciente e sua história e, assim, ter sua figurabilidade dada pelo analista.
- Reportagem de Silveira J. In: *Mário de Andrade - entrevistas e depoimentos*. Telê A. Lopez (Org.), São Paulo: Ed. T. A . Queiroz, 1983.
- A ilusão é entendida por Donald Winnicott como um momento de inauguração da realidade e é no espaço potencial, por ele conceituado como área intermediária entre o externo e o interno, que o quê é criado pode ser encontrado na realidade. Assim “o imaginário pode assumir seu papel de criação de realidades (...) em vez de ter seu estatuto restringido à função de cópia de uma realidade existente, desde sempre, em si mesma” (Kon, N. M. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: EDUSP, 1996).
- Andrade, M. *Op. Cit.*, 1991.

MARGENS DA PALAVRA

Camila Pedral Sampaio

Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?

Guimarães Rosa (1)

O presente ensaio remonta à época em que iniciei meu trabalho de doutoramento (2). Foi, por assim dizer, sua inspiração original. O início de um trabalho desse tipo, que envolve a perspectiva de um longo tempo solitário de escrita e pesquisa, costuma exigir de seu autor uma disposição firme para uma aventura cujo destino é, naquele momento, indeterminado e desconhecido. É o caso de se ajeitarem bagagens e recursos que permitam o enfrentamento da longa jornada que se prevê, que forneçam acolhida e abrigo para os encontros, desencontros e contratempos que por certo ocorrerão. “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo. (...) Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha de popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para durar na água vinte ou trinta anos” (3).

Tal como “nosso pai”, personagem que nos há de acompanhar ao longo deste texto, tratei de forjar minha canoa, de madeira consistente e firme, para durar não vinte ou trinta, mas por certo alguns anos. Foi assim que incluí, como parte da bagagem que começava a arrumar, a companhia, “forte e rija”, da estória de Guimarães Rosa, autor desde há muito tempo preferido e respeitado. Procurava uma espécie de comunidade de ideias inspiradoras que pudesse fornecer o mote inicial daquilo que eu previa ser um longo percurso. Almejava encontrar, nessa inspiração, as palavras geradoras, a expressão possível para inquietações mal concebidas, as metáforas fortes a partir das quais se tornaria possível a construção de um pensamento.

Foi assim que, do contato com o conto de Guimarães Rosa, do tecimento produzido entre a obra e a interrogação psicanalítica, estabeleceram-se os primeiros rumos que pretendi dar ao trabalho, o *ato originário* assim constituindo o próprio espírito de sua posterioridade. Nesse diálogo forjou-se, então, uma ideia com pretensões a conceito: a ideia de que a escuta analítica ocorre num lugar que poderia ser chamado, à semelhança do lugar inventado pelo ficcionista, de *terceira margem*: nem cá nem lá, nem ficção, nem realidade, nem encarnação, nem fantasmagoria e um pouco de tudo isso, simultaneamente. Lugar em direção ao qual é possível contar-se, revelar-se, biografar-se.

O presente texto assim, com as reformulações que o tempo e o trajeto lhe exigiram, traz a marca desse momento originário. Decorridos vários anos, já tendo a ideia produzido alguns frutos, ainda que deixada a adormecer, só agora o re-evoco, trazendo a público o presente texto, reformulado, obviamente, mas, ao mesmo tempo, conservado em suas inspirações originais. Convido o leitor a percorrer comigo este trajeto que, porquanto tenha representado o primeiro passo de um processo que teve sua continuidade, manteve seus atrativos e deixou suas marcas. Trajeto feito nessas áreas fronteiriças, um tanto costurado de psicanálise, um tanto impregnado de literatura, trajeto construído em margens, justamente o assunto de que trata.

CONCEITOS DE ESTÓRIA “A terceira margem do rio” é o título de um conto de Guimarães Rosa, pertencente ao volume editado sob o nome *Primeiras estórias*. Como nos explica o editor, “‘Estória’ é o neologismo que distingue a história como conto – isto é, relato de acontecimentos fictícios – da história como registro de acontecimentos reais (...). E ‘primeiras’ não está aqui no sentido de juventude (...), mas sim por ser esta a primeira vez que o autor pratica o gênero ‘estórias’, ou seja, o conto curto” (4). Estamos, portanto, em face desse título desde logo convidativo, em pleno domínio do mundo ficcional criado tão singularmente por Guimarães Rosa.

Em um artigo intitulado “Heresia roseana”, Leda Tenório da Motta discute sobre o uso do conceito de “estória”, introduzido por Guimarães Rosa, como um gênero tardio no percurso de sua obra. Nesse artigo, a autora aproxima as “estórias”, com seu estilo anedótico, silencioso e inexplicado, aos efeitos de humor provocados pelos chistes, tal como Freud os discutiu. A semelhança entre ambos residiria não só na forma compacta e breve de narrativa do improvável, mas também no caráter formal anedótico ao qual, à prevalência do desejo sobre o acontecimento, reúne-se o prazer estético de sua criação e recepção. De fato, foi assim que Freud nos permitiu compreender o prazer em contar, mas também em ouvir, piadas: prazer associado à emergência do inconsciente, ludibriada a censura, em seus movimentos próprios de condensações e deslocamentos; mas também prazer estético, associado à possibilidade de compactar, no formato certo, em tempo certo, a palavra certa. Um prazer do estilo o sabe bem quem não tem jeito para contar piadas...

Da mesma forma, as “estórias”, à diferença dos longos romances, “nada contam, ou muito pouco. Elas exploram o silêncio, afora o absurdo, como modalidade produtiva, não sem risos e sorrisos. (...) Espreitam assim uma espécie de fulgurância máxima do mínimo, ou uma sublimidade tênue, resvalante por isso para o humor, dada a inânia ou a bagatela. (...) Outra maneira de dizer o mesmo é dizer que ‘estória’ é desimaginação, desacontecimento” (5). Assim, o gênero das estórias, por sua capacidade de figurar o absurdo, de representar o invisível, valendo pelo que nelas não é dito, difere radicalmente da história e, mais do que isso, vai contra ela; fareja desacontecimentos, num sutil trabalho do olhar e da palavra que, na fulgurância de um átimo, torna visível o que não se pode ver. As estórias representariam, nesse sentido, aqueles momentos em que se figura o infigurável, em que se pronuncia algo do inconsciente. É ao absurdo e ao inacreditável que mira a estória, ao significado secreto e inapreensível do vivido, só vislumbrável em “certa margem terceira das águas da existência” (6), essa ideia tão sugestiva do título do conto de que ora nos ocuparemos.

Trata-se de uma estória bastante surpreendente, que provoca no leitor certa inquietação característica que irá acompanhá-lo por toda a leitura e depois dela, como a insistir interrogando por aquilo que não teve e não terá resposta. O narrador toma o leitor como confidente e, como que a tentar, através desse diálogo, fazer-se compreender naquilo que ele próprio não soube entender de sua vida, ele conta a estranha história de sua família.

Suas recordações começam do ponto em que o pai, chegado a certa idade, manda fazer para si aquela canoa especial, de madeira resistente, feita para durar anos. Mansamente, sem mais palavra ou motivo, calado como sempre foi, ele se despede da família e salta dentro da canoa, para ali viver para sempre; bem ali, no meio-rio, tão perto como inalcançável. O pai nunca mais proferirá palavra e para sempre se manterá como silhueta móvel no sobe-e-desce das águas, deixando ao filho a difícil tarefa de situar sua vida à sombra desse fundo de silêncio que se move cima-abaxo no rio; a vida do filho, alternando-se entre

a acomodação ao acontecimento e a necessidade de entendê-lo, transcorre a partir da ligação com esse pai, nem morto nem definitivamente vivo, pai insondável, de cujo silêncio ele procura evocar seu próprio destino.

Estranha culpa o mantém preso à sombra paterna, guardando sua vida, à beira do rio, à espera, mesmo quando toda a família já tomou o rumo da cidade. Dessa ligação se irradia o efeito de estranheza e assombramento que a leitura produz. Um dia, já velho e barbado como o pai, o filho, impelido pela sua doideira de homem, uma culpa incompreensível, propõe ao pai uma troca: ir tomar o seu lugar, no meio do rio, cumprir ali o seu destino. Pela primeira vez, o pai o escuta e o saúda. Tomado de pavor, desatinado, desentendido, nosso narrador foge. E aqui, só então, surge seu texto: é um pedido de perdão – ao pai, a si, a todos – por sua humanidade não cumprida. Nesse descumprimento começa sua palavra. “Mas então, ao menos que, no artigo da morte, peguem em mim e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio” (7).

Desde o primeiro contato com esse conto, nunca mais pude deixar de pensar nesta singular composição que reúne ao rio e às margens um terceiro elemento, incógnito, que tem por efeito imediato atirar-nos de cabeça ao plano ficcional. Ora, um rio, todos sabem, tem duas e não mais que duas margens. Margem leste, margem oeste, esquerda e direita; norte e sul ou, simplesmente, a margem de cá e a margem de lá; e é por oposição que elas se definem. Muitas vezes as duas margens são dois mundos. De cá, assiste-se à beleza do poente, lá; de cá, imaginam-se as maravilhas exóticas do reino de lá; de cá, fala-se mal do povo e da terra de lá.

Seja como for, cá e lá são referências fundamentais quando se tem um rio a dividir a terra. Cruzar uma ponte em direção à outra margem traz um sentido inequívoco de mudança, de passagem para outro lugar. O rio corre, ao mesmo tempo unindo e separando duas nações, dois povos, dois estados ou mesmo dois momentos na história de uma cidade. Cruza o rio entre terras e nos obriga a conceber uma noção de fronteira. Cá e lá, um e outro, conhecido e estrangeiro, de qualquer forma a realidade que o rio nos oferece pede como referência uma oposição dual. Onde colocar aí um terceiro? Não há, na concretude pacífica de um rio que passa, nada que sugira a existência de uma terceira margem. Por onde, então, poder-se-á situar a terceira margem do rio?

Foi essa indagação que me capturou já a partir do título do texto de Guimarães. Encantava-me a ideia de uma terceira margem, mas apenas porque ela me lançava, de supetão, a um mistério do mundo; arrancava-me do rio e me atirava a um outro domínio. Insondável, até certo ponto. Foi assim que, antes de conhecer o texto, eu soube de algo importante. A terceira margem do rio, por certo, não a encontraremos no espetáculo do rio que se insinua como divisor de vidas; nós a encontraremos, quem sabe, um pouco para fora ou talvez um pouco mais no interior do próprio rio. E onde? Na palavra que o pensa e percorre, na palavra que ao mesmo tempo o enuncia e constitui, nos dizeres do rio em sua ficção. Esse é o efeito de vertigem que nos abençoa desde o começo desse conto singular. Só à língua é dada a molecagem de encostar às duas margens uma terceira e criar um efeito de abertura. É Manoel de Barros, poeta pantaneiro, conhecedor de rios e de sapos, quem nos diz: “Molecar com a língua, isto é a poesia” (8). Das margens do rio, estamos, afinal, nas margens da palavra.

RIO DE PAPEL Ao buscar o rio de verdade, seremos sempre atravessados pela palavra que o enuncia e estaremos inevitavelmente encostados à ficção ou à poética. Qualquer rio que eu possa enunciar ou escrever será sempre mais um “rio de papel” do que um movimento vivo das águas.

Será sempre possível a esse rio uma terceira margem, de silêncio e palavras; sempre será possível que, do meio da turbulência de suas curvas lhe salte um canto, voz risonha diante do esforço de nosso empreendimento: buscar o rio de verdade, do qual estamos perenemente separados a partir de nossa estrutura simbólica. Nas margens do rio que corre, encontraremos, sob os ecos do seu riso, uma terceira margem, margem da palavra, no seio da qual insiste o oco do silêncio.

Essa é a dimensão para a qual a pontaria poética certeira de Caetano Veloso indica ao nos contar em canto a estória primeira de Guimarães, na canção de mesmo título, feita em parceria com Milton Nascimento. “Caetaneemos”! Ouçamos música e letra em sua versão “*Circuladô*” (9). No início, os sons ocios e tribais de um vaso de cerâmica nos introduzem ao clima das matas, entre os barulhos e o silêncio de um beira-rio. O batuque seco e ritmado se prolonga na voz do cantor, reproduzindo em alturas e repetições como que ecos da conversa entre os seres da mata. Estamos de chofre entre paus ocios e águas claras e a batida marcada nos faz ouvir suas vozes. O riso é um canto do rio. “*Meio a meio o rio ri/ silencioso, sério*”. Dura madeira, risca a canoa um desenho de silêncio nas águas. Canto das águas, a palavra lhe faz margem. Por entre as árvores da vida, rio e canoa, palavra e silêncio, em contraponto rítmico, compõem, nessa passagem de águas que nos riem, um jorro de palavra; das margens do rio às margens da palavra e à clareira do silêncio, de onde nos observa a figura calada de um certo pai. “*Margens da palavra/ entre as escuras duas/ margens da palavra/ clareira, luz madural/ rosa da palavra/ puro silêncio nosso pai*”.

Dessa forma é que o poeta nos conta a estória daquele homem silencioso, sempre calado e sério que, chegado o tempo, de uma maneira tão singular, inventa seu destino, plantando a incerteza e o estranhamento no meio do mundo simples e familiar dos seus. Do conhecido, irrompe o mais assombroso desconhecimento. Da terra conhecida, das madeiras conhecidas, ele constrói a canoa que desde então vagará pelo fio da incompreensão, risca de água no leito do rio, de onde emana o puro desconhecido. Do silêncio de homem simples, brota o ato de invenção, silencioso ainda, mas gritante em seu absurdo: ir-se embora sem sair, ir-se mansamente, sumir-se rio adentro, cima-abaxo, movente perpétuo, sombra estrangeira a atormentar a familiaridade.

“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (10). É do efeito insólito produzido por essa figura, meio sombra, meio vida, que nos fala ou silencia de um lugar apontado como terceira margem, que brotaram as considerações que a seguir eu pretendo discutir. Minha intenção é tão somente a de por em circulação essas evocações que o encontro com o texto permitiu. Evocações singelas, dadas a alguém que, do interior de um domínio do saber outro que a literatura, no caso, a psicanálise, buscou nessa estória matéria de pensar. Com certeza resultará desse encontro uma leitura. De certa forma, uma tradução, uma quem sabe transgressão... Veremos a que nos leva.

ESTÓRIA DE HOMEM De saída, creio que já podemos concordar em dizer que *A terceira margem do rio* não é estória de rio, mas estória de homem. De homem que, à força de sua possibilidade de figurar-se outro, se deseja o próprio rio em suas movências e mergulha no calado vau adentro. Daquele meio-rio o homem silencioso nos olha sem ver; nunca em parte alguma, sempre em toda parte. Ele se move na risca dessa terceira margem. Seu silêncio, um paradoxo insolúvel para o filho que em terra ficou. De seu

ser calado e indecifrável, de sua presença perene incapturável, irradiam-se as palavras perplexas do filho narrador. E engendra-se propriamente sua vida errante, como efeito desse duplo canto entre o beira-rio, terra firme e triste de palavras, e o desenho manso da canoa sobre as águas, dor aberta em peito de homem rude. “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (11). Da culpa inimputável, a fórmula da errância para o filho em terra: condenado a espreitar eternamente rio adentro, à busca do que não pode ser entendido, mas tão somente nomeado, como referência fundamental: o pai, seu nome, terceira margem sem a qual não há filiação possível, margem da palavra, oco no interno da palavra, terceira margem, o rio.

No colo mesmo desse pai calado, acercou-se o vazio. Aninhou-se ali algo que não comporta sentido fácil, abismo de razão, fonte da intolerável estranheza de que a vida se impregna, mansa loucura de tudo que é humano: contemplar o horizonte à busca de outro a quem se dirigir, outro sempre móvel, fantasmático, o rio. Não será essa, também, nossa “loucura” de analistas, à procura, na transferência, daquilo/daquele a quem o paciente se dirige, condenados a ouvir o que não se poderia entender? Condenados a buscar, no erro e na ambiguidade da palavra, a ficção pela qual o sujeito permite a aproximação, a irrupção de uma verdade possível? Não será essa a nossa posição, meio assombração, meio encarnação capaz de mover-se diante de um apelo do parceiro em terra, que de seu desentendimento nos dirige sua fala? Não será esse, ainda, o lugar por excelência, o campo possível de uma análise, essa *terceira margem*, nem-lá-nem-cá, meio-rio voltado às duas margens, por onde circulam as estórias, narrativas de uma vida que se deseja, que se quer entender?

“Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou então, todos” (12). Doidos todos: vida humana é doideira incansável, tensão sem trégua entre a busca de dizeres e um fundo de indizível, terceira margem flutuante, sem a qual nada alcança sentido, mas com a qual nenhum sentido se completa, permanecendo ferida aberta no seio da palavra. Do fundo dessa doideira de homem, formula-se um projeto de descanso possível: quem sabe, na ficção da própria morte – morte, ausência absoluta de palavra, aquilo de que nada se pode dizer – tornar-se o homem o próprio rio, sem destino ou paradeiro, errância absoluta, reencontro com o pai, resgate de uma dívida sem título. Dessa doideira de homem, impossível de descansar, resta, única esperança deixada, encostarmo-nos às margens da palavra, beirar um sentido nesse furo de ser que nos constitui dizentes. Restamos, doidos homens, inventar-nos, dessa terceira margem, uma vida; algum transitório sentido pelo qual torne-se possível a paga de uma dívida sem começo. Margens da palavra, por ela circulamos nosso destino, sob efeito da ficção com que nos inventamos homens. Homens de tristes palavras...

Assim, sob a inspiração inaugural do velho que nos assombra no rio, mais do que atravessá-lo, fomos atravessados por tal movimento de águas e palavras. Do seio desse jorro caudaloso de impressões que nos falamos, chegamos a uma primeira ideia: a de que o conhecimento do que em nós é insondável, nos é dado, de certa forma, como um efeito de ficção. Criamos nossas estórias de homem como forma de figurar o infigurável. Dirigimo-las a uma terceira margem da existência, margem insólita, assombração, imaginária e, ao mes-

mo tempo, simbólica e referente. Talvez nisso encontre-se a possibilidade da experiência analítica.

SUJEITO EM FREUD De fato, é difícil não reconhecer, nas evocações que o texto nos sugeriu, as peças do jogo que Freud inventou para compreender a alma humana. Com efeito, esse é o sujeito que Freud nos legou: errante na linguagem, permanentemente dividido entre o ser em terra firme que se julga e a margem de desconhecimento que o constitui, o inconsciente. Lugar do qual nada se pode saber e que, no entanto reaparece como sombra permanente e móvel na margem da palavra – ou de dentro dela – na curva da palavra, leito de seu sustento.

De fato, partindo da peculiaríssima atenção com que ouvia seus pacientes na clínica, foi através de metáforas as mais diferentes e íntimas, buscadas nas suas recordações de infância, mas também na sua paixão pelas obras culturais humanas, que Freud procurou figurar o inconsciente, em consonância com aquilo que lhe é próprio, a rebeldia a qualquer representação fechada. É sob essa perspectiva, que Lydia Flem apresenta o homem Freud, em obra conhecida e bastante divulgada. Cito-a: “O seu método intelectual procede através de um duplo movimento: abrir para o universal a singularidade individual graças às referências culturais e evidenciar

as figuras da cultura: as personagens dos mitos, lendas, contos, peças teatrais ou romances singularizam-se, reatam com suas origens carnisais, tornam-se os portavozes do desejo humano” (13).

É nesse sentido que se poderia dizer que Freud é um ‘ficcionalista’ da alma humana em seus disfarces, tornando-se alternadamente escritor, detetive, explorador, arqueólogo ou simples viajante, enquanto procura ser um intérprete possível, um poeta do inconsciente.

Foi a partir dessa perspectiva de abordagem da obra freudiana que me pareceu interessante fazer do diálogo com o conto uma inspiração para essas outras, talvez avessas, invenções psicanalíticas. Invenções nas quais

encontro uma figuração possível para os caminhos do inconsciente e do desejo nessa invocação ao homem que se cala dentro do rio e, em aparições movediças, permanece a perguntar ao sujeito sobre o significado de sua vida. Nesse pai, não propriamente morto, mas silenciado num lugar terceiro que, como sombra perene fantasmática, reapresenta-se continuamente a cobrar do filho a invenção de seu destino. Dessa figura emana para o filho, de um lado, toda identificação possível: “... sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum bom meu procedimento, eu falava: ‘foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’ o que não era o certo, exato; mas que era mentira por verdade” (14). Que era verdade do ideal – identificatório – poderíamos acrescentar: verdade de uma vida compreensível; de fato, mentira por verdade.

De outro lado, é também dessa figura, do lugar mesmo em que ela se instala, terreno do sombrio e do incompreensível, que se inaugura o estranhamento que passa a impregnar toda a vida. Dali emana a culpa irreconhecível, mas permanentemente ativa, que vincula o sujeito a um projeto que ele não pode entender; dali se irradiam as perguntas todas do sujeito sobre seu destino, perguntas sem destino, afinal, sem respostas. Dali: desse lugar, margem terceira constituída, vazio no seio da palavra, terreno do estranho, do silêncio estrangeiro que rouba do sujeito – personagem ou leitor – toda

**CRIAMOS
NOSSAS
ESTÓRIAS DE
HOMEM COMO
FORMA DE
FIGURAR O
INFIGURÁVEL**

e qualquer familiaridade, toda e qualquer identificação no campo familiar. Deste lugar, estrangeiro entre a vida e a morte, a figura fantástica, estranha entre os homens, se apresenta como o próprio ser da inquietação. Uma inquietação que, entretanto, produz a palavra e a requer. De sua margem silenciosa e séria, constitui-se o efeito fundador do acesso ao imaginário. De sua estranheza absoluta, de seu caráter terrível, fantasmático, sobrevém para o sujeito a necessidade de criar para si este terreno terceiro, margem em que a palavra pode ser jogada como ficção, como tentativa de produção de sentido e de criação de uma vida, vida de verdade. O acesso a essa margem, terreno silencioso de auto-criação, aparece, assim, como condição para que o sujeito formule sobre si a ficção com que possa conceber sua singularidade de desejo, a partir de suas tristes, mas fundamentais, palavras.

Do caminho até aqui percorrido, resulta que estivemos nos exercitando no ofício de pensar psicanaliticamente com elementos fornecidos pela ficção. Seguimos, quem sabe, passos de Freud. Ainda na opinião de Lydia Flem: “A concepção freudiana do aparelho psíquico não é um sistema fechado, recolhido em si mesmo, dogmático. Muito pelo contrário, Freud tenta ampliar sempre e cada vez mais suas investigações a outros domínios do saber. Pela multiplicidade de suas comparações, ressalta a polifonia da alma...” (15). Dessa alma polifônica, cantou-nos, como figuração inconsciente, um pai que, tornado fantasma e submerso num calado da alma, possibilita, pela palavra que dele emana, a inserção do sujeito no universo de sua estória narrada. É através desse ser estranho e ao mesmo tempo conhecido que nosso personagem acede a sua estória de desejo e inscreve-se em sua filiação. Meio sombra, meio vida, a figura desse pai-fantasma, que surge em aparições fugazes, borra qualquer familiaridade e exige o transporte para um campo terceiro, de sonho, delírio ou ficção. Outro campo, outra cena, terreno da transferência.

TERCEIRA MARGEM ANALÍTICA Apropriando-me, com intrépida intimidade, da bela imagem fornecida por Guimarães, apresentou-se para mim, portanto, no exercício de interlocução com a literatura, uma sugestão quase irresistível e já de pronto antecipada; a de que seria fértil e necessário conceber a existência de uma terceira margem atuante na prática clínica psicanalítica. É assim que me vejo instada a propor e discutir a ideia de que, num processo analítico, configura-se o acesso a esse domínio “ficcional” e, como tal, imaginário, a que estou denominando *terceira margem*. Lugar de inscrição do analista, onde se torna possível sua escuta. Margem terceira, entre duas margens falantes: entre eu e outro, conhecido e estrangeiro, analista e paciente, poderemos aceder a esse terceiro lugar, de onde nos assombam e inspiram seres de pura inquietação, representações possíveis do impossível e intolerável do inconsciente. A escuta analítica é, assim, dirigida a esse lugar de silêncio, a interrogar-lhe uma forma possível e provisória do desejo. A palavra é posta a serviço da busca de enunciar o desejo, sempre movido e silenciado, que habita o sujeito como margem de sua errância. A palavra, ela própria errância, enuncia o que não está nunca lá, destino de desejo. Um paciente em análise, nesse sentido, busca, com suas palavras, aquilo que continuamente se perde, tenta dar contorno ao incontornável, dizer o que não pode ser dito. Utilizando-me da terminologia de Pierre Fédida, seria necessário conceber esse lugar de “estrangeiro íntimo” a partir do qual o analista escuta a fala de seu paciente. “O ofício de psicanalista – nesse aspecto próximo ao de escritor ou de poeta – exige da fala cotidiana um cuidado da linguagem e, assim, uma espécie de vigilância em relação aos recobrimentos que a presença do familiar não pode deixar de produzir” (16). Em seu ofício

lingueiro, o analista põe-se numa escuta vigilante e estranhada, lançando seu olhar ao horizonte de palavra, terceira margem onde se põem em cena os fantasmas figurados nas aflições do analisando.

E assim concluímos nossa travessia. Como foi possível perceber, ao atravessarmos o rio, tão perigoso quanto a vida, viemos dar neste ponto terceiro, dificilmente imaginável no princípio: no seio mesmo da relação analista-paciente, em que se insinua a constituição de uma terceira margem. Terreno terceiro, simbólico, terreno da presença e da escuta analíticas. Nas palavras de Octave Mannoni: “É preciso que se crie simbolicamente um terceiro lugar. Só a linguagem, portadora da negação e trazida pela negação pode proporcioná-lo” (17). Na busca de inspiração para pensar esse lugar é que nos encontramos com Guimarães Rosa. Que esse terreno da escuta seja concebido como uma *terceira margem*, é uma sugestão, em princípio, interessante. Terceira margem, entre duas margens falantes, lugar só figurável na e pela linguagem, habitado, entretanto, por seres de carne, osso e padecimentos. Ali, nem-lá-nem-cá, entre duas margens, a palavra e seus silêncios.

Camila Pedral Sampaio é analista em formação pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, doutora em psicologia clínica pela PUCSP e professora assistente doutora na Faculdade de Psicologia da PUCSP.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Rosa, G. (1967). *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- Sampaio, C. P. “Ficção literária: terceira margem da clínica psicanalítica”. Tese de doutoramento. Programa de doutoramento em psicologia clínica. PUCSP. São Paulo. 2000.
- Rosa, G. “A terceira margem do rio”. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.32. 1992
- Rosa, G. *Op. Cit.*: contracapa.
- Motta, L.T. “Heresia roseana”. In: Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (Org.), Junqueira Filho, Luís Carlos Uchôa (Coord.), *Perturbador mundo novo: história, psicanálise e sociedade contemporânea*. São Paulo: Escuta, p. 91. 1994.
- Motta, L.T. *Op. Cit.*, p.90. 1994.
- Rosa, G. *Op. Cit.*, p.37.1992.
- Barros, M. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.312. 1990.
- A canção “A terceira margem do rio” de Caetano Veloso & Milton Nascimento encontra-se no disco *Circuladô ao vivo*, Polygram do Brasil, 1992.
- Rosa, G. *Op. Cit.*, p.33. 1992.
- Ibidem p.36.
- Idem.
- Flem, L. *O homem Freud: o romance do inconsciente*. Rio de Janeiro: Campus, p.2. 1993.
- Rosa, G. *Op. Cit.*, p.35. 1992.
- Flem, L. *Op. Cit.*, p.2. 1993.
- Fédida, P. *Nome, figura e memória: a linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta, p.66. 1992.
- Mannoni, O. *Clefs pour l’imaginaire ou l’autre scène*. Paris: Editions du Seuil, p.98. 1969.

A ESCUTA DA LINGUAGEM COMO "ATO POIÉTICO"

Homero Vettorazzo Filho

Rainer Maria Rilke em *Cartas a um jovem poeta* recomenda aos jovens que desejam ser poetas que se perguntem “se lhes é possível viver sem escrever” (1). Penso que, em similaridade com o poeta, o psicanalista deve estar permanentemente comprometido a tratar a linguagem para além de sua banalização midiática e comunicacional, resgatando-a em sua fonte e em sua função *poiéticas* (2), para dar forma e palavras ao informe do analisando que não pode ainda ser dito. Não é possível se viver sem a materialidade metafórica da linguagem para se ser analista.

Pierre Fédida, ao tratar das semelhanças entre o analista em seu ofício e o poeta diz que o último “deixa os desenhos das coisas se recolherem na escritura das palavras ao sair do sono em que a fala cotidiana da língua as mantém” (3).

A FUNÇÃO POIÉTICA DA LINGUAGEM: DESDOBRAMENTOS TÉCNICOS E METAPSICOLÓGICOS Fédida trata a condição de *poiese* em associação à concepção sobre “a técnica” de Heidegger que, recorrendo à origem grega dessa palavra, concebe-a como “modo de desvelamento” que dá lugar “a uma produção à medida que algo de oculto se presentifica no não oculto”. Por seu caráter de “produzir”, a técnica é concebida por Martin Heidegger como algo *poiético*, vinculando-se por meio de seu radical grego a palavras que designam “o conhecimento no sentido mais amplo... o fato de poder se reencontrar em alguma coisa e de aí se reconhecer” (4).

Em tal contexto, a técnica é retirada de seu aprisionamento em regras do *setting* para ser considerada no que diz respeito à escuta viva da linguagem que permeia a dupla no encontro analítico.

A palavra falada, a palavra calada, a mudez pela ausência de palavras, a palavra encenada, o silêncio como palavra, a palavra agida, o corpo-sintoma e o gestual no lugar da palavra, a palavra surda-muda, a imagem que cega a palavra, enfim **a escuta da linguagem em sua dimensão *poiética* e informe**, deve ser o compromisso do analista com a técnica (5).

Ao postular a linguagem, em seus desenhos internos, como lugar *poiético* no qual nos construímos subjetivamente à medida que nos reconhecemos nesse reencontro, mas também como lugar em que nos dissipamos em uma difração de ressonâncias sem fim, nas quais tentamos infinitamente nos reencontrar (ou nos evadir!), Fédida está propondo algo além da técnica, uma metapsicologia da técnica por meio da qual vai conceber sua maneira de postular a *psiquê*. Pensar a linguagem em sua escritura, que precede a palavra falada, amplia de forma singular e sob novos vértices, a concepção freudiana do aparelho psíquico se constituindo como um sistema de traços mnêmicos que se inscrevem e se retranscrevem. Penso que a materialidade da linguagem em seu desenho interno dá corpo à materialidade dos traços mnêmicos, residindo aí um lugar *poiético* privilegiado para a escuta analítica.

DIFERENTES FORMAS DE SE CONCEBER A ESCUTA E A CRIAÇÃO DE LINGUAGEM EM PSICANÁLISE

Joel Birman sugere a existência de três grandes movimentos de descentramento na obra freudiana que, em função das novas propostas metapsicológicas, têm implicação nas formas de se conceber a escuta da linguagem no encontro analítico (6).

O primeiro desses descentramentos está na concepção do inconsciente como um sistema que retira a consciência (*cogito*) de seu lugar de destaque no psiquismo, relativizando-a em relação à importância do inconsciente. Fédida também descentraliza a linguagem do seu lugar de comunicação (*cogito* da pós-modernidade?), no qual se mantém adormecida na fala habitual e no senso comum, ou então ensurdecida, emudecida e automatizada no pragmatismo e imediatismo da fala comunicativa. O lugar central passa a ser o da escuta da linguagem em seu potencial *poiético* que tem no sonho um valor essencial de paradigma. Diz Fédida: “quando o sonho deixa de estar no princípio da teoria e de constituir seu poder de pensamento, é a concepção de fala que sofre modificações, até mesmo em suas relações com a língua e linguagem” (7). Ao que acrescenta: “É verdade que o poema não é um sonho, mas a sensoriedade das imagens visuais das quais este é feito constitui o tom e o estilo da fala do poema antes de se fundar em ato poético. A visibilidade das coisas é menos da ordem da imagem do que da impressão e da escritura, e até mesmo da pura coloração. Ela é produzida por transferência das qualidades sensíveis que a fala torna possível através daquilo que escuta de si própria” (8).

A linguagem e a palavra exploradas nesse contexto, em uma análise, trazem grande amplitude à escuta e à constituição do campo analítico. Discriminações refinadas e de grande importância ganham corpo com as postulações de Fédida. Assim, discurso e linguagem, não são mais concepções coincidentes, o mesmo acontecendo com o conceito de linguagem, que vai muito além da palavra falada. É nesse sentido que, após citar Georges Braque que nos lembra que “escrever não é descrever. Pintar não é representar” (9), Fédida conclui que: “descrever ou representar aquilo que vê provoca uma dissociação entre olhar e fala e, assim, a perda do **olhar que a língua porta em si**. Essa relação do olhar com a fala é condição do ato *poiético* de uma fundação da língua” (10). Tais considerações colocam a escuta analítica muito mais próxima dos desenhos internos da língua e também do corpo do analista que pode assumir um lugar de engendramentos de espaços cênicos, condição que Fédida nomeia, no sentido de investigação clínica, como corpo-teatro-linguagem. Nesse mesmo contexto, outra questão que ganha importância é a linguagem pensada no contraponto entre o visual e o visível. “Tornar visível é atribuir sensação, sensorialidade, ao visual desfascinado da vista” (11) diz Fédida, em uma densa reflexão com tantos desdobramentos no trabalho analítico. A linguagem em sua dimensão *poiética* é assim uma forma de desencantamento aprisionador no visual. Temos aqui que refletir sobre o possível fascínio do visual exercido nas trocas intersubjetivas pela dupla analista-analisando levando a um encarceramento da linguagem, não esquecendo que também a fala comunicacional pode ter um efeito de visual fascinado.

Também é no campo da linguagem que a capacidade de continência ou de *holding* do analista vai ser concebida. Fédida a denomina de “capacidade de mobilidade psíquica do analista” vinculando-a à possibilidade do analista de **produzir e construir** linguagem por meio de suas renovações *poiéticas*, cada vez que é posto à prova por analisandos que, apesar de falarem muito, mantêm-se surdos-mudos em sua linguagem. Tal capacidade de mobilidade

psíquica provém da “memória anamnésica” (12) que o analista adquire da “fala do paciente, pela escuta de suas palavras, em ressonância com aquilo que esta fala **se relembra**” (13).

O segundo grande descentramento derivou de novas proposições metapsicológicas que Freud, desenvolve em “A guisa de introdução ao narcisismo”, nas quais o Eu, enquanto instância totalizante do psiquismo e do corpo, não seria originário, mas sim derivado do investimento do Outro (14).

A condição da presença do Outro que descentraliza o Eu trouxe novos aportes de produção metapsicológica com importantes efeitos na técnica. Para pensar a linguagem em sua escuta psicanalítica, a partir desse novo movimento, tomo como interlocutoras Piera Aulagnier e Silvia Bleichmar.

Destaco em Aulagnier sua concepção de “sombra falada” na qual enfatiza que, antes mesmo de nascermos enquanto sujeito, estamos marcados, em nossa origem, pela antecipação de um Eu construído a partir do discurso que a mãe produz sobre o corpo do infante, encarnando-o enquanto “sombra falada”, e inscrevendo-o em uma ordem temporal e simbólica (15). Tal discurso se dá em uma dimensão muito além de um simples código linguístico já que não se trata somente de palavras; é um ato de dirigir-se a um Outro que alude tanto à mãe – implicada em seu desejo –, quanto à criança – incluída como destinatária desse enunciado e, portanto, da projeção desse desejo. Tal condição base da implantação do narcisismo como processo de estruturação do Eu, coloca a linguagem “dentro” da pulsão sexual e de suas vicissitudes.

Bleichmar, na mesma direção, introduz novos interrogantes ao deslocar a ética para antes da resolução edípica, relacionando-a às formas de apropriação **inclusive pela linguagem** do corpo e dos sentimentos da criança pelo adulto (16).

Considerando a linguagem nesse contexto, Bleichmar ressalta que pelo fato de ser secundária às primeiras inscrições, a palavra, como significante, alude a aspectos da sexualidade inconsciente, que correspondem aos excessos exercidos na maneira como as funções dos cuidados primários com a criança são realizadas, situando-se para além da significação que o discurso do adulto possa representá-la.

Nesse contexto, a expressão material das formas de vinculação do Eu com esse Outro, desvela-se na linguagem destinada ao analista. Na mesma direção se torna importante escutar a relação do analisando com sua própria linguagem. O tipo de demanda; o comprometimento ou, ao contrário, a alienação na própria fala; o reconhecimento da alteridade ou, inversamente a alienação no Outro; constituem o cenário e o potencial *poético* para a escuta da linguagem, marcada nesse contexto pelo sexual que, não podendo mais se realizar como sendo o próprio ideal, aliena-se no Outro na procura desse gozo. O ensurdecimento causado pelo fascínio com a própria fala ou com a figura do analista pode ser pensado sob esse vértice. Está na escuta analítica a possibilidade de tentar desfazer esses curtos-circuitos. Para tal, penso que as concepções metapsicológicas, acima apresentadas, são de grande valia por abrirem recursos técnicos que criam linguagem para tal escuta.

O terceiro descentramento é decorrente da postulação da pulsão de morte que desloca a representação de sua posição central de atributo intrínseco à ordem da vida. Ao ocupar o centro, a pulsão de morte, que visa sempre a desconstruir as representações estabelecidas, condena Eros a continuamente ter que representar.

Pensando a escuta psicanalítica da linguagem no novo contexto, a postulação da pulsão de morte coloca, radicalmente, a ênfase na escuta da coisa indizível e, portanto, na criação de linguagem para a materialidade do informe que, se não ganhar significância, ameaça a invadir ou a se descarregar em um discurso evacuativo, ou então adormecer em uma fala vazia e designificada – visto não encontrar linguagem para se revelar. O vazio deve ser escutado em sua própria materialidade que, ao ganhar significância, lhe dá contorno.

Jacques Lacan, em seu seminário sobre a ética, retoma a postulação de Heidegger na qual o filósofo usa a forma do vaso como modelo para configurar sua concepção de criação (17). O vaso – em correspondência ao conceito lacaniano do “real” – põe em evidência a condição em que “o vazio nele criado introduz, ao mesmo tempo, a própria perspectiva de preenchê-lo” (18).

Penso que a linguagem, dentro do terceiro descentramento, teria tanto a forma (materialidade) como a função do vaso na figuração acima descrita: materialidade que, ao mesmo tempo, dá lugar ao vazio e cria condições para preenchê-lo. A concepção de Fédida sobre o “sítio do estrangeiro” também vai nessa direção. Assim, o silêncio, na escuta, tem a função de propiciar tempo e espaço para o vazio e para a negatividade da palavra. Dessa forma, podemos entrar em contato com a linguagem em sua materialidade metafórica e criativa.

**SE TORNA
IMPORTANTE
ESCUTAR A
RELAÇÃO DO
ANALISANDO
COM SUA
PRÓPRIA
LINGUAGEM**

A TRANSFERÊNCIA E A CONTRA-TRANSFERÊNCIA SIGNIFICADAS FRENTE À ESCUTA DA LINGUAGEM

Penso que não se pode falar de transferência e contra-transferência sem se pensar na linguagem em seu sentido *poético*, ou seja, linguagem matéria-prima do sonho. Transferências, portanto, tal como Freud começa a teorizá-las dentro do trabalho onírico, como retranscrições que abrem possibilidades de “transformações”, no sentido de propiciarem novas formas de articulações.

O conceito de projeção – que deve ser pensado dentro das transferências – ganhou ênfase a partir do segundo

descentramento, no qual o Eu é deslocado de sua posição central originária para ser concebido, em sua estruturação, como sombra do Outro. O imbricar do campo do Eu e do Outro, configurado nos tipos de vinculações do paciente, passa a ter na escuta da projeção uma forma privilegiada para criação de linguagem. Ao ser considerado sob o vértice de sua dependência originária do Outro, o Eu deparando-se com a alteridade deste se vê ameaçado de despossessão e de transformar-se em estrangeiro. Tal condição suscita uma violência psíquica que está nas bases das relações intersubjetivas e também do ataque à própria linguagem. É na vivência de experiências transferenciais e contra-transferenciais desse porte que podemos realizar a materialidade que a linguagem assume ao dar corpo à materialidade psíquica (palavra-coisa!). Assim, no trabalho analítico, entramos em contato com a força material da palavra-encarnada, seja ela, falada, muda, surda, fascinada e cega, atuada, gestual ou corporal. Em tal contexto posso entender o poder e a eficácia transformadora da linguagem (a partir do vazio criativo contido em sua capacidade metafórica), como também a materialidade desintegradora do vácuo que acompanha sua ausência (buraco negro?).

A CONTRA-TRANSFERÊNCIA E O DESEJO DE ANÁLISE “Não aguento mais viver assim... não quero mais viver assim... não tenho vontade de nada... não consigo levantar da cama... fico lá, com o travesseiro tapando

meus ouvidos, encolhida, imóvel, não quero ouvir barulho, movimento, nada. São tantos anos assim. Tanta análise, tratamento, remédios... Não muda nada... Não aguento mais viver assim...” Falas, como estas, eram a tônica dos encontros com uma paciente na qual o vazio por ela encarnado me causava a impressão de poder ser arrastado por um turbilhão – também despertado em mim – que me traria para um buraco negro: um mundo de trevas aonde só existia lugar para culpa, auto-recriminação, decepção e conformismo.

Comecei a perceber durante seu atendimento que surgiam músicas para mim, a princípio difusas, mas que aos poucos iam tomando a forma de estribilhos de canções. Não eram músicas que faziam parte de minha memória recente e, tampouco, tinham tido um significado especial. Escutá-las me tranquilizava.

Relato duas dessas situações pelas diferenças nas tonalidades que tais músicas assumiram acompanhando minha escuta da paciente. Tratavam-se ambas de canções relacionadas ao candomblé e que apelavam, respectivamente, à proteção de Oxalá e de Mãe Menininha (19). Na primeira canção, sua letra se repetia em minha mente assumindo a sonoridade de uma cantiga de ninar. Na segunda, a melodia ecoava como um triste lamento que se revelava, para mim, como um pedido de ser ouvida.

Nas duas situações, entretanto, o conteúdo da fala da paciente era o mesmo. Talvez fossem diferentes suas pausas, a tonalidade de sua voz, seus silêncios, sua respiração. Penso que aí residiram os elementos que, em parte, modularam as diferenças de minha escuta melódica, nas quais me apoiei para minhas intervenções.

Em relação àquela com sonoridade de cantiga de ninar, animei-me a conversar com ela sobre seu cansaço e sua pouca possibilidade de sonhar. Falamos como esse viver alucinado, esse sonambulismo que não a deixava discriminar sonho e realidade era perturbador. Ao final da sessão estava mais calma, dizendo-se mais vitalizada. Quanto à segunda condição, no sentido de investigar o sentimento de vê-la esquecida configurado em minha escuta melódica, optei por perguntar-lhe: “O que você está procurando?”. Ela respondeu: “Estou sem forças, triste, não estou procurando nada”. Insisti, contestando-a: “Nada, talvez seja o que você encontrou... Mas o quê? Quem? Você está procurando e talvez tenha encontrado nada?”. Falou-me de sua invisibilidade frente ao olhar da mãe. Optei por não fazer nenhuma interpretação de sentido sobre o conteúdo de suas lembranças. Apenas assinei que essa era uma situação muitas vezes presente entre nós. Tanto a percebia invisível para si mesma como também me sentia invisível para ela. Tinha a impressão de vê-la encarcerada em sua fala e em suas conclusões, como se fosse uma solitária na ocasião me veio à mente a *Taenia solium*, cestódeo hermafrodita que se auto-reproduz. Relacionou seu isolamento e sua sensação de invisibilidade com o fato de nunca ter se sentido causa do prazer de alguém. Pareceu-me, ao final do encontro, estar mais desfasciada do espelhamento que a aprisionava em seu próprio discurso. Lembrei-me de Freud (20) que, em uma divertida e profunda reflexão, comenta ter escutado uma criança, no terror de sua solidão representada pelo escuro do quarto, pedir a sua tia que, do quarto vizinho, falasse com ela. Frente ao comentário da tia que a contesta dizendo que não adiantaria falar uma vez que não podia ser vista, a criança responde: é que **quando se fala fica mais claro**.

A responsabilidade por uma escuta propiciadora de construção de linguagem em seu potencial *poético* é, no tratamento psicanalítico, a condição ética do analista em seu trabalho. Aí deve residir o desejo do analista que é, as-

sim, desejo de análise. Análise entendida, portanto, não como humanismo que se centralize na escuta existencialista ou comportamental proposta pelo comunicacional do discurso, mas que resgate a linguagem em sua materialidade *poética*, questão que se impõe como fundamental para a esperança de que possamos, ao nos escutarmos, reconstruímo-nos continuamente. Nas palavras de Fédida, citando James Joyce, “um homem quando já não tem mais nada a perder ainda lhe resta a linguagem” (21).

Homero Vettorazzo Filho é psicanalista, membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, professor e supervisor do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Apud* Azambuja, C. S. "Carta a um jovem psicanalista". Trabalho apresentado na aula do Instituto de Psicanálise inaugural do Instituto de Psicanálise "Duralval Marcondes" da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). São Paulo, 12 fev. 2007.
2. Uso o termo *poiético* para enfatizar o radical grego da palavra que significa criação, fabricação, discriminando-a de poético, palavra de origem latina cujo sentido refere-se à poesia, à obra poética.
3. Fédida, P. *Nome, figura e memória*. São Paulo: Escuta. 1992. p.16.
4. *Ibidem* p.39.
5. Os destaques em negritos são do autor.
6. Birman, J. *Freud e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2003.
7. Fédida, P. *Op. Cit.*, 1992. p. 46.
8. *Ibidem* p. 55-56.
9. *Apud* Fédida, p.52.
10. Fédida, P. *Op. Cit.*, 1992. p.52.
11. *Ibidem* p. 16.
12. Tal noção de Fédida é inspirada no *Corpus hipocrático*, no qual a palavra pronunciada é *anamnesis* que significa o relembrar, o lembrar remontando.
13. Fédida, P. *Op. Cit.*, 1992. p.15.
14. Freud, S. "A guisa de introdução ao narcisismo". In: S. Freud SE Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago. 1976.
15. Aulagnier, P. *Os destinos do prazer*. Rio de Janeiro: Imago. 1985.
16. Bleichmar, S. "Sexualidade infantil". Apresentado em seminários em São Paulo (texto não publicado), 2006.
17. Lacan, J. "Da criação *ex nihilo*". In: Lacan, J. *Livro 7. A ética em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991.
18. *Ibidem* p. 152.
19. Tratam-se das canções: *Meu pai Oxalá* (letra e música de Toquinho e Vinícius de Moraes) e *Oração da mãe menininha* (letra e música de Dorival Caymmi).
20. Freud, S. "A ansiedade". In: S. Freud SE. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago. 1976.
21. *Apud* Fédida, p. 36.

O ESCRITOR FREUD E A PSICANÁLISE

André Carone

A descrição de um estilo parece ficar à margem do essencial. Seu alvo é o modo de expressão de certa ideia e não o conteúdo. Ela estaria destinada a tocar em questões sem jamais entrar nelas, acompanhando à distância, por uma via secundária, o cerne das coisas. Esse desvio passa a ser mais grave se o autor de quem falamos apresenta-se como “um investigador da natureza, e não um poeta” (1). O risco consistiria, nesse caso, em sobrevalorizar traços aparentes da escrita, que não podem ser assimilados a um modelo coerente de explicação. Se cedemos espaço aos elementos singulares da escrita como ritmo, variações de perspectiva ou vocabulário, eliminamos a possibilidade de compreender uma investigação de modo rigoroso. E são justamente os elementos singulares que emergem do contato com a vida íntima do texto. Aproximar-se do estilo implicaria o risco de uma traição ao conteúdo das ideias no momento em que elas estão mais próximas, pois tentamos buscar nos detalhes que excedem ao esquema geral da teoria uma explicação para a própria teoria. As premissas desse impasse aparente fazem crer que um estudo a respeito de Freud como escritor exige a suspensão do juízo sobre a verdade da psicanálise em troca do contato com um material singular e irredutível a uma ordem de razões, conduzindo-nos a uma confusão entre arte e ciência em que teses e argumentos são estetizadas como se deveriam agradar e não serem compreendidos. Mas toda a série de oposições que faz parecer natural a divisão entre a coisa verdadeira e seu modo de expressão – traços aparentes contra traços determinantes, excedente contra essência, subjetivo contra objetivo – prende-se mais ao que deve ser a prosa de criadores teóricos do que a prosa que eles de fato realizam. Com essa separação, tomada como algo evidente em si mesmo, deixa-se de ver que o ponto de chegada, em um estudo sobre o estilo, não é menos suspeito do que o ponto de partida que o condena ao pressupor, em silêncio, que podemos atingir conteúdos sem antes nos remetermos à linguagem que os transmitem, como se eles estivessem dados num campo de pura transparência e não se construíssem dentro da linguagem. Tudo transcorre como se a atividade que fabrica os arranjos e distinções conceituais fosse efeito indesejado e obstáculo à transparência do conceito. O gesto de desconfiança contra as imprecisões da linguagem, com o qual se quer reduzir a análise do estilo à “mera literatura”, presume essa transparência quando deveria antes procurar demonstrá-la; e a ausência dessa pergunta cria a série de oposições que esvazia a questão do estilo – como se a linguagem não fosse também ela um conteúdo – antes mesmo que se tenha encontrado os termos que tornam viável a resposta.

Por obrigar-nos a reconhecer uma série de choques e gradações entre os pares de opostos em vez de apontar caminhos diretos para anular a contradição, a obra de Freud representa uma boa oportunidade para se investigar essa teia de relações. Para compreender ou recusar sua psicologia não é necessário recorrer à estética, e nunca faltaram leitores sim-

páticos ou relutantes à psicanálise que admirassem nele o estilo refinado e preciso. Ele maneja conceitos e noções gerais herdados da psicologia e da filosofia (como “repressão”, “associação”, “inconsciente”, ou “representação”) ao mesmo tempo em que dilata o significado dessas palavras quando as insere em novos quadros de compreensão, apropriando-as em um único golpe como referências da novidade do seu pensamento e da continuidade de uma tradição. Ele não precisa transgredir regras formais para forjar um estilo no qual pode determinar suas próprias regras. Sua linguagem se torna precisa à medida que cria seus próprios instrumentos de precisão, e sua atitude científica se traduz muito mais no poder para a criação e transformação de modelos do que na estrita obediência a princípios gerais que determinam, a partir do exterior, o objeto a ser investigado. Perspectivas opostas se combinam nesse pensador tão afeito a dualismos: suas ideias reiteram o antigo enquanto compõem uma nova realidade, aliam-se à literatura ao passo que constituem uma ciência, veiculadas por um estilo discreto que chama a atenção por parecer ausente.

Nasce com a psicanálise uma linguagem especial para a apreensão de seus objetos. Estilo, linguagem e sintaxe servem à apresentação de um conteúdo e de um modo de reflexão novos. Nesse sentido, Freud alinha-se a outros autores da primeira metade do século XX – como Henri Bergson e Ludwig Wittgenstein, Edmund Husserl, Martin Heidegger ou mesmo o psicanalista Jacques Lacan – para quem a construção teórica deve abrigar o reflexo da própria matéria a ser apreendida, ou pela nitidez ou pelo estranhamento da linguagem. Mas a escrita de Freud não se fixa no terreno da abstração. Sua intenção teórica está cortada pela linguagem quase inaudível dos eventos aos quais se quer atribuir um sentido: sonhos, esquecimentos, trocas de palavras, associações sem nexos aparentes assumem a forma tangível de um relato ao qual outros fragmentos de memórias, imagens e palavras são somados para construir narrativas que revelam, por aproximações inusitadas, aquilo que cada pessoa ignorava a respeito de si mesmo. Ele cria formas precisas para sonhos e histórias clínicas que apresenta, de modo aparentemente despreocupado, como se quisesse apenas registrá-los, enquanto fabrica suas distinções em meio às indeterminações da linguagem comum. A posição indeterminada de seu vocabulário técnico já nos diz algo sobre sua concepção de ciência. Ao lançar seus conceitos em um registro intermediário (nunca se sabe ao certo se uma palavra deve ser tomada no sentido técnico, derivado ou metafórico), ele conquista a liberdade para transitar por entre os fenômenos e, mais ainda, para deslocar-se com a psicanálise por domínios como literatura, antropologia, medicina ou psicologia. Mesmo quando alcançam o limite da obscuridade, suas especulações tentam delimitar o que não se vê com clareza. A linguagem da teoria preserva a opacidade da vida psicológica e permanece solidária aos fenômenos que ordena, articula e traduz. Ela pode, por isso, remeter-se à vida psicológica simultaneamente como fonte e alvo de explicação. O conceito compõe a forma dos fenômenos sob a condição de ser composto por eles, numa interação contínua com aquilo que não é conceito. A contrapartida dessa opacidade, que afeta a determinação do conceito, é a criação de um nexo entre descrição e reflexão que antecede às definições.

Os elementos da questão nunca passaram despercebidos. Apresentações gerais das ideias de Freud registram, desde sempre, a riqueza de sua

prosa na mesma proporção em que se recusa a analisá-la, como se os traços da escrita estivessem remetidos a uma realidade exterior ao texto. Ainda que notado com frequência, o estilo freudiano raramente recebeu tratamento. Teme-se aqui o risco da arbitrariedade, e a linguagem se converte então em ameaça à psicanálise. Em nenhum outro terreno esse paradoxo emergiu mais claramente do que no debate a respeito da tradução de sua obra para línguas estrangeiras, sob o argumento de que se deve sacrificar a elegância do estilo em nome do rigor conceitual, ainda que seja necessário buscar nomes ou expressões incomuns em que a nitidez dos conceitos ficaria a salvo das variações e dos equívocos da linguagem comum. A sobreposição das noções de estilo e elegância denuncia a falsidade no antagonismo que opõe o sentido da construção teórica ao não-sentido de uma linguagem comum deslegitimada por antecipação. Apresenta-se o rigor como se ele existisse para além das palavras e desconsidera-se que aos contornos incertos de uma argumentação caberia, ao menos, a função secundária de demarcar, pela via negativa, o território do conceito. Busca-se, sob o pretexto da cientificidade, a exatidão aparente. A leitura estética da obra de Freud já foi suficientemente repreendida como ingenuidade subjetiva, mas pouco se fala sobre a ingenuidade epistemológica que não quer reconhecer a ciência quando ela não comparece em trajes científicos. A autonomia dos princípios se afirma às custas da matéria a ser investigada, e o estilo de Freud é reduzido à adereço teórico no momento mais decisivo. Reforça-se a distinção entre objetivo e subjetivo, em vez de se recusar a identidade entre ciência e conhecimento organizado (2) que quer tornar o estilo irrelevante. Em nome do rigor objetivo, transforma-se a vida psíquica em matéria-prima sem congruência – pois o material só é admitido sob a condição de cindir-se da ordem teórica. Mas a mescla entre objetivo e subjetivo é também uma parte da estratégia de Freud para descobrir determinações na narrativa e nas circunstâncias de vida que aparentemente não possuem sentido algum: há nelas um rigor não declarado, solidário à ideia de que os atos psíquicos são determinados e passíveis de interpretação.

Essa relutância nos faz perguntar se um autor não está mais próximo da verdade quando escreve mal – ou ainda, se ao eliminar o prazer da leitura não conhecemos a objetividade em estado pleno. Partindo dessa premissa, deveríamos concluir que ao tornar um texto mais interessante nós o tornamos, necessariamente, mais falso. Uma trilha oposta era aberta em 1930 por Walter Muschg, o primeiro crítico a estudar a prosa freudiana, na abertura do ensaio “Freud como escritor”: “Não fiquei encantado porque ele escreve bem, mas porque coloca sua pena a serviço de uma meta elevada, alcançada de forma grandiosa – porque seu padrão literário está evidentemente condicionado por seu objeto. Ele exprime a rara unidade entre conteúdo e forma que sentimos como algo espontâneo, o caráter de necessidade da produção literária cuja ausência se faz sentir em outros domínios. Se, para suas teorias, admito a censura pela impropriedade, a situação é outra no tocante à expressão que as veicula. E aqui arrisco um juízo que não se refere ao poder, mas à autenticidade: é possível, ou mesmo indispensável, que um objeto seja

**SE A FORMA NOS
REVELA O
OBJETO, ELA NÃO
PODERIA SER
APRECIADA SEM
A CONSIDERAÇÃO
DO SEU
CONTEÚDO**

reconhecido também por sua forma, e que nossa sensibilidade legítima ou coloque sob suspeita a forma de sua expressão. Um estilo que prova ser “bom” após esse exame apenas pertence à verdade. Sempre ri ao ver “raposas da academia”, maus escritores, tentando provar a irrelevância de um (Johann Jacob) Bachofen, sem revelar empatia pelo poder de sua linguagem, quando a conexão verdadeira – a verdade nem sempre coincide com a correção – já é evidente no estilo” (3).

A visão original de Walter Muschg se faz notar pela aproximação entre objeto e padrão literário, com a qual ele já procurava reunir os fios que toda uma tradição de leitura tentaria dispersar mais adiante. Ele toma a sensibilidade como critério positivo para discernir a verdade inscrita na forma, realizando o oposto de uma estetização do discurso: a descoberta teórica, sedimentada no estilo, atravessa os elementos literários da obra. Por tornar evidentes as conexões verdadeiras, eles antes realizam as ideias do que as obscurecem. O reconhecimento do estilo desmancha assim a identidade entre verdade e correção: a suspensão da regra pode denunciar as limitações de um estilo que é apenas correto e, por isso, não questiona a própria ideia de correção. A descoberta do verdadeiro exige torções da linguagem que, mesmo parecendo incorretas, revelam o inusitado. A sentença de Muschg – “a verdade nem sempre coincide com a correção” – parece ecoar a passagem em que Freud quase se desculpa diante dos leitores dos *Estudos sobre a histeria* por ter redigido histórias clínicas “que podem ser lidas como novelas” e parecem “esquivar-se da marca austera da ciência”. Mas nesse instante em que rompe com os padrões de uma apresentação científica, ele atribui o desvio “mais à natureza do objeto do que à minha inclinação” (4), com o qual busca paradoxalmente a identidade profunda de sua ciência. Servindo-nos dos termos de Muschg, diríamos que, nesse caso, a passagem pela literatura contorna a correção para alcançar a verdade. Essa mesma

oposição parece estar em jogo também na censura feita por Freud à pretensa objetividade dos relatos clínicos tradicionais: “... deve-se ter em mente que protocolos exatos, num caso clínico, ajudam menos do que se poderia esperar. A rigor, ostentam a pseudo-exatidão de que a ‘moderna’ psiquiatria nos oferece exemplos notórios. Geralmente são cansativas para o leitor, e não conseguem substituir para ele a presença na análise... Este não parece ser o caminho para remediar a falta de evidência que se enxerga nos relatos psicanalíticos” (5).

Se destacamos a continuidade entre a visão do crítico e a atitude do autor, não deixaremos também de apontar uma contradição na proposta de Muschg. Se o “bom” estilo pertence à verdade, como censurar impropriedades nas teorias de Freud? Se a forma nos revela o objeto, ela não poderia ser apreciada sem a consideração do seu conteúdo. É bem verdade que Muschg ensaia em várias ocasiões uma aproximação entre esse estilo e a terapia psicanalítica, como, por exemplo, ao relacionar as constantes referências à figura do leitor com a situação da análise. Mas aqui é necessário reconhecer que a contradição reside mais na natureza do autor do que na inclinação dos intérpretes: é o próprio texto de Freud que parece resistir a uma abordagem da forma que tentasse restituir a separação entre coisas e palavras. Se ele nos lança ao terreno da literatura

e a converte em objeto de investigação é porque, mesmo sendo solidário ao artista, não quer ocupar sua posição.

Uma perspectiva diferente da adotada por Muschg iria formar-se depois em *A prosa de Sigmund Freud* (1968), de Walter Schönau. Partindo de uma demarcação rígida entre prosa científica e prosa artística (6), Schönau guarda uma certa distância em face da avaliação de Muschg e ressalta que a obra escrita não representava um fim em si mesmo para Freud. Ela era apenas um dos canais para a transmissão da psicanálise, ao lado de discussões orais, comunicações privadas ou cartas (7). A tarefa de Schönau consiste em localizar e discutir elementos literários do texto, como epígrafes, citações, analogias ou metáforas sem atribuir-lhes uma função determinada. As implicações da presença desses elementos na obra, bem como sua recorrente infiltração na teoria, são assinaladas pelo crítico: “O antagonismo severo entre arte e ciência se aplica à realidade, mas não à obra de Freud” (8). Mas a admisão não o impede de atribuir um valor apenas secundário aos aspectos que ele pretende destacar: “Estou ciente de que a concentração sobre o aspecto estético-literário carrega consigo o risco da distorção. Por isso, ressalto que o elemento literário compõe um aspecto parcial no conjunto do estilo individual de Freud. Trata-se aqui – e isso vale para a prosa intelectual em geral – de um fenômeno secundário e marginal que focalizamos para fins de análise, sem negar que o aspecto literário desempenha um papel subordinado na estrutura geral” (9).

Os termos do dilema são expostos com clareza, ainda que Schönau não queira reuni-los – pois seria o caso de perguntar-se, aqui, se Freud e a psicanálise não teriam subvertido a partilha que ele toma como certa. Schönau abandona a pista que havia lançado ao referir-se à oposição entre arte e ciência para acatar uma definição de prosa científica recusada pelo objeto que analisa. Schönau acredita que define o território do estilo ao separar o aspecto literário do aspecto teórico, quando na verdade está negando à escrita de Freud a possibilidade de remeter-se a um conteúdo real. Não surpreende que ele deixe essa escolha discretamente de lado nos momentos mais inspirados de seu estudo. Podemos retomar aqui a avaliação de Paulo César de Souza, o primeiro autor brasileiro a tratar desses dois leitores de língua alemã: “Se a perspectiva mais ampla de Schönau é questionável, podemos dizer que seus méritos se concentram na análise minuciosa de alguns aspectos da linguagem de Freud, pela primeira vez realizada por um germanista... o seu ponto forte reside na decifração de epígrafes e citações, na discussão de metáforas e símiles em geral, e no que isso revela sobre o autor Freud” (10).

Em sua diversidade, os dois leitores se valem de estilos que pouco tem em comum. As páginas de Muschg sobre Freud tendem a ser sugestivas e sinuosas e não escondem o arrebatamento diante da força que habita em seu objeto de análise. Ele cita longas passagens dos textos de Freud, às quais acrescenta sua própria voz, para depois devolver-nos a novas citações, como se quisesse dividir o espanto com seus leitores. Perspectivas diferentes são adotadas para descrever a relação entre Freud e a palavra escrita, e Muschg também cria seus próprios símiles para retratar um estilo que, até então, nunca havia sido caracterizado – seguindo, quem sabe, o exemplo do próprio Freud (“Ele não é um amante deslumbrado da linguagem, vive com ela um casamento em que as sensações não são tudo”; “ele ainda não se decidiu a saltar com firmeza a cerca entre

conceito e imagem”) (11). O palco para o estudo de Schönau é menos instável. Ele aborda o texto de Freud a uma distância segura, comanda com generosidade citações sem permitir que elas determinem os rumos de sua crítica. Os lugares de sujeito e objeto não se confundem numa montagem que visa, precisamente, aplacar uma sensibilidade compreendida como risco.

Essas duas correntes opostas de auscultação e sobrevoos estão integradas no trabalho do psicanalista e crítico literário Patrick Mahony, de quem se pode dizer que se entrega a um esforço repetido para demonstrar, a partir de materiais e contextos os mais diferentes, que “a posição retórica de Freud e sua expressão verbal estão profundamente implicadas em sua própria maneira de compreender a psicanálise” (12). Mahony adota explicitamente o partido de Muschg contra as censuras de Walter Schönau, com quem divide o interesse pela recorrência de tópicos linguísticos, pelas influências de estilo e pelo aspecto exclusivamente literário da prosa freudiana. Deve-se a ele o alargamento e a reaparição do debate sobre o estilo de Freud que teve início com seu *Freud como escritor* (1982), passando por uma série de outros trabalhos em que o interesse pela linguagem de Freud se soma a outras ambições em que o autor procura integrar o estudo da prosa à clínica e à teoria psicanalítica, bem como ao cenário histórico em que viveram Freud e seus pacientes, ampliando assim o contexto inicial da investigação. A partir de uma nova posição, ele faz ressurgir na leitura de Freud o dilema que já se manifestava na contribuição dos antecessores: ou o leitor aceita a separação entre arte e ciência para depois descobrir suas lacunas, ou então afirma o valor literário da obra para descobrir, ao final, que não se tratava propriamente de literatura. Só podemos abordar o escritor Freud *através* de alguma outra investigação, e, no entanto, o poder indireto de sua escrita, sua capacidade de conceder forma a uma ciência desde o seu nascimento, é a razão mais forte para que nos ocupemos dela. Por situar-se aquém das indagações centrais, a escrita nos dá acesso a todas; e mesmo sem atacá-las diretamente, pode reformular nossas perguntas a partir de termos só descobertos quando se aceita que a construção de um pensamento depende de uma luta com as palavras.

André Carone é tradutor e doutor em filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Freud, S. *Die Traumdeutung* [A interpretação dos sonhos]. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1999.
2. Os termos da distinção pertencem a Adorno. Ver *Notas de literatura I*, São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, p. 22.
3. Muschg, Walter. *Die Zerstörung der deutschen Literatur* [A destruição da literatura alemã]. Berna, Francke Verlag, 1950.
4. Breuer, J., e Freud, S. *Studien über Hysterie* [Estudos sobre a histeria], Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1992.
5. Freud, S. “Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung”. [Recomendações ao médico que pratica a psicanálise]. In: *Gesammelte Werke Band VIII*: Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

6. Schönau, Walter. *Sigmund Freuds prosa. Literarische elemente seines stils*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.
7. Schönau, W., op.cit., p. 13.
8. *Ibidem* p. 11.
9. *Ibidem* p. 8.
10. Souza, Paulo César de. *As palavras de Freud. O vocabulário freudiano e suas traduções*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
11. Muschg, Walter. *Op. Cit.*, p. 317-327. 1950.
12. Mahony, Patrick. *Freud e o homem dos ratos*. São Paulo: Escuta, 1991.

A PINTURA EM TEMPOS DE URGÊNCIA: ALGUNS TRAÇOS DA CENA ARTÍSTICA

Sergio Fingermaun

Onde está o artista?

Onde está a arte?

Que ventos respiramos no presente?

Desde o Renascimento, até fins da modernidade, não houve alterações muito significativas na maneira como o público via a arte.

Podemos mesmo afirmar que durante séculos, viu-se a pintura de forma bastante parecida.

Quando a imagem era apresentada como obra de arte, o modo como as pessoas olhavam para ela era condicionado por uma série de pressupostos adquiridos sobre e com a própria arte:

Beleza,

Gosto,

Forma,

Civilização.

A técnica da perspectiva tinha organizado o campo visual.

O espectador era o centro do mundo.

O olhar do observador era uma espécie de farol, um feixe luminoso.

O mundo visível era organizado pela técnica da perspectiva.

Eram variados os gêneros de pintura: temas religiosos, retratos, naturezas-mortas, paisagens, temas históricos.

Isso durou séculos.

Alterações profundas começaram a ser observadas a partir da invenção da fotografia e do cinema.

Modificou-se, a partir daí, como os homens podiam ver todas as coisas.

O cinema mostrou que não existe só um lugar, um centro, de onde se vê todas as coisas.

A pintura foi atingida nesse momento.

Modificou-se.

O visível passou a significar algo muito diferente.

Isso trouxe novos entendimentos para a pintura.

No Impressionismo, aquilo que era visível já não surgia pela forma.

O visível tornou-se embaçado, fugidivo.

No Cubismo, o visível tornou-se a totalidade das visões possíveis.

Diversos pontos de vista superpostos.

A máquina possibilitou o surgimento de aparências momentâneas. Fixou instantes.

Fomos esclarecidos de que a noção de tempo é inseparável da experiência do visível.

A pintura, que até então tinha a singularidade de pertencer a um determinado lugar ou espaço e que nunca podia ser vista em dois locais ao mesmo

tempo, multiplica-se e fragmenta-se em muitos significados, através de todas as possibilidades de reprodução.

As pinturas entram, por meio de diversos tipos de impressão e reprodução, em todos os lugares.

A unicidade da obra se partiu.

Não estão mais somente nas igrejas, castelos, museus.

Chegam às nossas casas também.

As pinturas são vistas em contextos diferentes.

O significado das pinturas diversifica-se,

Fragmenta-se.

Para melhor compreendermos, poderíamos exemplificar assim:

Temos uma reprodução da *Monalisa*, de autoria de Leonardo da Vinci.

O quadro veio até nós graças à reprodução mecânica.

Está em nossa casa.

Se pudéssemos nos deslocar até Paris, no Museu do Louvre, para ver aquele original e assim descobrir o que falta à nossa reprodução, certamente nos colocaríamos algumas questões:

Falta qualidade (quais?) na reprodução em relação ao original?

O que nos impressiona frente ao original?

Onde está seu significado?

Será que o significado se deslocou?

Será que aquilo que a pintura da *Monalisa* diz deslocou-se para o que ela é?

Onde está a coisa da pintura?

Desde o Renascimento, por um longo processo, vimos surgir profissionais periféricos aos artistas e seus trabalhos.

Numa lenta evolução, elaboraram-se figuras como historiadores de arte, críticos, *marchands*, colecionadores, jornalistas, especuladores, curadores, etc; formam-se também conselhos e sociedades amigas das instituições que guardam e escrevem a memória da arte.

Reivindicam para si participação importante e poder na cena artística.

A arte contemporânea é mal apreendida pelo público porque ele está perdido em meio aos diferentes tipos de atividades artísticas.

Com os instrumentos de que dispõe, formados na modernidade, aqueles pressupostos que tinha adquirido sobre a arte (tais como: beleza, gosto, forma, etc) já não dão conta da fruição da experiência que a arte contemporânea propõe.

Aquele público que foi educado, que foi instruído (já há tanto tempo) nos valores culturais da modernidade, encontra-se desamparado.

Faltam-lhe critérios para exercer o juízo crítico em relação ao que se lhe apresenta como arte.

Observa-se que, mesmo excluído da compreensão dos fenômenos artísticos, esse público mostra fidelidade aos eventos.

A indústria cultural tem funcionado bem.

Na nossa sociedade há um culto da arte.

Ela é a religião do homem de hoje.

Em nossa sociedade, a proximidade com a arte define a posição cultural e associa-se a um princípio de desenvolvimento.

O público é incitado a considerar a arte como elemento indispensável na vida contemporânea.

Nossa sociedade tornou-se uma “sociedade cultural”.

O imperativo agora é ser “criativo” e “produzir arte”.

Visitando as grandes mostras de arte contemporânea, museus, galerias, exposições temporárias, observa-se uma homogeneização de tendências, reduplicando modelos, repetindo artistas.

Os centros de arte perderam o respeito ao pluralismo das tendências, à diversidade de expressão.

O caráter das mostras não aponta para individualismos, mas, o seu oposto, um conformismo geral e amalgamado.

Nosso receio é de termos perdido toda medida, todo julgamento e todos os valores.

Será uma decadência?

Será que precisamos utilizar um modelo diferente do que usamos na modernidade, (período que vai do Impressionismo às Vanguardas) para captar a realidade contemporânea?

Que ventos respiramos no presente?

Será que a experiência artística se constrói somente em sua própria autoridade?

Se for isso, ela está muito próxima da fé religiosa e pronta a servir às ditaduras políticas.

Há um vazio de conteúdos.

Confunde-se experiência com realização..

Uma arte que, algumas vezes, parece desprezar a memória.

Uma arte que, algumas vezes, parece desprezar a cultura.

Uma arte que, algumas vezes, transforma o anti-humanismo em programa de ação.

Uma arte que, algumas vezes, responde ao vazio com o vazio.

Quais são as responsabilidades dos artistas?

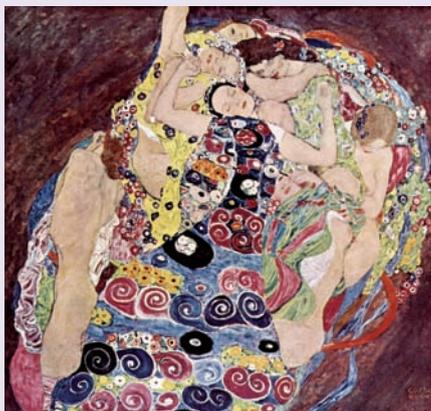
Sergio Fingermann é artista plástico. Realizou recentemente exposições na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu Nacional de Artes Plásticas. É autor dos livros: Fragmentos de um dia extenso (2001) e Elogio ao silêncio (2007), São Paulo: Editora BEL.

GUSTAV KLIMT

Análise das obras identifica forte influência da fase adolescente do artista austríaco

A obra de Gustav Klimt (1862-1918) tem como característica sua forma de retratar a alma feminina de maneira provocativa e delicada. Ele foi considerado o pintor austríaco mais importante de sua época, com uma extensa produção de cerca de 200 obras e alguns milhares de desenhos. A análise que David Dean Brockman, professor de psiquiatria da Faculdade de Medicina da Universidade de Illinois (EUA), fez de suas obras, sugere que o artista teria mantido sua personalidade presa à adolescência, resultado de perdas sofridas na família e acontecimentos que causaram danos em sua autoestima e crença pelo trabalho.

Em seu artigo, publicado no periódico *Adolescent Psychiatry* (Vol.30, 2008), o psiquiatra lembra que o lançamento de *Interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud, em 1900, possibilitou um novo olhar sobre a dinâmica do inconsciente, além de novos e profundos *insights* sobre o funcionamento da mente. A Áustria vivia um momento único e fértil nas produções política, intelectual e psicológica o que, certamente, influenciou o trabalho de Klimt. Na perspectiva de Brockman, a obra do pintor revela preocupações com a vida íntima feminina, nudez, sexo, vida e morte. “Seu trabalho é extraordinariamente novo e seu dom de retratar a vida íntima de mulheres e sua sexualidade não tem paralelo”, enfatiza.



As virgens, Gustav Klimt (1912-1913)

A permissão de analisar sua obra a partir do ponto de vista pessoal de suas experiências foi dada pelo próprio artista, que afirmara: “Quem quiser saber algo sobre mim – como artista – a única coisa que deve fazer é olhar cuidadosamente para minhas pinturas e tentar enxergar nelas o que eu sou e o que quero fazer”. O pintor austríaco morreu em 1918, aos 56 anos, vítima da epidemia de gripe espanhola.

ARTE BRUTA

Museu apresenta obras de artistas marginalizados

Um acervo de mais de 30 mil obras de artistas marginalizados, muitos dos quais portadores de transtornos mentais, é o que se encontra no Museu de Arte Bruta, inaugurado em 1976 em Lausanne, na Suíça, onde está exposta uma multiplicidade de obras que pouco seguem as tendências da arte contemporânea, mas sugerem um

Fotos: Reprodução



Dhotel nuance d'abricot, Jean Dubuffet (1947)

olhar rico sobre a alma de seus autores. A ideia do idealizador do conceito de arte bruta, Jean Dubuffet, na década de 1940, foi extrair o modo puro e essencial de trabalhos realizados sem a expectativa de que seriam vistos ou criticados. “É uma criação impulsiva, frequentemente circunscrita em seu tempo, ou esporádica, que não obedece a nenhuma demanda, que resiste a qualquer solicitação comunicativa, que traz em si mesmo, talvez, exatamente o diferencial de ir contra a expectativa do outro”, explicava Dubuffet em 1949. Até 27 de setembro o museu apresenta a exposição “Arte bruta friburguense”, que reúne cerca de 130 obras de mais de 20 artistas da região suíça de Friburgo que sugerem genealogias entre a arte bruta e religiosa, popular ou etnográfica. O museu, que também possui biblioteca e oferece concertos, apresentações de dança e animações, fica aberto de terça a domingo, das 11hs às 18hs.

Diretórios

As investigações em torno do diálogo entre psicanálise e arte têm se intensificado no Brasil, de modo que apresentaremos a seguir apenas um recorte da vasta gama de grupos de pesquisa voltados para a intersecção entre psicanálise e literatura, artes plásticas e cinema.

NOME DO GRUPO

DIALOGANDO COM FREUD

LÍDER (ES) DO GRUPO

SANDRA LORENZON SCHAFFA

ÁREA PREDOMINANTE

PSICANÁLISE

LINHAS DE PESQUISA

Teoria e técnica freudianas

INSTITUIÇÃO

SBPSP

ENDEREÇO

Av. Dr. Cardoso de Melo 1450/9º
CEP: 04548-005 – São Paulo – SP
Tel/Fax: (11) 2125 3777
E-mail: secretaria@sbsp.org.br

NOME DO GRUPO

CONVERSANDO COM SHAKESPEARE

LÍDER (ES) DO GRUPO

HELOISA DITOLVO

ÁREA PREDOMINANTE

PSICANÁLISE; LITERATURA

LINHAS DE PESQUISA

Shakespeare

INSTITUIÇÃO

SBPSP

ENDEREÇO

Av. Dr. Cardoso de Melo 1450/9º
CEP: 04548-005 – São Paulo – SP
Tel/Fax: (11) 2125 3777
E-mail: secretaria@sbsp.org.br

NOME DO GRUPO

NÚCLEO DE ESTUDOS EM LITERATURA
E PSICANÁLISE

LÍDER(ES) DO GRUPO

RAM AVRAHAM MANDIL;
LUCIA CASTELLO BRANCO

ÁREA PREDOMINANTE

LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES; LETRAS

LINHAS DE PESQUISA

Literatura e psicanálise; Poéticas da modernidade; Literatura e outros sistemas semióticos

INSTITUIÇÃO

UFMG

ENDEREÇO

Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Av. Antônio Carlos, 6627
CEP: 31270-901
Belo Horizonte – MG
Tel/Fax: (31) 3499 5112
E-mail: rmandil.bhe@terra.com.br

NOME DO GRUPO

ESTÉTICA, ARTE E PSICANÁLISE

LÍDER (ES) DO GRUPO

JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA

ÁREA PREDOMINANTE

FUNDAMENTOS; CRÍTICA DAS ARTES

LINHAS DE PESQUISA

Estudos sobre criação artística e recepção estética

INSTITUIÇÃO

USP

ENDEREÇO

Instituto de Psicologia
Av. Prof. Melo Moraes, 1721
Cidade Universitária
CEP: 05508-900 – São Paulo – SP
Tel: (11) 3091 4184
E-mail: frayze@usp.br

NOME DO GRUPO

PSICANÁLISE E PROCESSOS DE
SUBJETIVAÇÃO: PULSÃO, ARTE E
CULTURA

LÍDER (ES) DO GRUPO

LUIZ AUGUSTO MONNERAT CELES

ÁREA PREDOMINANTE

CIÊNCIAS HUMANAS; PSICOLOGIA

LINHAS DE PESQUISA

Psicanálise, subjetividade e cultura

INSTITUIÇÃO

UnB

ENDEREÇO

PCL – IP – ICC Sul
CEP: 70910900 – Brasília – DF
Tel: (61) 3307 2625
E-mail: celes@unb.br

NOME DO GRUPO

GIRAMUNDO: OFICINAS
TERAPÊUTICAS E INCLUSÃO

LÍDER (ES) DO GRUPO

CAMILA PEDRAL SAMPAIO

ÁREA PREDOMINANTE

PSICANÁLISE; CLÍNICA EXTENSA

LINHAS DE PESQUISA

Clínica da psicose; Inclusão de crianças com graves transtornos emocionais; Psicanálise em sua interface com a cultura (cinema e literatura)

INSTITUIÇÃO

PUC-SP

ENDEREÇO

Clínica Psicológica Ana Maria Poppovic
Rua Monte Alegre, 984
CEP: 01060-970 – São Paulo – SP
Tel: (11) 3670 8000
E-mail: camilapedral@uol.com.br

NOME DO GRUPO

A EFICÁCIA ANALÍTICA NA CLÍNICA,
NA TEORIA E EM SUAS RELAÇÕES
COM A ARTE

LÍDER (ES) DO GRUPO

TANIA RIVERA

ÁREA PREDOMINANTE

TEORIA E CLÍNICA PSICANALÍTICAS

LINHAS DE PESQUISA

Psicanálise, subjetivação e cultura

INSTITUIÇÃO

UnB

ENDEREÇO

Programa de Pós-Graduação em
Psicologia Clínica e Cultura – Sul
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte

CEP: 70910-900 – Brasília – DF

Tel: (61) 33477746

E-mail: *rivera@unb.br*

NOME DO GRUPO

ARTE, PSICOLOGIA, PSICANÁLISE E
EDUCAÇÃO EM DIFERENTES
CONTEXTOS

LÍDER (ES) DO GRUPO

EUGENIA TEREZA C.B.C. KRUTZEN;
LÍVIA MARQUES CARVALHO

ÁREA PREDOMINANTE

CIÊNCIAS HUMANAS; PSICOLOGIA

LINHAS DE PESQUISA

Arte e psicanálise; Arte, psicologia e
educação em diferentes contextos

INSTITUIÇÃO

UFPB

ENDEREÇO

Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes – Campus I
Depto. de Psicologia.
Rua Hipólito R. Freire, 30
CEP: 58046-130 – João Pessoa – PB
Tel: (83) 3252 1894

E-mail: *genacor01@uol.com.br*

NOME DO GRUPO

NÚCLEO DE ESTUDOS DE
SUBJETIVIDADE, CULTURA E
CIDADANIA

LÍDER(ES) DO GRUPO

MARIA DE LOURDES M. COVRE;
DORIS ACCIOLY E SILVA

ÁREA PREDOMINANTE

CULTURA E SUBJETIVIDADE

LINHAS DE PESQUISA

Cultura e educação; Mal estar
contemporâneo e ecologia
sócio-subjetiva

INSTITUIÇÃO

USP

ENDEREÇO

Faculdade de Educação
Rua da Universidade 308
CEP: 05508-400 – São Paulo – SP
E-mail: *lou.manzini@uol.com.br*

NOME DO GRUPO

LABORATÓRIO DE PESQUISA EM
PSICANÁLISE, ARTE E POLÍTICA

LÍDER(ES) DO GRUPO

EDSON LUIZ A.DE SOUSA;
MARIA CRISTINA POLI

ÁREA PREDOMINANTE

PSICANÁLISE

LINHAS DE PESQUISA

Ética, saber e política;
Psicanálise, arte, linguagem e utopia

INSTITUIÇÃO

UFRGS

ENDEREÇO

PPG Psicologia Social e Institucional
Rua Ramiro Barcelos 2600/ sala 130
CEP: 90035-003- Porto Alegre – RS
E-mail: *edsonlasousa@uol.com.br*

NOME DO GRUPO

LITERATURA E PSICANÁLISE

LÍDER (ES) DO GRUPO

PHILIPPE LEON M. G. WILLEMART;
CLEUSA RIOS P. PASSOS

ÁREA PREDOMINANTE

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

LINHAS DE PESQUISA

Literatura e psicanálise

INSTITUIÇÃO

USP

ENDEREÇO

Depto de Letras Modernas
Cidade Universitária.
CEP: 01060-970 – São Paulo – SP
Tel/Fax: (11) 3091 5041
E-mail: *philippe.willemart@pq.cnpq.br*

NOME DO GRUPO

PSICANÁLISE E FILOSOFIA DA
IMANÊNCIA: DESAFIOS DA CLÍNICA NA
CONTEMPORANEIDADE.

LÍDER (ES) DO GRUPO

SUELY BELINHA ROLNIK;
LUIZ BENEDICTO L. ORLANDI

ÁREA PREDOMINANTE

CIÊNCIAS HUMANAS; PSICOLOGIA

LINHAS DE PESQUISA

Contextos histórico e cultural
da psicologia clínica;
pulsão e máquina desejante

INSTITUIÇÃO

PUC-SP

ENDEREÇO

Rua Ministro Godói 969 – 4º andar/
sala 4E05 – CEP: 05015901
São Paulo – SP – Tel: (11) 3670-8521
E-mail: *suelyrolnik@uol.com.br*

LEI E ETNICIDADE NO BRASIL: ENTRE A LUSOFOBIA E O FAVORECIMENTO JURÍDICO DOS PORTUGUESES

José Sacchetta Ramos Mendes

Dois séculos de separação entre Brasil e Portugal não desata-ram certos laços simbólicos que vinculam os dois países, para além do idioma e do legado histórico que compartilham. Um desdobramento notável desses elos é a singularidade com que leis e diretivas políticas abordaram a presença de cidadãos portugueses no Brasil a partir de 1822, quando o processo de emancipação atingiu seu ponto incontornável. Ocorrência extraordinária nos Estados nacionais das Américas, o destaque ao antigo colonizador no ordenamento jurídico brasileiro traduziu-se em singularidade que o distingue legalmente de outros estrangeiros. A história da cidadania no Brasil tem, assim, um capítulo que versa diretamente sobre os lusos após a independência, e de como as noções de inclusão/exclusão desse grupo nacional foram tratadas pelo legislador.

Ao longo dos séculos XIX e XX, um conjunto de atos do poder público buscou facilitar aos portugueses a imigração e fixação no território do Brasil, a aquisição da nacionalidade e o exercício de direitos. Fundando-se em pressupostos de afinidade linguística, cultural, religiosa e até mesmo racial, legislativo e executivo privilegiaram o lusitano em vários aspectos, de regras de povoamento a leis trabalhistas. Diretrizes consulares buscaram facilitar a concessão de vistos de entrada e promover sua imigração para o país. De modo indireto ou de forma explícita, seis das sete constituições brasileiras favoreceram o português, numa recorrência ao ex-colonizador sem paralelo no direito comparado.

As justificativas à instituição de tais dispositivos evocam como argumento central a afinidade existente entre Brasil e Portugal, expressa com frequência por uma terminologia de parentesco (filial, fraternal), em que ressaltam supostos laços de fa-

mília e de sangue entre lusos e brasileiros. A metáfora da “grande família portuguesa” tem se mostrado um traço contínuo na linguagem do relacionamento dos dois países. Seu uso toma impulso no contexto específico de formação do Estado brasileiro e na vigência da monarquia, quando ramos da mesma casa dinástica ocupavam os tronos de ambos os países.

O emprego de termos de parentesco na retórica que instruiu a produção legislativa sobre os portugueses é um elemento frequente na documentação parlamentar brasileira. O fenômeno ultrapassa o período imperial e adentra a era republicana, ressurgindo nos processos constituintes, em discursos de deputados e senadores. Suas decorrências são diversas. A mais tangível enquadra-se nas características do influxo de 1,9 milhão de imigrantes lusos que vieram para o Brasil entre 1822 e 1945, com o traço marcante da espontaneidade, em relação a outros grupos estrangeiros: a corrente imigrantista lusitana foi a que menos obteve subsídios financeiros que a promovesse, no conjunto das nacionalidades que desembarcaram no país, em um contexto de atração de mão-de-obra.

O favorecimento oferecido aos cidadãos portugueses não exprime, porém, toda a trajetória de sua presença no Brasil pós 1822. A situação peculiar dos lusos na ex-colônia teve outra faceta, em que predominaram a inimizade e a intolerância. A lusofobia brasileira, peculiar a tensões pós-coloniais, estendeu-se para o futuro. E acirrou em momentos críticos, chegando à violência física ao término do Primeiro Reinado (1822-1831) e na Primeira República (1889-1930). O antilusitanismo se fez presente de diferentes modos, por mais de um século, em estado manifesto ou de latência, veiculado em preconceitos, galhofa e atos de hostilidade cotidiana. Possivelmente, nenhum grupo estrangeiro no Brasil vivenciou tantos ataques por motivações nacionais como os portugueses. A busca por definir o estatuto dos lusos domiciliados no Brasil na época da independência gerou uma base de princípios que norteou o debate. A imigração portuguesa, dali para frente, foi marcada por aquele substrato. Seus fundamentos, no campo da instituição e do exercício de direitos, compõem um longo percurso que envolve o estrangeiro

ou, mais precisamente, as formas para sua admissão e permanência no país. Os dois temas são inseparáveis. No antigo direito ibérico, a relação de vizinhança autorizava aos habitantes de um mesmo foral o exercício de privilégios e isenções facultados aos vizinhos de forais contíguos que porventura ali fossem residir, mas vetados aos naturais de outras localidades. Formas de tratamento a certo "estrangeiro mais próximo", presentes nas Ordenações do Reino, sugerem soluções de continuísmo ou, pelo menos, a existência de linhas de força que se devam salientar.

O desenvolvimento dos direitos civis e políticos no Brasil envolveu, desde cedo, o dilema sobre o estatuto das pessoas nascidas fora do país, nele domiciliadas. Em diversos momentos, os portugueses estiveram no centro dessa discussão, deslocados da categoria de súditos da antiga metrópole para um diferente patamar. Na gênese do Estado nacional, diante do reposicionamento dos lusos, vieram à tona duas questões até ali inéditas à realidade brasileira: a imigração sistemática e a condição jurídica do estrangeiro.

A primeira lei de imigrantes, sancionada em janeiro de 1823, destinava-se apenas aos naturais de Portugal que desembarcassem no país com intenção de permanecer. Todos eles, caso jurassem fidelidade ao Império, receberiam "foro de cidadão", segundo os termos do decreto. Chama atenção a facilidade com que os adventícios seriam admitidos à nacionalidade brasileira ("cidadania", conforme a redação do texto normativo). O critério de adesão era de ordem política e só postulado a portugueses. Aos estrangeiros de outras origens, que àquela época já aportavam no Brasil, deveriam ser aplicadas as regras de naturalização do período de Reino Unido com Portugal, que vigeram até 1832.

Medidas legais que individualizavam os portugueses surgiram já em setembro de 1822. Visualizadas no campo do direito interno, não eram normas infraconstitucionais. Sequer havia uma constituição sob a qual pudessem ter abrigo. As normas sancionadas antes da abertura da Assembléia Constituinte de 1823 compunham o que o jurista Tercio Sampaio Ferraz Jr. denomina regras de fixação de valores (1), por intermédio das quais se desenham as coordenadas iniciais de um sistema normativo. A especificidade do lusitano, enquanto axioma adotado no fundamento ideológico inaugural, precedeu as regras de consecução imediata, em que o legislador define o seu objetivo no tempo presente, e às próprias regras programáticas, que projetam o sistema para o futuro. Compreendido como norma de fixação de valor, o singularismo atribuído aos portugueses no pós-independência toma uma dimensão que a traz aos nossos dias.

PORTUGUÊS NO BRASIL: NEM NACIONAL, NEM ESTRANGEIRO

O período de funcionamento da Assembléia Constituinte do Império, instalada em maio de 1823, é crucial para compreender o debate sobre a condição jurídica do português realizado em plenário parlamentar. A leitura dos discursos dos deputados e as leis e portarias sancionadas até novembro daquele ano, quando a Assembléia foi dissolvida pelo imperador, apontam para a impossibilidade de discernir quem deveria ser considerado português (ou o inimigo estrangeiro) apenas pelo local de nascimento.

A condição jurídica do português no Brasil foi definida com a Constituição do Império, de março de 1824. A Carta considerou brasileiros os nascidos em Portugal e suas possessões, domiciliados nas províncias brasileiras na época em que se proclamou a independência em cada uma delas, e que aderiram à nova ordem expressamente, ou de maneira tácita, pela continuidade de sua residência. Não foi um ato de naturalização coletiva, e sim de admissão originária à nacionalidade. O significado daquela medida foi que o primeiro ordenamento fixou o lusitano residente no país em uma espécie de limbo entre o nacional e o estrangeiro: "cidadão adotivo", não-naturalizado por nunca ter sido estrangeiro. A mesma postura havia predominado entre os deputados constituintes de 1823, a despeito da atmosfera antiportuguesa daqueles dias, manifesta em suspeitas e hostilidades aos nascidos em Portugal, contraditoriamente apontados como partidários da recolonização, de ideias republicanas ou da fragmentação do Império.

O antilusitanismo brasileiro galgou uma trajetória particular e extensa, iniciada bem antes da emancipação política. Mesmo a considerar que a independência não tenha configurado um processo nacionalista, a contraposição "brasílica" à presença colonial do reino metropolitano lança raízes num tempo anterior. Remete à Revolução Pernambucana de 1817, à Inconfidência Mineira de 1789 e à Guerra dos Emboabas, de 1708, para mencionar momentos reconhecidos de ação antiportuguesa, os três casos motivados por disputas na exploração econômica do território.

Na década de 1830, denota-se um novo perfil dos portugueses recém-imigrados: lavradores para o café e empregados que vinham exercer posições subalternas no Rio de Janeiro, inclusive as tradicionalmente ocupadas por escravos de ganho (2). A lusofobia brasileira acompanhou essa mudança social do imigrante português, junto ao deslocamento do eixo econômico do país para o centro-sul. Noutras províncias, como Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará, a predominância lusitana no comércio varejista fazia com que

Arquivo pessoal



Família de imigrantes portugueses em SP, em 1924

fossem responsabilizados pela carência de produtos ou por aumento dos preços.

Os ataques aos portugueses conjugavam-se à tomada de medidas legais que os favoreciam. A primeira lei de naturalização, sancionada em outubro de 1832, teve o objetivo declarado de facultar ao estrangeiro obter a nacionalidade e integrar-se ao Império. Pensava-se que seria uma maneira de promover a vinda de "gente branca e industriosa", de acordo com a terminologia da época (3). A concessão da naturalidade foi então concebida como um instrumento para atrair europeus e promover sua integração à cidadania, ainda que o seu exercício pleno – direito ao sufrágio, por exemplo – estivesse restrito ao homem livre detentor de patrimônio. No mesmo sentido, diretrizes expressas nas legislações editadas no Segundo Reinado buscaram facilitar a naturalização. Tais provisões tornaram-se objeto de crítica antilusitana: a maior parte dos que solicitavam a naturalidade brasileira eram portugueses, como demonstra quase uma centena de decretos de naturalização individual, ou de pequenos grupos, sancionados entre 1865 e 1889. No terreno ideológico, discussões "científicas" sobre raça tornaram-se frequentes no Brasil a partir da década de 1870. Cientistas, intelectuais e políticos ressaltavam afinidades dos portugueses para concluir que sua imigração em massa seria vantajosa para "aprimorar a raça brasileira". A "vantagem" dos lusos foi alardeada na crise de esgotamento do escravismo e em momentos de maior afluência de italianos, alemães e poloneses. Uma crítica ao sistema de colônias implementado no sul do país atacava a concentração populacional germânica ou eslava em certas áreas (quistos étnicos), tendo em vista seus valores alegadamente estranhos à brasilidade. Contra esse perigo, propunha-se o assentamento preferencial de portugueses nas mesmas regiões.

LUSOFOBIA E LUSOFILIA: DUAS FACES DO PARADOXO O apoio de muitos imigrantes portugueses à proclamação da República brasileira transformou-se em motivo de acusações. Tanto os círculos monárquicos quanto os ativistas republicanos apontavam para uma imaginária dualidade de posturas políticas que supunham existir no interior da comunidade lusa. Acionou-se a visão maniqueísta que enxergava "bons" e "maus" portugueses, de acordo com a definição estabelecida por um deputado constituinte ainda em 1823. Os primeiros estariam ao lado do Brasil, de suas instituições e da nacionalidade; os outros seriam inimigos históricos da causa nacional. O crescimento vertiginoso da imigração na passagem para o século XX gerou uma nova problemática, com a participação de portugueses no movimento operário, na qualidade de militantes anarquistas, comunistas ou de simples trabalhadores que reivindicavam direitos. No Rio de Janeiro, o antilusitanismo da Primeira República mesclou ingredientes que revelavam a amplitude social da coletividade lusitana: portugueses se destacavam nas lutas sindicais e foram colocados sob a mira da polícia; outros, comerciantes e donos de imóveis de aluguel, eram acusados de explorar os brasileiros. A mistura foi explosiva e provocou ataques a pessoas e propriedades. Nesse ambiente hostil, os festejos do centenário da independência, em 1922, trouxeram pela primeira vez ao Brasil um chefe de Estado de Portugal – o presidente da República António José da Silva – renovando os discursos que afirmavam a existência de "laços de sangue" entre as duas nações.

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, teve duplo significado para a imigração portuguesa no Brasil. O aspecto mais imediato dizia respeito ao controle e à repressão policial, características do regime que recaíam sobre os imigrantes em geral. É notável o fato dos lusos liderarem as listas de expulsões do período do Estado Novo (1937-1945), à frente de todas as nacionalidades. Mas o ângulo de maior alcance da ditadura de Vargas para os portugueses, com decorrências duradouras no ordenamento jurídico, foi a criação de um conjunto de leis e diretrizes direcionadas a aprimorar uma política imigratória seletiva, em que se determinou expressamente o favorecimento à vinda dos lusitanos.

A primeira providência legal estadonovista a mencionar os portugueses foi o Decreto-Lei nº 406, de maio de 1938, que dispôs sobre a entrada de estrangeiros no Brasil. Proibia o ingresso de ciganos, cegos, prostitutas, além dos que manifestassem "conduta nociva à ordem pública, à segurança nacional ou à estrutura das instituições". Atribuía ao executivo "o direito de limitar ou suspender (...) a entrada de indivi-

duos de determinadas raças ou origens” (4). Apesar do caráter restritivo da norma, o português foi beneficiado com sua equiparação ao brasileiro para fins de povoamento.

O Decreto-Lei nº 406/38 restringiu a presença de estrangeiros considerados avessos à “composição étnica e social” do Brasil. Investia contra aqueles que, concentrados em algum ponto do território, poderiam dificultar sua própria “assimilação”, terminologia de significado impreciso e múltipla utilidade política. Como resguardo à ameaça, a legislação varguista especificou que em cada núcleo de povoamento seria obrigatório fixar “um mínimo de 30% de brasileiros e o máximo de 25% de cada nacionalidade estrangeira”. Na falta de brasileiros, aquele mínimo poderia “ser suprido por estrangeiros, de preferência portugueses” (5).

Retomava-se na letra da lei a noção de uma identidade comum luso-brasileira, motivadora da preferência nacional expressa por imigrantes portugueses, na ausência de brasileiros natos que pudessem nacionalizar a ocupação do território. A aceção da família lusitana, revestida nos anos 1930 e 1940 da retórica da etnicidade, insinuava-se na elaboração da norma jurídica, até mesmo em sua linguagem. O dispositivo legal não invocou o conhecimento do idioma como fator prioritário no povoamento do Brasil, mas sim o requisito de não se opor etnicamente à composição do povo brasileiro (6).

Com Vargas no poder, a reconfiguração do nacionalismo aproximou o imigrante português da noção especulativa acerca de uma etnia brasileira, tentativa de construto ideológico do Estado autoritário, por meio de seus políticos, intelectuais e juristas. Justificava-se, daquele modo que, em pleno desenrolar da Segunda Guerra (1939-1945), o Brasil estendesse aos residentes portugueses a proteção oferecida em lei ao trabalhador nacional. A preferência pela imigração portuguesa explicitava-se positivamente no ordenamento jurídico no exato momento em que teorias excludentes, seletivas e racistas ganhavam maior evidência.

PATAMAR CONSTITUCIONAL Ao término da era Vargas, conformou-se um tempo diferente para a imigração lusa. As crises de lusofobia cessaram no Brasil, ainda que o período tenha assistido à popularização das piadas de portugueses. Também no terreno jurídico, vivenciou-se um novo instante. O favorecimento ao imigrante lusitano tornou-se norma constitucional. A Carta de 1946, redigida por uma Assembléia Constituinte em que participaram pela primeira vez deputados negros e comunistas, requereu aos portugueses que desejassem se naturalizar residência fixa no país por um ano ininterrupto, idoneidade moral e

sanidade física. A regra valia apenas para os lusos, enquanto uma norma geral, bem mais restritiva, dispunha sobre a naturalização de outras nacionalidades.

A centralidade do português na política de estrangeiros, elevada a partir de 1946 ao patamar constitucional, consolidou o entendimento doutrinário que afirma a condição especial do imigrante de Portugal no Brasil. O dispositivo constou também nas Constituições de 1967 e 1988. Seus efeitos decorrentes renovam-se, em nossos dias, com a expansão do desígnio de singularidade a todos os povos lusófonos. É esse o sentido da atual Constituição Federal, que trata diferenciadamente o cidadão português, em matéria de naturalização e exercício de direitos, buscando estender a distinção aos naturais dos países de língua portuguesa.

O imigrante português no Brasil surge, assim, como uma construção política que se consubstancia em categoria à parte dos estrangeiros. A especialidade legal atribuída e o antilusitanismo sublinham contradição admirável, no campo dos estudos migratórios da Europa para a América. O paradoxo projeta-se nas relações entre a história e o direito. É inevitável enxergar seu substrato no fundamento de leis que envolvem as políticas públicas para estrangeiros do Estado brasileiro e a prática da cidadania, neste início do século XXI. Combinados, favorecimento e intolerância apontam para a afirmação contínua da diferença entre lusos e brasileiros e sua irredutível aproximação identitária, num vasto projeto de elaboração da nacionalidade.

José Sacchetta Ramos Mendes é doutor em história social e pós-doutorando em teoria do direito na Faculdade de Direito da USP. Sua tese intitulada “Laços de sangue. Privilégios e intolerância à imigração portuguesa no Brasil” recebeu o Prêmio Fernão Mendes Pinto, da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP) como melhor tese de doutoramento de 2007/2008. E-mail: sachett@usp.br

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Ferraz Jr., Tercio Sampaio. “Legitimidade na Constituição de 1988.” In: Ferraz Jr., T. S.; Diniz, Maria Helena. *Constituição de 1988: legitimidade, vigência e eficácia, supremacia*. São Paulo: Atlas, 1989, p. 23 e ss.
2. Ribeiro, Gladys Sabina. *A liberdade em construção. Identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
3. Cervo, Amado Luiz; Magalhães, José Calvet de. *Depois das caravelas. As relações entre Portugal e o Brasil 1808/2000*. Lisboa: Instituto Camões e Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2000, p.110.
4. Decreto-Lei nº 406 de 04.05.1938. *Coleção das leis do Brasil. Op. cit.*, Vol. 48, p.92-104.
5. Idem.
6. Idem.

IMPORTANTE ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA EM BRUMADINHO

Um museu de arte contemporânea em meio a um parque ambiental ou uma extensa coleção botânica abrigando pavilhões para exposição de artistas. Assim é o Instituto Inhotim, onde a interação entre arte e natureza resulta em um complexo museológico único e original. Localizado na cidade de Brumadinho, a 60 quilômetros de Belo Horizonte (MG), o instituto se diferencia pelo modo pelo qual as obras estão expostas. As exposições permanentes estão espalhadas por um imenso jardim com 45 hectares e cinco lagos ornamentais, cujo projeto paisagístico inicial foi sugerido por Roberto Burle Max. Não existe um percurso pré-definido, o que permite ao visitante fazer suas opções ou, simplesmente, passear no Parque Tropical admirando uma das maiores coleções de espécies tropicais raras e ainda uma reserva nativa de Mata Atlântica.

A maioria das obras está em pavilhões com salas expositivas mais tradicionais, no entanto, eles estão inseridos num jardim, que pode ser visto através de paredes envidraçadas. “Há obras excelentes, efetivamente instaladas no meio do jardim, o que contribui enormemente para valorizá-las”, conta Agnaldo Farias, professor da Faculdade de Arquitetura e Urba-

nismo da Universidade de São Paulo (USP) e especialista em arte contemporânea. Esse conceito diferente de expor arte e natureza leva um público variado ao Inhotim. Entre eles curadores de arte, historiadores, biólogos, botânicos e paisagistas, mas o objetivo principal que norteou a abertura do espaço ao público foi discutir grandes questões da contemporaneidade por meio da arte. “E a arte contemporânea é, essencialmente, um instrumento político de contestação, um meio de dessacralizar a própria arte,” acredita Ana Lúcia Gazzola, diretora executiva do Instituto Inhotim. “A cidadania plena e o desenvolvimento sustentável tem que incluir a fruição cultural”, completa.

PARQUE PARTICULAR A ideia do museu nasceu por conta do interesse do empresário mineiro Bernardo Paz em arte contemporânea, alimentado por sua amizade com o artista pernambucano Tunga. Paz começou a formar o acervo nos anos 1980 comprando pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos e instalações que eram guardadas em seu sítio, na cidade de Brumadinho. “Com o tempo, percebi que tudo aquilo transcendia à posse individual e tinha um valor como conjunto de acervo botânico e de arte que deveriam se tornar um patrimônio público. Abri a coleção como um parque particular, primeiro através de visitas agendadas e em seguida ao grande público”, conta o empresário. No ano passado o instituto recebeu mais de 100 mil visitantes. Há obras de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Vik Muniz, além de estrangeiros como os norte-americanos Paul MacCarthy e

Dan Graham e o chinês Zhang Huan, compoem um acervo de cerca de 500 obras de mais de 100 artistas. A combinação de artistas nacionais e internacionais no acervo é a chave para transformar Inhotim em referência em arte contemporânea no Brasil. “O instituto é, atualmente, a única instituição que está adquirindo obras relevantes de artistas internacionais igualmente relevantes”, lembra Farias. Segundo ele, o último museu a fazer isso foi o MAC-USP, nos anos 1970, sob a forma de aquisição de prêmios da Bienal de São Paulo. “Cabe salientar que as aquisições de obras nacionais feitas pelo Instituto Inhotim são igualmente notáveis, tanto pela qualidade quanto pela quantidade”, complementa. Só no ano passado, 150 obras foram acrescentadas ao acervo. Atualmente, a maior parte dos recursos advém do patrimônio pessoal do empresário, mas há também investimentos de empresas. Isso se tornou possível depois que o Inhotim se tornou uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) e pode passar a apresentar projetos às leis de incentivo à cultura, tanto estaduais como federal. “Quanto mais público o Instituto Inhotim tem se tornado, mais tem aumentado a capacidade de atrair patrocinadores, desde empresas até pessoas que podem colaborar de diversas formas. O objetivo é garantir a sustentabilidade do Inhotim através de instrumentos de financiamento de longo prazo e realmente deixar este conjunto como um legado à sociedade”, adianta Paz.

TODOS OS SENTIDOS Muitos artistas visitam o local antes de conceber



Adriana Varejão - Celacanto provoca maremoto (no alto); Jardins de Inhotim (alto à dir.); ao lado, obra de Dan Graham; e Pavilhão de Adriana Varejão

seus trabalhos. Com isso, eles criam obras especialmente para o instituto e, algumas vezes, o projeto paisagístico é feito depois, para complementar a obra. “A obra de arte se alimenta da relação com o contexto e, geralmente, utiliza vários sentidos – olfato, visão, tato – para sua apreciação. A arquitetura dialoga com as obras, assim como com o meio ambiente”, explica Ana Lúcia. A grande área disponível permite renovação constante. Em 2008, por exemplo, duas novas galerias foram construídas, uma dedicada à obra da artista colombiana Doris Salcedo e outra especialmente para receber obras e uma instalação da artista plástica carioca Adriana Varejão. A artista participou da conceituação do projeto arquitetônico.

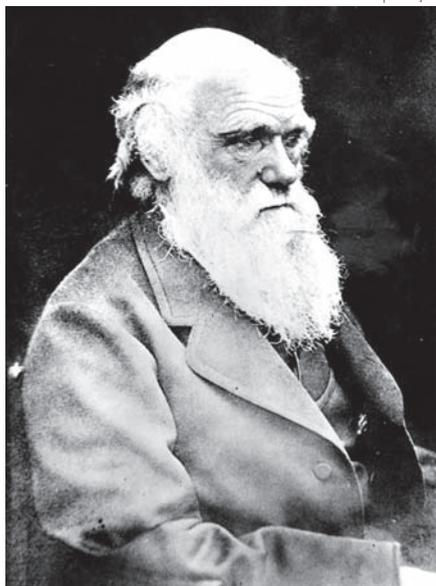
Este ano, por meio de uma parceria com a Ferrous, multinacional da área de mineração, o Inhotim



vai construir o Centro de Pesquisa e Educação Ambiental. O centro fornecerá infra-estrutura para o desenvolvimento de projetos em áreas científicas como geomorfologia, climatologia, estudos de flora, fauna, hidrologia e solos. O centro terá também um espaço interativo. A parte externa terá trilhas ecológicas educativas para mostrar os prós e contras da relação humana com a natureza e, na parte interna, serão construídos laboratórios onde os visitantes poderão analisar materiais do acervo botânico do parque, o segundo maior acervo no Brasil.

O centro de pesquisa deve incorporar ainda um museu de ciência. Para isso o instituto está buscando firmar parceria com a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Segundo a diretora do instituto, o conceito que norteia os programas educativos desenvolvidos pelo museu é que os espaços culturais devem ser locais de formação. “A inclusão cultural é uma dimensão necessária da cidadania”, defende Ana Lúcia Gazolla. “Esta deve ser a marca do cidadão do século XXI”, finaliza.

Patrícia Mariuzzo



Charles Darwin: 1809-1882



Casa da fazenda Itaocaia (RJ), descrita por Darwin como casa-grande

BICENTENÁRIO DE DARWIN

COMEMORAÇÕES CONFIRMAM VIGOR E ATUALIDADE DO EVOLUCIONISMO

O impacto dos 200 anos de nascimento de Charles Darwin na mídia mostra que sua obra mantém o poder de provocar, ainda e sempre, tanto debate. Sua vida e obra são apresentadas nos mais variados meios de comunicação como algo entre o inusitado, o inesperado, o meticuloso e o extraordinário. Temos a impressão de que interessaria à mídia aproximar os distintos públicos das facetas de um cientista e de seu trabalho afirmando-os como importantes e grandiosos.

Uma das formas de gerar essa sensação é a produção de sentidos sobre Darwin como aquele que prevê a catástrofe dos desequilíbrios e mudanças ambientais. É o caso do filme *O*

pesadelo de Darwin (2004), um documentário a respeito de desequilíbrio socioambiental e cultural na África, que tem produção e montagem afirmadas pelo diretor Rubert Sauper como sendo minimalistas, uma aproximação, talvez, com registros indiciários, pistas das vidas em outros tempos geológicos. A miséria, a guerra e os efeitos da globalização, tônica principal de denúncia desse documentário, estão associados à ideia de uma pré-visão, próxima a uma vidência de Darwin que “desnaturalizaria” algumas sociedades humanas. Um Darwin *cine trash* que, em vários aspectos, se aproxima dos últimos feitos e possibilidades da biotecnologia, também postos

em circulação pelas mídias: a possibilidade de selecionar melhores embriões, com características pré-definidas, traz à tona, novamente, o mecanismo apontado por Darwin como responsável pela evolução: a seleção natural.

O reforço à observação e ao trabalho meticuloso, inventivo e de descrição imaginativa da natureza, o que se aproxima de uma literatura da história natural, e a vida pessoal, os conflitos, as dúvidas e os meandros do cotidiano da época, das viagens e da história familiar de Darwin interessam muito. O filme *Creation* (http://creationthemovie.com/the_film/), a ser lançado, é narrativa visual em que a literatura é escolhida para gerar os efeitos de regulação da experiência da obra de Darwin em nossa sociedade, e em nós mesmos. Também parecem desejar essa humanização – universal e singular ao mesmo tempo – as peças de teatro *After Darwin*, encenada em Portugal em 2007, e o *Monólogo de Charles Darwin*, ato inau-

gural da Seara da Ciência, espaço de divulgação científica e tecnológica da Universidade Federal do Ceará (UFCE). Por que seria tão importante, no momento em que as pesquisas científicas no campo da biologia tornam-se biotecnológicas, essa aparição de Darwin como o observador, com seus registros de próprio punho, com os cadernos descritivos de mil e uma espécies, a catalogação da natureza por meio de viagens? A presença do “narrador Darwin” é fundamental nesses movimentos. Tal narrativa, nos filmes, literatura e teatro, concentram-se em um processo realizado originalmente pelo pensador/cientista/naturalista.

MESMOS PASSOS, NOVOS CONTEÚDOS

O caminho feito pelo naturalista, na sua passagem pelo Brasil, em especial no Rio de Janeiro, foi refeito no ano passado depois de quase dois séculos, em uma iniciativa conjunta do Ministério da Ciência e Tecnologia, Casa da Ciência da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Departamento de Recursos Naturais (DRM-RJ), ao lado do especialista em Darwin e tataraneto dele, Randal Keynes, por Sandra Escovedo Selles, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF). O projeto destacou a importância dessa passagem pelo Rio de Janeiro para a teoria que vem atravessando séculos. Houve intenso envolvimento de professores e estudantes das escolas da educação básica das cidades hoje localizadas na região por onde Darwin passou. Sandra e a historiadora Martha Abreu, da mesma universidade,

pesquisaram os escritos e anotações feitas pelo naturalista durante sua passagem no Rio, onde aparece um Darwin que veio ao Brasil, oriundo de uma família liberal e bem carregado pelas ideias iluministas, impressionado com as relações escravistas que encontrou. O primeiro contato profundo dele com as relações escravistas foi justamente no Rio. Chamou a atenção de Sandra o fato de a maior parte dos registros da viagem de Darwin ao norte fluminense estarem relacionados às descrições da relação entre senhor e escravo. “Esse Brasil que ele estava vendo era um país para além de um Brasil natural – simplesmente natureza e representação biológica – mas um Brasil de uma outra cultura, de uma outra relação humana que Darwin estava querendo elaborar naquele espaço de tempo”, relata a pesquisadora. A escravidão é algo que marca Darwin profundamente. “Quando ele vê um cidadão britânico vendendo uma mulher e os filhos, ou seja, fazendo algo que jamais imaginaria acontecer na Inglaterra, ele começa a olhar a diversidade humana também como parte de uma diversidade maior que estava querendo entender”. A partir de sua visita ao Brasil, ele passou a querer entender a diversidade de animais e plantas sem diferenciar a diversidade humana do mundo vivo. “Eu acho que isso foi a coisa mais genial de Darwin: ele poder analisar a questão da diversidade biológica e a humana como algo inseparável, uma vez que, ao contrário do que, por exemplo, ele fez em Galápagos, onde os registros foram descritivos, no Brasil, registros e co-

mentários contem juízo de valores, colocando seus sentimentos”.

DIVERSIDADE ESSENCIAL Dessa forma, a experiência com a diversidade humana foi fundamental para Darwin elaborar sua teoria e a diversidade étnica emerge na obra dele – *A origem do homem* – em que ele tenta explicar essa questão. *A origem das espécies* e *A origem do homem e a seleção natural* podem ser vistas como uma única obra, pois, a partir de sua viagem ao Rio, ele passa a ver a diversidade humana e biológica como algo indistinto, o homem como parte do mundo vivo. “Esse foi um dos aspectos revolucionários da obra de Darwin, independente das outras ideias dele”, completa Sandra.

Nos processos educativos em que as mídias se aventuram, parece também interessar às pedagogias culturais enfatizar a busca por conhecer as identidades dos humanos pela evolução biológica (o canal Globo News, por exemplo, exhibe a série *Por que somos o que somos?*). Esse engendramento vem sendo realizado, no ano Darwin, com o auxílio de uma estrutura representacional na qual vida, pensamento e cultura não se dissociam. Ao invés de atualidade, poderíamos pensar em uma “atualização de Darwin”, uma variação da história para o quê o presente requer.

Antonio Carlos Amorim
Alessandro Piolli

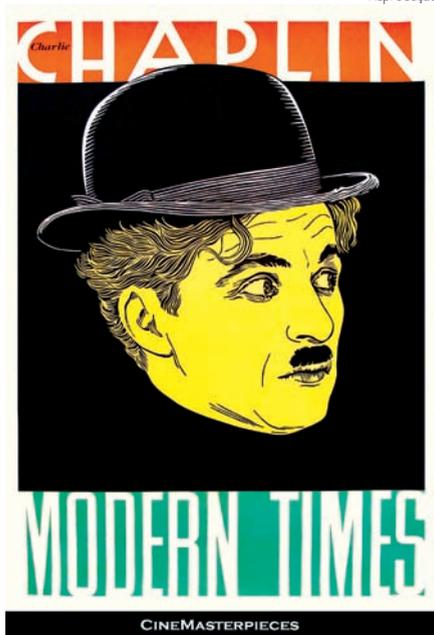
Antônio Carlos Amorim é biólogo, professor da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Alessandro Piolli é biólogo, especialista em jornalismo científico e doutorando do Departamento de Política Científica e Tecnológica (DPCT) do Instituto de Geociências da Unicamp.

CINEMA

CELEBRANDO O GÊNIO DE CHAPLIN

Reprodução



Em 16 de abril de 2009 comemoram-se os 120 anos do nascimento de um dos maiores gênios da história do cinema: Charles Spencer Chaplin, imortalizado na figura de Carlitos, seu principal personagem. Em Brasília, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) preparou exposições ao ar livre de filmes de Chaplin, acompanhados de trilha sonora executada por orquestra sinfônica. A Suíça, país que o abrigou nos seus últimos 25 anos de vida, o homenageia com o Museu Charles Chaplin, instalado na propriedade conhecida como Manoir de Ban, às margens do lago

Léman, em Corsier-sur-Vevey, onde o cineasta viveu.

Concebido para ser interativo, L'Espace Musée Charles Chaplin (<http://www.chaplinmuseum.com>) terá salas de exposição permanentes, um cinema de 200 lugares, *boutique* e *brasserie*, e a expectativa de receber 250 mil visitantes por ano a partir de sua inauguração, prevista para 2010. Perto dali, em Vevey, uma pequena estátua do homem com chapéu-coco apoiado numa bengala, cercada de um jardim florido, a dois metros do lago na praça Charlie Chaplin, foi inaugurada em 16 de abril de 1989, no centenário de nascimento do grande cineasta.

LEGADO O crítico de cinema e professor da ECA-USP, Ismail Xavier, considera que Chaplin se mantém vivo para o público que assiste seus filmes em DVD e na TV a cabo, embora tenha havido um recuo da crítica e um declínio do número de publicações sobre ele. “O mundo acadêmico – muito marcado pelas análises estruturais e preferindo os cineastas que ‘contribuíram para o avanço da linguagem’ – não se sente seduzido em escrever sobre a obra extraordinária de Chaplin. Na França, talvez em função do velho artigo de André Bazin e do interesse pela modernidade do que chamam de *burlesque*, encontramos maior atenção do que no Brasil. O lugar de Chaplin é central na história do cinema, pioneiro na invenção de uma gestualidade para a câmera e de uma relação especial entre corpo e objetos; nisto, continua fundamental sua crítica de aspectos da modernização que não se reduzem à escravização diante do fluxo das máquinas, mas

se estendem a um estranhamento do mundo urbano que se mostra atual”. Xavier acrescenta que a herança do cinema de Chaplin poderia ser encontrada, hoje, num “senso fino de ironia que, na aparente leveza, toca fundo nas questões humanas”, presentes em autores como Woody Allen e, acrescenta Xavier, num excelente filme alemão que se inspira na estória de João e Maria perdidos no bosque (uma das compiladas pelos Irmãos Grimm), do cineasta Christoph Hochhäusler, cujo título é *Caminho do bosque* (2003).

Para o professor Edmundo Washington Lobassi, da Universidade Anhembi Morumbi (SP), o personagem Carlitos é um ícone contemporâneo: está nas mais de 1,4 milhão de páginas na internet (fonte: www.google.com.br), vídeos de seus filmes no Youtube, além de milhares de blogs de internautas. “Em minhas pesquisas para o mestrado, encontrei evidências que comprovam ser o filme *O grande ditador* (1940) definitivamente um marco representativo entre o cinema mudo e falado do diretor e produtor Chaplin, demonstrando que, com o advento do som, morre o personagem Carlitos e sua arte burlesca, e nasce o ator Charles Spencer Chaplin, notadamente no discurso final. Cada filme seu, sempre cercado de dificuldades, polêmicos acordos e desacordos, mas sempre divertidos, delicados, melodramáticos e criativos, contribui para um verdadeiro patrimônio da história do cinema. A lição de humanidade de cada um deles persiste na contemporaneidade”, comenta Lobassi.

A expectativa dos professores Xavier e Lobassi é que a celebração dos 120 anos de nascimento do cineasta reavive o legado de Chaplin com

retrospectivas de sua obra e grande divulgação nas salas de cinema e na TV, matérias nos jornais, programas especiais com um balanço atualizado de seu legado.

VIDA E OBRA Nascido em Londres em 16 de abril de 1889, Chaplin viveu boa parte de sua infância nas ruas ou em orfanatos, devido à morte prematura de seu pai e às frequentes internações de sua mãe, doente psiquiátrica. Atuou em pantomimas, apresentando-se em cafés-concertos, até ser encontrado por um produtor cinematográfico durante turnê nos EUA. Em dezembro de 1913, Chaplin estreava como ator de cinema e em poucos anos ganhava notoriedade, dirigindo seus próprios filmes.

Entre 1915 e 1923, o personagem de Carlitos surgiu em diversas comédias curtas, algumas delas verdadeiras pérolas do cinema mudo, como *O garoto* (*The kid*, 1921). O carisma do vagabundo de chapéu-coco e bengala, doce e atrapalhado, conquistou o público de maneira profunda e universal. Por meio de Carlitos, Chaplin consagrou um estilo absolutamente original de atuação ancorado na magia do gesto e da expressão corporal proporcionada pela maestria da mímica.

Em 1919, Chaplin se junta a Mary Pickford, Douglas Fairbanks, David W. Griffith e William Hart para fundar a United Artists e, a partir de então, dedica-se a essa companhia produtora. Os longas *Em busca do ouro* (*The gold rush*, 1925), *O circo* (*The circus*, 1928), *Luzes da cidade* (*City lights*, 1931), *Tempos modernos* (*Modern times*, 1936), *O*



Cena de *O garoto*, 1921

grande ditador (*The great dictator*, 1940), *Senhor Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947), *Luzes da ribalta* (*Limelight*, 1952) e *Um rei em Nova York* (*A king in New York*, 1957) estão entre os mais famosos filmes dirigidos e estrelados por Chaplin na United Artists.

Diretor de quase 80 filmes, Chaplin era um artista multitarefa: escrevia os roteiros, atuava, montava e compunha a trilha sonora. São dele algumas das cenas mais memoráveis da história do cinema, como a dança dos pãezinhos de *Em busca do ouro*, o frenesi mecânico do operário em *Tempos modernos* ou o balé com o globo terrestre em *O grande ditador*. Apesar de ter despontado para a fama no período mudo e de ter insistido na prevalência do gesto sobre o som, foi dos poucos cineastas que continuou a criar obras-primas no período sonoro, como Fritz Lang. Chaplin não se esquivou de controvérsias com o conservadorismo americano, fruto da irreverência provocativa de alguns de seus filmes,



Em busca do ouro, 1925

como *Ombro armas!* (*Shoulder arms*, 1918). No auge do macarthismo, em 1952, o cineasta muda-se para a Suíça. Em 1975, a rainha Elizabeth II concede-lhe o título de Sir.

Chaplin casou-se quatro vezes. Três de suas esposas foram estrelas de seus filmes: Mildred Harris, Lita Grey e Paulette Goddard. Em 1943 casou-se com Oona O'Neill, filha do dramaturgo Eugene O'Neill, com quem teve seis filhos e viveu até a morte, aos 88 anos, na noite de 24 para 25 de dezembro de 1977, em Corsier-sur-Vevey. Foi nessa localidade suíça que o intérprete de Carlitos elaborou *Um rei em Nova York*, filme que representa uma violenta condenação do obscurantismo do macarthismo. Seu último filme, *A condessa de Hong Kong*, longa marcado principalmente pelo tema do exílio, também é idealizado na Suíça. Chaplin está enterrado ao lado de sua última esposa, Oona O'Neill, no cemitério local.

Alfredo Suppia

M A R I A N A B O T E L H O

INSÔNIA

É noite. Tarde da noite. Deito-me. Antes de deitar, amarro meus cabelos. Dá-me uma sensação estranha, como se algo passasse por minhas costas. Percebo que é um grito. Me incomoda. Sorrateiramente, pego o grito com uma das mãos. Dou graças à flexibilidade, afinal, ele estava nas costas. Fecho os olhos e aperto o bicho com as mãos, tentando sufocá-lo. Enquanto isso, tento dormir. Mulheres são boas pra fazer duas coisas ao mesmo tempo, dizem. De olhos fechados me lembro que quero ver o mar. Lembro disso porque sinto areia nos olhos. Queria senti-la sob os pés. Tento calar a sensação. Abro as mãos pra ver se o grito já morreu e ele quase me escapa. Tinhoso. Mais ainda do que minha vontade, que já morreu. O grito começa a me dar choque. Acorda todas as cinco que sou: tato, olfato, audição, visão, paladar. Aguça a sexta, que não consigo ser. A mais bonita. Todas brigam entre si. Luzes se acendem e se apagam em todos os poros do meu corpo. Meus vaga-lumes internos fazem festa. Aperto o grito com mais força, mas é quase involuntário. Culpa dos espasmos. Me sinto um farol, pelo ritmo. Mais duas polegadas de mim e eu me afogo. Desisto. Acendo a luz externa. Amarro laços de fita nos meus olhos mais atrozes. E tento fazer do grito uma voz que fala comigo.

SOBRE UMA BONECA PUNK

descobri que a solidão não tem cor. todas as paredes roçam sua frieza na minha agonia. fico aqui sentada, parada, olhando. o vermelho desses tijolos crepitando e estalando sob o meu olhar fixo e dolorido. a varanda por terminar, a vida por terminar. me lembro das toalhas de crochê que eu nunca terminei. eu ainda não terminei minha vida. sei que nunca mais vou terminar aquelas toalhas. penso se ainda terminarei a vida. enquanto isso não sei. lembro-me ainda de quando eu queria parecer quem eu era. era bom. uma bonequinha punk, doce, leve, suave, menina, sorridente, triste, sozinha. o preto, o marrom, o cinza e o roxo. o café nas unhas, os furos até o alto da orelha, aquele monte de metais. a barriga sempre à mostra. aquela boneca magrinha. aquela boneca só. era bonito. todo mundo me gostava, e eu tão pouco. a pele branca... naquele tempo eu gostava de contrastar. eu contrastava com as cores, com o sol quando estava sombria, com o nublado quando estava ensolarada, com as amigas, sempre tão dispostas, sempre tão felizes, sempre tão namoradeiras e sempre tão tipicamente adolescentes. hoje não. hoje faço mimetismo. com o tom claro das roupas, com o comprimento das saias... tenho uma alma longa. vasta, coitada. parece um pasto. e eu pareço um boi, pastando sobre ela. vivo de ruminar palavras que não bastam. agora eu tenho parte na solidão que criei pra mim. ela é uma sala grande, com uma acústica boa. eu posso gritar. eu já não queimo versos. já não amo tanto as pessoas. já não sou boneca. punk tampouco. suave, muito pouco. já não tenho metais, embora carregue algumas de suas marcas. agora tenho lábios, falo mais, choro menos e sou igual. agora me pareço com essa senhorinha de óculos que olha a chuva na varanda. com essa senhorinha de meias que olha a chuva na varanda. com essa senhorinha que molha o pasto de sua alma olhando a chuva na varanda. agora me pareço com essa senhorinha só. às vezes olho pra aquela estrada e penso em caminhá-la. mas daí me lembro que ao chegar lá, no meio do caminho eu cortaria meus pés. e seria tarde demais. então penso em cortar meus pés antes de ir. pra não ir. e não vou. fico aqui com essa solidão incolor. com todas essas paredes frias se esfregando, feito lesmas, na minha agonia. olhando o vermelho desses tijolos crepitar e estalar sob o meu olhar fixo. esperando que um dia eu termine essa varanda. esperando a vida terminar.

P O E S I A

PAULO DE TOLEDO

CAUSA PRIMA

poe
si
ne qu
a
non

DE PUBLICA CIRCULATIONEM

madri amsterdan roma
tóquio paris barcelona
nihil sub sole novum

acapulco londres berlin
istambul atenas pequim
ubi bene, ibi pátria

bruxelas budapeste praga
ab ovo ego sum in omnibus

Paulo de Toledo (Santos/SP, 1970) é autor do livro de poemas 51 Mendicantos (Ed. Éblis, Porto Alegre, 2007). Venceu o V Projeto Nascente (USP/Ed. Abril). Publicou trabalhos nas revistas Babel, Sítio (Portugal), Cult, Coyote, entre outras. Participou da edição crítica de Catatau (Ed. Travessa dos Editores), obra de Paulo Leminski. Blog: <http://paulodtoledo.blog.uol.com.br>

Realização



Sociedade Brasileira para o
Progresso da Ciência

Produção Editorial



Apoio



Secretaria de
Ensino Superior

