



Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre

Filiada à Associação Psicanalítica Internacional desde 1963 e
à Associação Brasileira de Psicanálise

Presidente

Paulo Fonseca

Secretário

Gerson Isac Berlim

Secretário Científico

Antônio Carlos J. Pires

Tesoureiro

Raul Hartke

Conselheiros

Carlos Gari Faria
Isaac Pechansky

Diretor do Instituto

Luiz Carlos Mabilde

Secretário do Instituto

Ruggero Levy



ISSN 1413-4438

Revista de Psicanálise

da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre

Rua Gen. Andrade Neves, 14 conj. 802

90010-210 - Porto Alegre-RS

Tel/Fax: 051 3224-3340

Volume VIII - Nº 3 - Dezembro - 2001

Editor

José Carlos Calich

Co-Editora

Jussara S. Dal Zot

Conselho Consultivo

Carlos Gari Faria - SPPA • Carmen Médici de Steiner - APU • Elias Mallet da Rocha Barros - SBPSP • Elizabeth T. de Bianchedi - APdeBA • Joel Nogueira - SPPA • Jorge L. Ahumada - APdeBA • Juan Francisco Jordán Moore - APCh • Julio Moreno - APdeBA • Leopold Nosek - SBPSP • Maria Olympia de A. F. França - SBPSP • Mauro Gus - SPPA • Ney Couto Marinho - SBPRJ • Norberto C. Marucco - APA • Paulo Fonseca - SPPA • Plínio Montagna - SBPSP • Raquel Zak de Goldstein - APA • Ricardo Bernardi - APU • Virgínia Ungar - APdeBA

Conselho Editorial

Alfrio Torres Dantas Junior - SPR • Arnaldo Chuster - SPRJ • Bruno Salésio da Silva Francisco - SPPel • Carlos Edson Duarte - SPRJ • Cláudio Laks Eizirik - SPPA • David Epelbaum Zimmerman - SPPA • Flávio Rotta Corrêa - SPPA • Germano Vollmer Filho - SPPA • Isaac Pechansky - SPPA • Juarez Guedes Cruz - SPPA • Luiz Carlos Mabilde - SPPA • Marlene Silveira Araújo - SPPA • Nilde J. Parada Franch - SBPSP • Paulo Fernando B. Soares - SPPA • Raul Hartke - SPPA • Roaldo Naumann Machado - SPPA • Roberto Gomes - SPPA • Roosevelt Moises S. Cassorla - SBPSP • Ruggero Levy - SPPA

Comissão de Redação

Anette Blaya Luz • Carmem Emília Keidann • César Luís de Souza Brito • Luisa Maria R. Amaral • Magali Fischer • Matias Strassburger • Patrícia Fabrício Lago • Paulo Henrique Favalli • Paulo Oscar Teitelbaum • Viviane S. Mondrzak

Secretária Executiva

Irma Angela Manassero

Revisão

Clotilde Favalli

Capa

Quanta Design

Composição

Luiz Cezar F. de Lima

Impressão

Gráfica Editora Pallotti



Figura da capa: Arte gráfica realizada pela Quanta Design e Produções, utilizando-se da escultura “Quintana sentado, Drummond em pé” (nome provisório), de autoria de Xico Stockinger, em bronze, a ser instalada na Praça da Alfândega de Porto Alegre e inaugurada na 47ª Feira do Livro de Porto Alegre, em outubro de 2001, com detalhes fotográficos de etapas da produção da escultura.

Xico Sotkinger, escultor gaúcho com numerosas exposições e premiações nacionais e internacionais. Informações adicionais podem ser encontradas no Editorial do número 1 do Volume VII, ano 2000, desta Revista.

Autorizada utilização da imagem, pelo autor e proprietário.

R 454 Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre / Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre. – Vol. VIII, nº 3 (dez., 2001) – Porto Alegre: SPPA, 2001, –

Quadrimestral

ISSN 1413-4438

1. Psicanálise – Periódicos I. Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

CDU: 159.964.2 (05)

616.89.072.87 (05)

CDU: 616.891.7

Bibliotecária Responsável: Mônica Nodari Borges
CRB/10 - 900





Vol. VIII - Nº 3 - Dezembro/2001

S U M Á R I O

EDITORIAL

José Carlos Calich / 395

PALAVRA DO PRESIDENTE

Paulo Fonseca / 397

ARTIGOS

Psicanálise e poesia como modos de pensar: refletindo com os quintanares

Eneida Iankilevich / 401

O humor melancólico do poema "O Anjo Malaquias", de Mario Quintana

Armindo Trevisan / 415

Mario Quintana: Diversidade sempre fiel a si mesma

Regina Zilberman / 419

Do deserto de Itabira à palavra essencial: uma leitura psicanalítica de Drummond

Cláudio Laks Eizirik / 441

Amor e sensualidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Tania Franco Carvalhal / 451

A construção do personagem na literatura: aspectos psicanalíticos

Juarez Guedes Cruz / 463

Tem a poesia algo a ver com a psicanálise?

Jussara S. Dal Zot / 473

Escutando Cortázar

Clarice Kowacs / 481

Algumas considerações psicanalíticas sobre um conto de Poe

Luisa Maria Rizzo Amaral, Juarez Guedes Cruz, Paulo Seganfredo / 493

Diálogos Winnicott/Saramago: Um encontro na ilha des-conhecida

Lea Lubianca Thormann / 511

A psicanálise e a interpretação de textos

Nina Rosa Furtado / 525

Doutor Fausto, "O Estranho" e a bi-lógica

Viviane Mondrzak / 535

Violência e crime em *Carta ao meu Juiz*, de Georges Simenon: o vértice da psicanálise

Roberto Gomes / 549

Freud, o escritor

Marialzira Perestrello / 561

A palavra: emoção e reflexão na literatura e na psicanálise

Beatriz de León de Bernardi / 567

CINEMA E PSICANÁLISE

Print the legend (Imprima-se a lenda) de Shane e do Velho Pescador

Paulo Fonseca / 579

ENTREVISTA

Bárbara Heliadora / 589

ÍNDICE Volume VIII / 605





Atenção montador

a página **394** é branca





Editorial

Em 1997, o corpo editorial da *Revista de Psicanálise da SPPA*, coordenado pelo seu primeiro Editor, Mauro Gus, sentindo a necessidade de um maior intercâmbio e integração com o meio cultural local, propôs a realização de um Ciclo de Debates, aberto à comunidade, com a participação de filósofos, críticos de cinema, escritores e professores de literatura. Esse primeiro Ciclo realizou-se no Theatro São Pedro e obteve ótima receptividade em nossa comunidade cultural, enfocando o mito de Édipo. A seguir, numa promoção conjunta com o Instituto Cultural Marc Chagall, realizou-se o segundo Ciclo (“Masculinidade e Feminilidade na Virada do Milênio”) contando com a presença de antropólogos, historiadores, cientistas políticos e escritores. O último realizou-se na Usina do Gasômetro, em associação com a Fundação Bial do Mercosul, tendo como tema “Psicanálise, Sonho e Criação Artística”.

Este número especial, temático, integra o IV Ciclo de Debates da *Revista de Psicanálise da SPPA*, que ocorre junto à 47ª Feira do Livro de Porto Alegre, numa promoção coligada à Câmara do Livro de Porto Alegre. Duas mesas, abordando “Psicanálise e Poesia”, completam o programa: “O Lúdico e o Melancólico na obra de Mário Quintana” (27.10.2001, às 19:00, no salão Bridge do Clube do Comércio) e “O Amor e a Sensualidade na Obra de Carlos Drummond de Andrade (31.10.2001, às 19:00, no mesmo salão). Os primeiros cinco artigos deste volume, pertencem às duas mesas que compõem o IV Ciclo.

O artigo seguinte, do colega Juarez G. Cruz, é parte de outra mesa da 47ª Feira do Livro: “Construindo o Personagem” (29.10.2001, às 19:30, no salão Cristal do Clube do Comércio).

Os sete trabalhos que seguem são de membros de nossa Sociedade, produzidos recentemente e que evidenciam o interesse despertado pelo tema. O seguinte é de Marialzira Perestrello, autora de numerosos e conhecidos estudos na área da psicanálise e literatura. E, último nessa seção, o da estimada colega Beatriz de Léon de Bernardi, de Montevidéu, cuja vida profissional se iniciou pela área da literatura.

Completam a edição, na seção de cinema e psicanálise, “Print the legend (Imprima-se a lenda) de Shane e do Velho Pescador”, ensaio do colega Paulo Fonseca e a entrevista com a Professora Bárbara Heliadora, crítica de teatro, considerada a maior autoridade em W. Shakespeare em nosso país, doutora em Artes Cênicas e membro da International Shakespeare Association.

Sobre a escolha do tema de nosso Ciclo, vale lembrar que a proximidade com a literatura é evidenciada desde os primórdios da psicanálise. Ao construir sua concepção do psiquismo humano, Freud lançou mão de metáforas físicas, químicas, bio-





José Carlos Calich

lógicas e filosóficas. Porém, era na literatura que recolhia aquelas que melhor descreviam seus achados clínicos. Além disso, a palavra, a linguagem e suas vinculações afetivas tornaram-se fontes fundamentais para o conhecimento da intimidade humana, bem como base do método terapêutico desenvolvido a partir de então. A poesia, como comunicação afetiva, oferece-se, portanto, como uma área privilegiada de interseção, exaltada ainda mais pelos modelos psicanalíticos contemporâneos.

Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade estão entre nossos maiores poetas e dispensam apresentação. Escolhemos aspectos marcantes, no caso de Drummond também menos conhecidos, de suas obras e que permitissem a proveitosa interseção das disciplinas.

Esperamos com isso estarmos propiciando o aproveitamento deste espaço cultural, consolidado em sua 4ª edição, para um intercâmbio frutífero com o público interessado.

Gostaríamos de manifestar nossos agradecimentos à Comissão de Redação da *Revista*, que trabalhou intensamente na concepção, viabilização e produção deste evento, como tem sido na elaboração de todos os números de nossa *Revista* e quem fazemos questão de nominar individualmente: Jussara S. Dal Zot (co-editora), Anette Blaya Luz, Carmem E. Keidann, César L. S. Brito, Luisa M. R. Amaral, Magali Fischer, Matias Strassburguer, Patrícia F. Lago, Paulo Henrique Favalli, Paulo Oscar Teitelbaum e Viviane S. Mondrzak. À Profa. Regina Zilberman, pelas sugestões, disponibilidade e colaboração. À Câmara do Livro, principalmente à Sra. Jussara Rodrigues, pelo acolhimento da idéia e auxílio em sua viabilização. A Quanta produções, pela qualidade e rapidez em seu trabalho. A Profa. Clotilde Favalli e ao Sr. Luiz Cezar F. de Lima, ambos pela grande disponibilidade e eficiência. E, finalmente, a nossa incansável Secretária da Revista, Sra. Irma Ângela Manassero, exemplo de eficiência, dedicação e interesse pela vida.

José Carlos Calich

Editor da Revista de Psicanálise da SPPA





Palavra do Presidente

Em pouco mais de um mês, passarei a um colega o honroso cargo e a estrita responsabilidade que em 1999 me foram outorgados, de exercer, por dois anos, a Presidência da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre. Sendo assim, utilizo agora este espaço para meu agradecimento, uma despedida e uma espécie de avaliação muito genérica.

De início, desejo sublinhar que foi um período caracterizado por um trabalho persistente, realizado por uma equipe afinada e da qual foram exigidos posicionamentos e decisões difíceis, que foram enfrentados com transparência e serenidade. Mas foi seguramente uma gestão de intensa atividade científica, de marcada aproximação e intercâmbio com a cultura, como é evidenciado na atual e inédita atividade conjunta com a Feira do Livro de Porto Alegre.

Muito me agradou, por exemplo, ter sido possível a introdução do cinema na SPPA, que nesse ano vem possibilitando um prestigiado ciclo “Freud e Shakespeare no cinema” e que, por nove meses consecutivos, vem apresentando, a cada mês, um filme de Shakespeare, seguido de debate entre um psicanalista da Casa e um representante da cultura. Um outro evento, importante por seu significado seminal, foi o I Encontro APA (Associação Psicanalítica Argentina) – SPPA, em Buenos Aires, em junho, o qual inaugurou uma proveitosa troca de experiências científicas que seguirá sendo realizada a cada dois anos. O próximo encontro está programado para 2003, tendo nossa Sociedade como sede.

Muitos outros momentos poderiam ser citados, mas gostaria de apresentar aqui dois pontos: o primeiro, os movimentos realizados com o objetivo de um relacionamento respeitoso e de colaboração junto a Sociedades co-irmãs e o segundo ponto a destacar, em nível interno, foi a entrega à *Revista de Psicanálise* de uma sala adequada para suas reuniões e que, em homenagem indiscutível, leva o nome de Luiz Carlos Meneghini. E para o Instituto de Psicanálise, as reformas e adaptações que resultaram em um espaço restaurado e condigno para receber as homenagens aos pioneiros de nossa Sociedade, que passaram a nominar diversas salas.

De certa forma, penso que esses dois pontos sintetizam as linhas mestras que nortearam as ações da Diretoria nesta gestão, prestes a findar: o respeito aos modelos do passado no que eles ensinam de seriedade, trabalho e realizações e o olhar para o futuro no que ele significa de conciliação e potencialização de afetos construtivos.

Com os melhores votos aos colegas da próxima Diretoria, despeço-me, com um abraço.

Paulo Fonseca – Presidente





Atenção montador

a página **398** é branca





Artigos





Atenção montador
a página **400** é branca





Psicanálise e poesia como modos de pensar: refletindo com os quintanares

Eneida Iankilevich, Porto Alegre*



* Membro Associado da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 401





Conto de horror

E um dia os homens descobriram que esses discos voadores estavam observando apenas a vida dos insetos...

(Quintana, 1973)

1. “Há tanta esquina esquisita, Tanta nuança de paredes” (...) (Quintana, 1976, p. 137)

Cai a tarde na Feira do Livro de Porto Alegre, lá pelos anos setenta. Sou uma jovem que gosta de ler, absorta num daqueles “balaios de ofertas”. Levanto os olhos e me deparo com um senhor que examina os livros expostos. Quando vejo, estou dizendo: “Bá!, eu *adoro* o senhor!”, ao que Mario Quintana levanta os olhos, sorri para mim e responde: “Ah!, se eu tivesse trinta anos menos!”

Trinta anos se passaram. Recordando este fato, uma vez mais, pergunto-me a que realidade se referia esta minha exclamação. Quem era esse que eu “adorava”, se nunca vira ou falara pessoalmente com Mario Quintana, até então? Aliás, ao que me lembre, depois de “me sair” com esta e ouvir o que me pareceu uma resposta entre irônica e carinhosa, dei um jeito de sumir dali o quanto antes... Acabou aí essa minha conversa com o Mario Quintana. Minhas conversas com Mario Quintana sempre me acompanharão.

Penso que esta vivência tão intensa se deve, especialmente, ao complexo e misterioso acontecimento que é ler, e ler poesia. “Poesia é imitação”, afirma Aristóteles, há mais de dois mil anos (in: 1993, p.17). “O poeta é um fingidor”, para Fernando Pessoa (1874, p.164). O poeta, em Quintana (1940, p.29), é um “operário triste”. Aristóteles (idem, p.61) destaca a possibilidade de reconhecimento (ou vários reconhecimentos possíveis) como uma qualidade da poesia. E isto porque a poesia, para ele, “...visa ao universal...” (idem, p.55), não ao particular, factual, o qual, para ele, é objetivo da história. Freud (1976, p.149), em 1907, pergunta-se “...de que fontes este estranho ser, o escritor criativo, retira seu material e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes”. (Cabe ressaltar que esta tradução, “escritores criativos” em detrimento de “o poeta” não satisfaz a Hanna Segal. In: 1991, p.87. Também a publicação da IPA, organizada por Person, Fonagy e Figueira, em 1999, privilegia a tradução do alemão “der dichter” por “o poeta”).

Seguindo Pechansky (2001, p.12), acredito que “... a criação de um artista nem sempre é fácil de entender. O observador reage com emoções que nunca são





*coincidentes com as emoções do autor no momento da criação ... A resposta do espectador costuma dar-se em um instante, enquanto que o artista, este vive todo um processo de gestação que pode levar horas, dias e até anos. E aí reside uma diferença que não pode ser medida”. Diz Quintana: “Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente...e não a gente a ele!” (1977, p.64). Mas, também, “...os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enchê-lo de desenhos – gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas – que passarão também a fazer parte dos poemas” (1985, p.147). Enfatiza a relação íntima e complexa que acontece entre o autor e o leitor na construção do texto. De alguma maneira, como Eco (1994, p.2), quando introduz sua noção da natureza dinâmica do ler: “Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”. E como Quintana assegurou, ao ser entrevistado por jornalistas (*Correio do Povo*, 5 de outubro de 1976): “Na verdade não é o leitor que descobre o poeta. É o poeta que descobre o leitor, isto é, que revela o leitor a si mesmo. Eu não digo que isso seja a função da poesia, mas é uma de suas funções”. Assim, o Quintana que eu “adoro” é aquele em cujas margens vou desenhando, numa relação que acontece, acredito, especificamente em mim, em minha subjetividade, estimulada pelas belas palavras por ele escritas. Diz Quintana (1977, p.55) que “...os poetas não são azuis nem nada, como pensam alguns supersticiosos, nem sujeitos a ataques súbitos de levitação. O de que eles mais gostam é de estar em silêncio – um silêncio que subjaz a quaisquer escapes motorísticos ou declamatórios. Um silêncio... este impolúvel silêncio em que escrevo e em que tu me lêes”. Um silêncio que exige tempo, que possibilita a construção de significado, nesta intimidade em que vou construindo o Quintana que eu adoro e instalando-o dentro de mim. Num espaço privilegiado em que suas palavras me falam e, ecoando em mim, me ajudam a entender “quem sou e aonde cheguei” (parafrazeando o que Calvino diz dos clássicos, em 1993, p.16). “E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência” (Calvino, 1993, p.12). O que me faz pensar no trabalho psicanalítico, no qual procuramos, como assinala Ahumada (1999, p.16), auxiliar nossos pacientes no “...resgate da possibilidade do contato reflexivo com a emocionalidade profunda” (idem), o que se faz possível na intimidade desta relação tão complexa e específica, no campo que se constitui e viabiliza a construção e análise da transferência/contratransferência.*

Penso que me fascina, em Quintana, o que Nemerov (1992, p.235), em sua primorosa contribuição à *Enciclopédia Britânica* (“Poesia”) descreve como sendo





Eneida Iankilevich

“...certas propriedades da poesia e do pensamento poético, considerados como disposições da mente ...”. Uma “disposição da mente” que possibilita um olhar que surpreende e se surpreende, que é capaz de fazer a “ligação imprevisível” (Carvalho, 2000, p. 16) de encontrar o novo no cotidiano, como em:

“O auto que passa e a vitrina da esquina trocam um duelo de reflexos” (Quintana, 1979, p.14).

E:

“Escrevo diante da janela aberta.

Minha caneta é cor das venezianas:

Verde!... E que leves, lindas filigranas

Desenha o sol na página deserta!” (1940, p.8)

Ou:

“Clopt! Clopt!

É a ruazinha que tosse, tosse, engasgada com o homem da muleta” (1979, p.57).

Esta disposição da mente, que pretende “... um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema”. (1950, p.10), que admite as “esquinas esquisitas”, as “nuanças de parede” nas “ruas que não andei” e, até, “...uma rua encantada, que nem em sonhos sonhei” (1976, p.136). A disposição de mente que admite o mistério, admite e suporta a dor da perda, da exclusão, podendo então sonhar, viver na riqueza e complexidade “...deste mundo incerto e louco” (1985, p.175). A disposição de mente da qual, como psicanalistas, desejamos ajudar nossos pacientes a se aproximar – e nós com eles. Talvez a capacidade negativa que Keats define como a possibilidade do homem de tolerar incertezas, mistérios, dúvidas, sem a busca desesperada pelo fato e o motivo, e que Bion (1970, p.136) tanto destaca. Pois, como tão bem coloca Quintana,

“Se as coisas são inatingíveis... ora!

Não é motivo para não querê-las...

Que tristes caminhos se não fora

A mágica presença das estrelas!” (1985, p.108)

2. “Um poema sempre fala de outras coisas” (Quintana, 1987, p.83)

Em 1966, o poeta completou 60 anos. Desta época, existe uma espantosa fotografia na qual estão sentados, lado a lado, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Mario Quintana e Paulo Mendes Campos. Foi saudado numa sessão da Academia Brasileira de Letras, quando Manuel Bandeira recitou o





poema que escrevera para ele, que começa assim:

“Meu Quintana, os teus cantares

Não são, Quintana, cantares:

São, Quintana, quintanares”.

E diz, entre outras coisas:

“São feitos, estes cantares

De um tudo-nada: ao falares,

Luzem estrelas e luares”. (citado em *Autores Gaúchos*, Mario Quintana, 2000, p.12)

Evidencia-se, aí, serem os quintanares a poesia de Mario Quintana, a pessoa contraditória de que nós, conterrâneos, sabemos sempre alguma coisa: sua solidão, sua instabilidade, o alcoolismo de que só se livrou após uma internação psiquiátrica, seu senso de humor, suas brincadeiras (Fonseca, 1994). O próprio autor assim se apresenta: *“Nasci em Alegrete, em 30 de julho de 1906. Creio que foi a principal coisa que me aconteceu. E agora pedem-me que fale sobre mim mesmo. Bem! eu sempre achei que toda confissão não transfigurada pela arte é indecente. Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi nada que não fosse uma confissão.”* (1987, p.11) Finalizando uma entrevista repentinamente, exclama: *“Bem, é isso aí. Estou aqui e todo mundo sabe sobre mim. Podem inventar outras coisas...”* (2000, p.8) Palavras que, de alguma maneira, sinto que me autorizam a seguir nestas “invenções” a partir de seu trabalho. Sabendo que são reflexões que privilegiam apenas algumas das muitas repercussões possíveis. Pois mais uma vez é Quintana (1979, p.17) quem esclarece:

“Depois de ler, por cima de meu ombro, as linhas precedentes, observou-me o João Sabiá:

– Mas tu já não falaste na incompreendida beleza dos sapos, na beleza transcendental de um matungo de inverno? Isso é a alma deles?!

– Não, é a minha alma...”.

Um estudo fotográfico feito por Streliaev para a publicação *Autores Gaúchos*, Mário Quintana (2000, p.9) mostra-o no exíguo quarto que ocupou durante doze anos, no Hotel Majestic. São fotos impressionantes, que me fazem pensar no imenso espaço mental em que habitava este poeta, muito além daquelas paredes, daquela dimensão. Como, aliás, parece atestar “uma das suas”, relatada no livro de Juarez Fonseca (1994, p.13). Na dedicatória de seu “Caderno H”, que ofereceu ao pintor Waldeny Elias, justificou-se por não ter ficado com um quadro grande que o pintor lhe oferecera, optando por uma “pintura de bolso” de 6 cm por 4 cm: *“– Elias, me desculpe e acredite. Eu não tenho paredes. Só tenho horizontes...”*. Horizontes que, ainda que nos tenham legado sua obra, não o protegeram de viver sua vida como





Eneida Iankilevich

pôde, sujeito, como todos nós, quem sabe, à busca da “*relativa realização*” de que fala (1973, p.110): “*Mover-se com a máxima amplitude dentro dos próprios limites*”. Algo que não podia fazer meu paciente João, de sete anos, impedido de jogar, porque “já sabia todos os jogos”. Menino que, não podendo admitir seus limites, a existência de “outras coisas”, que não sabe, não conhece, adocece.

Meltzer (1995) enfatiza o sentido estético, pelo qual o bebê humano é capaz de responder à beleza do mundo e à sua inevitável fragilidade: “*O elemento trágico na experiência estética reside na qualidade enigmática do objeto*” (idem, p.50). Enigma que impõe o reconhecimento deste mundo que o atinge e lhe escapa. Que pode levá-lo à busca do conhecimento ou à impossibilidade de admitir a ausência, o não saber, como João. A primeira via leva à curiosidade, à representação simbólica, aos sonhos, pensamentos, à interação. Entendimento que, desde outro ponto de vista, encontramos em Quintana (1987, p.33): “*A primeira criatura que pensou numa outra criatura ausente, como deve ter-se espantado! Não sabia que se tratava do seu primeiro pensamento humano*”. Só através do reconhecimento da ausência pode ser estabelecida a relação com o outro. “*Como se comunicar com o outro? Sabemos que o principal obstáculo a tal comunicação é o narcisismo*” (Green, 1988, p.149). E a percepção da beleza – e do mistério – encaminha para esta comunicação. Nas palavras de Quintana (1979, p.18) mais uma vez encontramos uma coincidência da visão psicanalítica e poética que permite supor que nos aproximamos do entendimento de algo da natureza humana: “*... insuportável beleza. Insuportável porque o sentimento de beleza tem de ser compartilhado*”. João e eu tivemos um longo e doloroso caminho a percorrer, até que ele pudesse jogar e, ainda mais, jogar comigo. Caminho que obriga à dramática perda da ilusão da fusão messiânica que traria a invulnerabilidade e introduz a dor, o luto. Mas também a diferenciação, a constituição da identidade que permite amar, viver a experiência emocional, construir sentidos, relações confiáveis.

Bion (1985, p.120) destaca a impossibilidade de conhecer, de relacionar-se (especificamente com o analista, na sessão), quando a arrogância predomina e a catástrofe, a “ruína da psiquê” que isto ocasiona. Nesta mesma linha, Bloom (2001, p.20) coloca como “princípio número um” para ler (que diz ter tomado emprestado a Johnson): “*Livrar a mente da presunção*”. Por presunção entende o “*...discurso artificial, cheio de chavões, vocabulário profissional acessível apenas para iniciados*”. (idem) Refere-se especificamente à presunção acadêmica. Seguindo seu exemplo, tomo emprestado este seu princípio, extrapolando-o para a possibilidade de pensar, de aprender, de se relacionar, de viver criativamente. João aproxima-se de tudo amparado num discurso artificial, cheio de chavões, numa teorização que o impede de “ser inventor”, de imaginar, de brincar, então de sonhar, pensar, criar – e crescer.





Freud (1907, em 1976, p.150) afirma que o poeta “...faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade”. Aristóteles (reproduzido em 1993, p.53) afirma ser ofício do poeta “...representar o que poderia acontecer...”, ou dizer as coisas “...que poderiam suceder”. Segal (in 1993, p.113) descreve como a imaginação “...necessita de algum abandono da onipotência”. Destaca sua essência “e-se”, que “...não nega a realidade para produzir um mundo ‘como se’, mas explora possibilidades”. (idem, p.116) Penso que as pessoas nos procuram por estarem, em alguma medida, presas a teorias únicas, cheias de chavões (presunções) através dos quais “lêem”, invariavelmente, o que se lhes passa. E que, parafraseando Quintana, uma das funções – se não a função – da psicanálise enquanto método terapêutico seria ajudá-los a questionar isto. Para que possam encontrar em si mesmos o leitor que Quintana (1973, p.150) mais admira: “...aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria”.

Discorrendo sobre a metáfora, Borges (2000, p.95) assinala: “O que realmente importa é que há uns poucos modelos, mas que são capazes de variações quase infindas”. Variações que não podem acontecer quando “já se sabe”. Quando se está aprisionado, como João, pela arrogância, num mundo onde tudo é sempre o mesmo. Como expõe Quintana (1979, p.44): “Nós vivemos a temer o futuro: mas é o passado que nos atropela e mata”.

Cruz et alii (2001, p.50) afirmam que “...esses instantes criativos do artista sensível se fundamentam em uma temporária e dramática suspensão do raciocínio lógico e do estabelecimento de um contato privilegiado com as profundezas do psiquismo”. Contato que, podemos pensar, lhe possibilita ser atingido pela beleza que “...está à espreita por toda parte” (Borges, 2000, p.23) e traduzi-la em palavras e versos que “...têm um sentido – não para a razão, mas para a imaginação” (idem). Borges (idem, p.40) pensa que “...talvez a mente humana tenha uma tendência a negar declarações”. Acredita que “...qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoadá” (idem). Fala de um movimento de recusa quando o apelo é à mente racional. O que se aproxima, acredito, da necessidade de defender nossas teorias ante a ameaça do novo, do que surpreende, do que obriga a questionar nossas “verdades” (como na concepção psicanalítica de defesas, resistência). “Mudança, para melhor ou para pior, sempre demanda coragem. Abandonar velhas idéias, que em geral nos trazem uma confortável sensação de segurança e controle, não é nada fácil”. Esta afirmação do físico Gleiser (1997, p.254) faz pensar na mudança catastrófica descrita por Bion (1970) quando nos deparamos com uma emoção que lança uma nova idéia, obrigando a toda uma reordenação da noção de nós mesmos e





Eneida Iankilevich

do mundo. Talvez a poesia, ao sugerir, ao invés de argumentar, ao falar à imaginação, diminua esta ansiedade catastrófica, permitindo que nos impressionemos e vivamos emoções das quais nem nos julgávamos capazes, como diz Freud (1907, op. cit.), numa abertura às manifestações do inconsciente como uma oportunidade de descobertas, de enriquecimento.

Borges (2000, p.124) acredita que a escrita é “...uma espécie de colaboração. Ou seja, o leitor faz sua parte no trabalho; enriquece o livro”. Na psicanálise, o trabalho se dá através do estabelecimento de uma relação em que somos atropelados pelo passado (que “...não reconhece seu lugar: está sempre presente...” Quintana, 1979, p.28) e procuramos não morrer, mas abrir espaços para a imaginação, para a exploração de possibilidades, para a vida em sua complexidade e multiplicidade. “Alcançar a permeabilidade para modificações de crenças e expectativas não é fácil, pois ocasiona luto pelas teorias, pela onipotência e inúmeros lutos mais”. (Romanowski, 1993, p.89) Buscamos restaurar (ou construir, se necessário) a disposição mental da criança que brinca, que percebe e pesquisa o mundo. Para isso ambos, analista e paciente, somos desafiados e exigidos, respeitadas as diferenças de função. Pois não é fácil evitar a onipotência protetora e tentar atingir o que diz Quintana dos poetas (1997 p.95): “...eles não sabem nada nada – e só por isto é que descobrem tudo”. Noção que remete ao que pretende Bion em seu discutido trabalho “Notas sobre a memória e o desejo” (1967. In: 1990, p.30).

João, meu paciente, não podia brincar. Não podia admitir o contraditório, o paradoxo, o ignorado, o desconhecido, o poético da vida emocional, pode-se pensar. Não podia entrar em contato com a poesia, porque esta pode indicar “...quantas disposições mentais participam juntas desta articulação de um drama implícito e a tensão entre muitos sentimentos possíveis que podem surgir em relação a ele”. (Nemerov, 1992, p.243). Foi preciso um árduo trabalho – para nós dois – em direção à possibilidade de entrar em contato com “outras coisas”.

3. “Quem nunca se contradiz deve estar mentindo” (Quintana, 1987, p.65)

Carvalho (2000, p.16) define a poesia de Quintana como “... a humanidade posta em verso”. Chama a atenção para a característica de captar paradoxos dos quintanares. Que “...nos vão dizendo tudo aquilo que paira na superfície, sobre a face mais exterior das coisas, ou o sentido mais evidente de um gesto e, simultaneamente, vão desvelando o que, no fundo, se trama” (idem). É sempre surpreendente e encantador este olhar súbito e inovador, que rompe o padrão estabelecido, subverte o





olhar habitual. Que nos pega desprevenidos e faz pensar. Uma disposição mental que parece corroborar a especulação de Freud (1908) ao falar do poeta, sendo uma espécie de brincar. Brincar com a mesma seriedade com que a criança brinca, absorva em investigar situações, experimentar possibilidades, soluções. Brincar como

*“(...) os Poetas... que não têm nenhuma idade
e inauguram o mundo a cada instante!”* (Quintana, 1986, p.82)

Quintana não costuma ter personagens. Mas tem a Lili, através da qual, parece-me, personifica este estado de constante surpresa – e o encantamento que isto desperta – das crianças. Lili, às vezes, aparece com Vovô. Como em:

“Vovô tem um riso de cobre – surdo, velho, azinhavrado – um riso que sai custoso, aos vinténs.

Mas Lili, sempre generosa, lhe dá o troco em pratinhas novas.” (1997, p.29)

Esta Lili e este Vovô que coexistem e trocam falam também das diferentes emoções, por vezes opostas, que uma mesma situação pode despertar no poeta. E assim contribuem, acredito, para o que Carvalho chama “*humanidade*” de sua poesia.

Encontramos, entre os quintanares: “*Se eu amo a meu semelhante? Sim. Mas onde encontrar o meu semelhante?*” (1979, p.10) E: “*Essas distâncias astronômicas não são tão grandes assim: basta estenderes o braço e tocar no ombro do teu vizinho*”. (1979, p.11). Também:

*“Da vez primeira em que me assassinaram
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
Depois, de cada vez que me mataram,
Foram levando qualquer coisa minha...”* (1940, p.72)

E:

*“Todos estes que aí estão
Atravancando o meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!”* (1979, p.15)

Contrastando com meu paciente João, aprisionado em sua noção absoluta e exclusiva de um mundo já conhecido, estas descrições aparentemente tão opostas de experiências semelhantes falam de poder viver mais próximo da complexidade e riqueza da mente humana (mesmo que outras hipóteses possam ser levantadas). Mente capaz, entre tantas “outras coisas”, de modular afetos, do que chamamos, com Bion, de oscilações $PS \rightleftharpoons D$ que abrem espaço para pensar, imaginar, sonhar. Em mais uma reflexão (ou percepção) que coincide com a visão psicanalítica, diz Quintana (1997, p.3): “*As pessoas que não têm imaginação podem ter tido as mais imprevistas aventuras, podem ter visitado as terras mais estranhas. Nada lhes sobrou. Uma vida não*





Eneida Iankilevich

basta ser vivida: também precisa ser sonhada.” Estado de mente que se reconhece tanto em:

“*Eu quero meus brinquedos novamente!*

Sou um pobre menino... acreditei...

Que envelheceu um dia, de repente!” (1940, p.37)

Como em:

“*Eis que descubro um retrato meu, aos 10 anos. Escondo, súbito, o retrato. Sei lá o que estará pensando de mim aquele guri!*” (1997, p.40)

Pois, como o poeta assinala, “*sonhar é acordar-se para dentro*”. (1976, p.155)

Nos deparamos com quintanares repletos de melancolia:

“*Eu, sempre que parti, fiquei nas gares*

Olhando, triste, para mim...” (1976, p.86)

E: “*Viajar é mudar o cenário da solidão*” (1973, p.86).

Há muitos que surpreendem pela visão irônica, bem humorada. Como em “*O Destino é o acaso atacado de mania de grandeza*” (1973, p.110). “*A modéstia é a vaidade escondida atrás da porta*” (1973, p.90). “*A alma é esta coisa que nos pergunta se a alma existe*” (1973, p.101). “*O fantasma é um exibicionista póstumo*” (1979, p.7). “*O tempo é um ponto de vista dos relógios*” (1979, p.53). Humor que introduz o reconhecimento de aspectos que, talvez, não nos agrada admitir como verdadeiros. Mas que, por este vértice, ao mesmo tempo impõe a dor deste reconhecimento e procura consolar e proteger do sofrimento pela noção de que “está bem” se ter defeitos, limitações, “é humano”.

Drummond se dirige a Mario Quintana numa carta de 1975 em que saúda o lançamento de seu livro para crianças, *Pé de Pilão*, que descreve como uma “*pequena obra-prima*”, chamando-o “*Mario Quintana, poeta e mágico*”. Érico Verissimo, na mesma oportunidade, assim o descreve: “*É o sujeito mais “diferente” que tenho encontrado na vida. Antes de tudo é um poeta. ... Ser poeta é saber ver o mundo como o vêm os anjos, as fadas, e ao mesmo tempo possuir o dom de comunicar a quem o lê o que ele vê e sente; em resumo, é ter olhos para revelar a face oculta das pessoas e das coisas*” (In: Quintana, 1980, p.5).

João estava impedido de imaginar. Até porque, como destaca Ungar (2000, p.13), a imaginação se orienta para a idéia “*...de que é impossível saber e é precisamente por isto que se pode brincar*”. Poder ajudá-lo a perguntar é parte essencial de nosso trabalho mútuo, do trabalho psicanalítico de uma maneira geral, acredito. Psicanálise que busca, me parece, o que Paulo Mendes Campos escreveu em carta aberta por ocasião dos 60 anos do poeta (In: Quintana, 1976): “*Os teus quintanares, poeta, (...) não decifram, denunciam o mistério*”. O trabalho psicanalítico procura, também,





acompanhar o paciente na criação do espaço mental onde estas experiências possam ser vividas, onde a poesia possa acontecer.

4. “Existe um mundo para cada espécie de bicho. Mas, para cada bicho da espécie humana, existe um mundo diferente.” (Quintana, 1973, p.162)

Pode-se pensar que poesia e psicanálise contribuam, de formas distintas, para a criação e enriquecimento deste espaço mental que caracteriza o humano. Ambas propõem questões, “denunciam mistérios”. Respondem, talvez, a necessidades diferentes, não excludentes. Nemerov (1994) ressalta que o poeta tem “...*uma pergunta importante e simples; simples,, embora na verdade possa assumir muitas formas*”. (p.244) Pergunta que talvez seja a universal (“A Pergunta”, para o físico Gleiser, 1999, p.20) e que este autor expressa nos versos de Chaucer: “*O que é o mundo, o que procura aqui o homem?*” (idem) Penso que, na relação analítica, a pergunta simples e importante assume, principalmente, a forma de “o que impede o homem de viver livremente a repercussão de suas experiências emocionais?” Algo como “o que afasta o homem de sua procura no mundo?”

Nemerov (1994, p.79), para ilustrar a poesia como modo de pensar, reconta uma história que está no quarto livro da *Odisseia*. Homero descreve, aí, como Menelau, depois da guerra de Tróia, queria muito voltar para casa, mas ficou retido no Egito por falta de vento. Atribuía isto a não ter feito suficientes sacrifícios aos deuses. A conselho de uma deusa – porque “...*os deuses trabalham nos dois sentidos...*” (p.79) – foi consultar Proteu, o velho do mar, que possuía o dom da profecia. Não era fácil consultá-lo: era necessário agarrá-lo sem que notasse e não soltá-lo, acontecesse o que acontecesse. Só assim ele compartilharia sua sabedoria. Menelau conseguiu agarrá-lo. “*Proteu se transformou num leão, num dragão, num javali, num fio d’água e numa árvore de galhos altos*” (idem), mas Menelau não o largou até Proteu desistir e se dispor a responder sua pergunta, “como posso voltar para casa?” E a resposta foi que Menelau deveria fazer mais sacrifícios aos deuses. O que ele já sabia.

Filósofos, cientistas, educadores, poetas, psicanalistas coincidem na noção de ser a resposta menos importante que a pergunta. É no complexo processo de perguntar, de buscar conhecimento – o que exige interação – que se constitui o que é mais especificamente humano. Diz Nemerov que, ao ousar fazer perguntas, “...*o poeta chega à resposta simples que poderia esperar, aquela que o mundo dá a contragosto a todos que fazem esta pergunta: O mundo é desse jeito, não daquele outro, e você está pedindo mais do que lhe será dado – coisa que o poeta, que dificilmente é mais*





Eneida Iankilevich

tolos que seus semelhantes, já sabia. Mas no trajeto da pergunta até a resposta, agarrando-se a Proteu, com suas múltiplas formas, ele verá muitas maravilhas; acompanhará as metamorfoses das coisas nas metamorfoses de suas expressões e ficará tão extasiado neste reino de maravilhas, que a voz com que expressa essas coisas, mesmo na resposta mais idiota, óbvia e banal, será para seus ouvintes um refrigério e uma felicidade em meio ao sofrimento". (idem, p.244) Destaca que "...pergunta e resposta, poderíamos dizer, têm de estar presentes, embora por si mesmas não pareçam de grande valia; mas elas reforçam os limites de uma viagem a ser feita". (idem, p.245) A história de Menelau, para este autor, também ele poeta, mostra ser possível que "...a dolorosa contemplação de tudo que acontece consola, finalmente, e cura, mas somente depois que o processo contemplativo foi atravessado e articulado nos detalhes de sua mudança" (idem, p.246). O que mais uma vez aproxima o que pretende a psicanálise e a poesia como modo de pensar. Com nossos pacientes, compartilhamos o impacto da viagem que possibilita construir o espaço para a experiência emocional, o pensar, o sonhar, o imaginar, o criar. Precisamos suportar juntos não só a contemplação, mas a vivência deste reino de maravilhas (e maravilhas também podem ser horrores, pesadelos) que nos aproxima deste mundo diferente de cada um de nós, bichos da espécie humana. O que impõe o reconhecimento, a continência do sofrimento. Pois é essencial, e específico da psicanálise como método terapêutico, ter presente o que enfatiza Marucco (2000, p.415): "...o homem que consulta (...) vem porque sofre. A investigação deve coincidir com a tarefa de fazer diminuir seu sofrimento. Assim disse Freud e creio que assim segue sendo". Diminuindo seu sofrimento, quem sabe possamos ajudá-los – e a nós mesmos – a viver o encanto e a beleza do mundo. E a dolorosa beleza que vem do mistério e enigma que é a vida, como tão bem expressa Quintana, o nosso poeta:

*"Eu estava dormindo e acordaram-me
...e me encontrei num mundo incerto e louco!
Mas quando eu começava a compreendê-lo
um pouco,
já eram horas de dormir de novo..."* (1985, p. 174)





Referências

- AHUMADA, J.L. (1999). *Descobertas e Refutações*. Rio de Janeiro: Imago.
- ARISTÓTELES (1993). *Poética*. São Paulo: Ars Poetica.
- BION, W. R. (1962). *Aprendendo de la Experiencia*. Buenos Aires: Paidós, 1963.
- . (1967). Notas sobre memória e desejo. In: *Melanie Klein Hoje*, v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p.30-34.
- . (1970) *Atenção e Interpretação*. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1985). *Volviendo a Pensar*. Buenos Aires: Hormé.
- BLOOM, H. (2001). *Como e Por Que Ler*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BORGES, J. L. (2000). *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALVINO, I. (1995). *Por Que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHAL, T. F. (2000). Quintana, entre o sonhado e o vivido. In: *Autores Gaúchos: Mario Quintana*. Porto Alegre: Instituto Estadual de Livro, p. 16-18.
- CRUZ, J; OLIVEIRA, A.; BRUM, T.; FURTADO, N.R.; AMARAL, L.; POZIOMCZYK, R. (2001). Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes. *Rev. Psicanálise da SPPA* (8) n. 1, abril 2001.
- DRUMMOND de ANDRADE, C. (1975) Carta. In: Quintana, M. *Pé de Pilão*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- ECO, U. (1994) *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, J. (1994). *Ora bolas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- FREUD, S. (1908). Escritores Criativos e Devaneio. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (9). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GLEISER, M. (1997). *A Dança do Universo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GREEN, A. (1988). *Narcisismo de Vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta.
- MARUCCO, N. (2000). Psicanálise: método e aplicações. *Debate. Rev. psicanálise da SPPA* (7) n. 3, 2000.
- MELTZER, D. (1990). *Metapsicologia ampliada*. Buenos Aires: Spatia.
- MELTZER, D. e WILLIAMS, M. H. (1988). *A Apreensão do Belo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MENDES CAMPOS, P. (1966) Carta a Mario Quintana. In: Quintana, M. *Apontamentos de História Sobrenatural*. Porto Alegre; Globo, 1976.
- NEMEROV, H. (1994). Poesia. In: *O Tesouro da Enciclopédia Britânica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PECHANSKY, I. (2001). Gênio, Arte e Angústia: especulações. *Jornal da SPPA*.
- PERSON, E.; FONAGY, P.; FIGUEIRA, S. A. (1999). *En torno a Freud: "El poeta y los sueños diurnos"*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PESSOA, F. (1874) *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- QUINTANA, M. (1940). *A Rua dos Cataventos*. Porto Alegre: Globo.
- . (1950). *O Aprendiz de Feiticeiro*. Porto Alegre: Fronteira.
- . (1973). *Caderno H*. Porto Alegre: Globo.
- . (1976). *Apontamentos de História Sobrenatural*. Porto Alegre: Globo.
- . (1977). *A Vaca e o Hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja.
- . (1979). *Na Volta da Esquina*. Porto Alegre: Globo.
- . (1985). *Nova Antologia Poética*. Porto Alegre; Globo.
- . (1986). *Baú de Espantos*. Porto Alegre: Globo.
- . (1987). *Da preguiça como método de trabalho*. Porto Alegre: Globo.
- . (1987b). *Preparativos de Viagem*. Porto Alegre: Globo.
- . (1997). *Lili inventa o mundo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.





Eneida Iankilevich

- . (2000). *Coleção Autores Gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro.
- ROMANOWSKI, R. (1993) Mudanças do Analista na Tarefa Clínica: Efeitos do Processo Psicanalítico. *Rev. de Psicanálise da SPPA* (1) n.1, outubro, 1993.
- SEGAL, H. (1993). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago.
- UNGAR, V. (2001). *Acerca de la imaginación*. Palestra ministrada na SPPA, 2001.
- VERISSIMO, L.F. (1994). Apresentação. In: Fonseca, J. *Ora bolas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

Eneida Iankilevich

Rua Barão de Ubá, 162/502
90450-090 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: eneida@sppa.org.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





O humor melancólico do poema “O Anjo Malaquias”, de Mario Quintana

Armando Trevisan, Porto Alegre*



* Escritor, Professor Titular de Literatura da UFRGS e Patrono da 47ª Feira do Livro de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 415





O Anjo Malaquias é um dos raros personagens poéticos do imaginário gaúcho. Personagem mais para ser pensado, e sobretudo sentido, do que visualizado. Quem é o Anjo Malaquias? A rigor um anti-anjo. Nele nada evoca essas figuras aladas, diáfanas, → “mensageiras” (este é o significado etimológico da palavra) de Deus. Quando visualizamos um anjo, logo nos surge uma figura feminina, de traços delicados, com as inevitáveis asas. Além disso, os anjos sempre estiveram associados a uma força protetora, a aparições que ofuscam os olhos. O evangelista Mateus diz do anjo que rolou a pedra do sepulcro de Cristo: “*O seu aspecto era o de um relâmpago, e a sua roupa branca como a neve*”. Duas idéias, portanto, se relacionam com eles: beleza e transcendência (esta entendida como distância em relação à penúria humana). Quando o povo diz de uma mulher: “é um anjo!” quer aludir à sua beleza, ou mais freqüentemente à sua amabilidade. Ora, o anjo de Quintana é de outro tipo. É um anjo que não nasceu anjo, mas se tornou anjo por um milagre com falha técnica. Vejamos como isso se deu: “*Diante dele, sobre a mesa posta, o inocentinho balava, imbele. Chamava-se Malaquias – tão piquininho e rechonchudo, pelado, a barriguinha pra baixo, na tocante posição de certos retratos da primeira infância... O Ogre (isto é, o Bicho-Papão) atou o guardanapo ao pescoço. Já ia o miserável devorar o Inocentinho, quando Nossa Senhora interferiu com um milagre. Malaquias criou asas e saiu voando, pelo ar atônito... saiu voando janela em fora... Dada, porém, a urgência da operação, as asinhas brotaram-lhe apressadamente na bunda, em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros. Pois quem nasceu para mártir, nem mesmo a Mãe de Deus lhe vale!*”

Que anjo originalíssimo! É o caso de o qualificarmos de... pobre-diabo (o diabo, aliás, foi outrora um anjo sendo, com precisão teológica, um ex-anjo). Um anjo que só tem dos anjos as asas, mesmo assim em lugar errado. Um anjo que voa, porque voar é fatalidade. Voa também errado, “*em esquadro... de cabeça para baixo.*” Um anjo, finalmente, que aparece às avessas, nos momentos errados, não para tranquilizar e proteger, mas para chorar e compadecer-se. Um anjo solidário, embora *deplacé*, sem profissão definida. Bem, não temos como fugir à evidência: Quintana criou um anjo humaníssimo, ao contrário dos outros, não feito à imagem e semelhança deles, especialmente do Arcanjo Miguel, chefe das coortes celestiais, mas à nossa imagem e semelhança. Propõe-nos, em tão desajeitado personagem, um comovedor símbolo de nós mesmos, não do nosso orgulho e egoísmo, mas de nossa indigência existencial e metafísica. Há qualquer coisa de pascaliano nessa página, embora em nosso poeta tudo se apresente a léguas da filosofia. Um eco, a seu modo, daquele pensamento do grande físico e moralista do século XVII: “*Afinal que é o homem dentro da natureza? Nada em relação ao infinito; tudo em relação ao nada...*” E





ainda: “*Nem anjo nem animal: homem apenas*”. Em última análise, o poeta reporta-se humoristicamente à badalada noção existencialista de *échec*, que significa fracasso, pois ele sabe que todo homem, mesmo o mais bem-sucedido, fracassa alguma vez na vida, e que esse fracasso cascadeia do mais alto escalão ao mais baixo, do homem mais inferiorizado, “...*que no dia do ordenado, está jogando os sapatos dos filhos, o vestido da mulher e a conta do vendeiro...*”, a uma estrela da mídia (pensemos em Pavarotti), ou seja, no “...*tenor que dá, de súbito, uma nota em falso... Todos escutam, no seu imenso desamparo, o choro agudo do Anjo Malaquias*”. Com uma ressalva: ninguém escapa a isso. “*E quantas vezes um de nós, ao levar o copo ao lábio, interrompe o gesto e empalidece... – O Anjo! O Anjo Malaquias! – ... E então, pra disfarçar, a gente faz literatura...*”

Penso, até, em algo prosaicamente bíblico iluminando o poema de Quintana. Será uma parábola? O filósofo Karl Jaspers declarou, com certa empáfia: “*O fracasso é o fim supremo.*” Sartre, com um pouco de exibicionismo filosófico, vulgarizou a “paixão inútil” da existência. Quintana, mais lúcido e lúdico, mais pé-no-chão, prefere alinhar-se com outro poeta, Fernando Pessoa, cujos versos provavelmente assinaria: “*Nunca conheci quem tivesse levado porrada./ Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo./ (...) Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil? / Ó príncipes, meus irmãos*”.

Talvez, no fundo dessa página de Quintana, se oculte uma sutil sabotagem à nossa auto-suficiência e, mais particularmente, uma crítica, com leve deboche, à sobranceira consciência de “monarcas das coxilhas”, embora estas, hoje, se confundam com o sucesso econômico e com os famigerados dezessete segundos de celebridade, que a sociedade globalizada concede aos seus heróis. □

Armando Trevisan

UNIPROM

Rua Ivo Corseuil, 226 – Santa Cecília
90690-410 – Porto Alegre – RS – Brasil

E-mail: trevis@terra.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **418** é branca





Mario Quintana: Diversidade sempre fiel a si mesma

Regina Zilberman, Porto Alegre*



* Professora Titular da Faculdade de Letras da PUCRS.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 419





Regina Zilberman

Quintana não é um alienado (sic!), mas uma pessoa que protesta por via indireta, apontando o ridículo das injustiças e dos modos de ser das pessoas, quase como se fosse um clown a zombar de si e dos outros. A acidez do velho bruxo consiste em não ser ostensivo nas suas acusações que se metamorfoseiam em enigmas ou blagues, porém de acre sabor.

Armindo Trevisan, carta de 10 de novembro de 1980 a Regina Zilberman.

Um poema é de sempre, Poeta:
O que tu fazes hoje é o mesmo poema
Que fizeste em menino,
É o mesmo que
Depois que tu te fores,
Alguém lerá baixinho e comovidamente,
A vivê-lo de novo...
Mario Quintana – “Data e dedicatória”

1. Mario por ele mesmo, ou “*Eu fui um menino por trás de uma vidraça*” [VH, p. 27]¹

Antes de examinar a poesia de Quintana, vale a pena conhecer como ele interpreta sua vida, expressa em verso e prosa. Às anotações retiradas dos textos, anexar-se-ão observações manifestadas pelo próprio autor, na entrevista concedida, em 28 de fevereiro de 1982, às jornalistas Maria Luíza Fleck Saibro e Susana Sondermann Espindola, publicada no jornal *Correio do Povo*.

Não que ele julgue que a narrativa de seu passado valha a pena, pois, segundo

1. As citações dos versos de Mario Quintana provêm dos seguintes livros: *Antologia poética* (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966) *Apontamentos de história sobrenatural* (Porto Alegre: Globo; Instituto Estadual do Livro, 1976); *Canções* (In: *Poesias*. Porto Alegre: Globo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972) *Caderno H* (Porto Alegre: Globo, 1973); *Esconderijos do tempo* (Porto Alegre: L&PM, 1980); *Espelho mágico* (In: *Poesias*. Porto Alegre: Globo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972); *Mário Quintana* (São Paulo: Abril Cultural, 1990); *Na volta da esquina* (Porto Alegre: Globo; RBS, 1979) *Nova antologia poética* (Rio de Janeiro: Codecri, 1981); *Prosa & verso* (Porto Alegre: Globo, 1978); *A rua dos cataventos* (in: *Poesias*. Porto Alegre: Globo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972); *Sapato florido* (in: *Poesias*. Porto Alegre: Globo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972); *A vaca e o hipogrifo* (Porto Alegre: Garatuja, 1977). Indicam-se as fontes com as seguintes abreviaturas, acompanhadas do número da página do livro: *Antologia poética* – AP; *Apontamentos de história sobrenatural* – HS; *Canções* – C; *Caderno H* – CH; *Esconderijos do tempo* – ET; *Espelho mágico* – EM; *Mário Quintana* – MQ; *Na volta da esquina* – VE; *Nova antologia poética* – NAP; *Prosa & verso* – PV; *A rua dos cataventos* – RC; *Sapato florido* – SF; *A vaca e o hipogrifo* – VH.





suas palavras, “...nasci no ano da descoberta do gás néon. Alguns leitores, diante disto, compreenderão a inocuidade de mais esclarecimentos.” [CH, p. 126] Entretanto, os leitores exigem, sim, esclarecimentos, e o poeta acaba por satisfazê-los, na maioria das vezes através de seus versos, onde se descobre a experiência de uma infância feliz – sob “*aqueles dias de uma luz tão mansa*” [RC, p.7] – que acabou por se acomodar confortavelmente em sua memória e, desta, saltando para seus textos.

O “ano do gás néon” foi 1906, e o dia do nascimento, 30 de julho, em Alegrete, cidade que só reteve o escritor até a adolescência, quando ele se transferiu para a capital, abandonada apenas em poucas e rápidas ocasiões. Por isso, julga Porto Alegre “*minha cidade por adoção. Vivo há tantos anos aqui, que não posso deixar de amá-la*” (*Correio do Povo*).

Antes da mudança, “*os dias de uma luz tão mansa*”, durante os quais Mario Quintana se percebia rodeado de tias, “*porque no meu tempo as casas eram cercadas de tias*” (*Correio do Povo*), de livros e de crianças, as meninas despertando nele os primeiros amores.

Tia Élide e tia Tula, a primeira “*tão viva, a coitada, que eu ainda me irrita com ela!*” [HS, p. 152], e a segunda, “*encolhida, pequeninha, humilde*” (C, p.50), se transferem assim da vida para os versos; e também as brincadeiras infantis, transcorridas nos quintais caseiros e junto ao rio Ibirapuitan, que banha Alegrete:

Havia os azulejos reluzentes, o muro do quintal, que limitava o mundo,
Uma paineira enorme e, sempre e cada vez mais, os grilos e as estrelas...
Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles tempos...
As lindas e absurdas cantigas, tia Tula ralhando os cachorros,
O chiar das chaleiras... [C, p.50]

Sozinho, conforme a sua “*mais feliz das [suas] falsas recordações*”, “*deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertos em X... e as nuvens, os vôos passando por cima...*” [SF, p.67-8]; ou com os amigos: “*nós éramos quatro, uma prima, dois negrinhos e eu*” [C, p.50], assim flui a infância que, por ter sido feliz, deixa saudades no poeta. O primeiro amor desponta aos cinco anos e converte-se no “*Souvenir D’Enfance*”, que o escritor conserva nostalgicamente ao longo de sua história:

Minha primeira namorada me escutava com um ar de cachorrinho Victor:
todas aquelas minhas grandes mentirinhas eram verdades para ela... [VH, p.90]





Regina Zilberman

Em “Indivisíveis”, ele narra com maiores detalhes o despertar da paixão tão precoce:

O meu primeiro amor sentávamos numa pedra
Que havia num terreno baldio entre as nossas casas.
Falávamos de coisas bobas,
Isto é, que a gente grande achava bobas
Como qualquer troca de confidências entre crianças de cinco anos. [NAP, p.140]

Sintetizando este tempo, o poeta conclui, com humildade: “*Tive uma infância igual à de todo guri, talvez mais dada à leitura, por inclinação natural*” (*Correio do Povo*).

As vezes, porém, Quintana contradiz esta afirmação, talvez para reforçar a atração que a literatura infantil exercia sobre ele:

Eu fui um menino por trás de uma vidraça – um menino de aquário.
Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia sempre as mesmas cenas, as mesmas personagens.
Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me parecendo apenas em preto e branco, como nos filmes daquele tempo.
O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de histórias, com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar.
E suas filhas nas torres altas – inacessíveis princesas. Com seus cavalos – uns verdadeiros príncipes na elegância e na riqueza dos jaezes.
Seus bravos pajens (eu queria ser um deles...) [VH, p.27]

A descoberta da literatura começa nestes primeiros anos. Alfabetizado em casa, com a ajuda dos pais e do *Correio do Povo*, aprende a ler também em francês, por volta de 1913, com sete anos. Ao primeiro fato ele relaciona o princípio de sua carreira literária: “*Aprendi a escrever lendo da mesma forma que se aprende a falar ouvindo. Naturalmente, quase sem querer, numa espécie de método subliminar. Em meus tempos de criança, era aquela encantação*” [CH, p. 4]. Ao segundo, à acumulação de uma vasta cultura francesa, que manifesta tanto nas preferências literárias da idade adulta (Rimbaud, Apollinaire, Verlaine), como em episódios pitorescos, como este:

Ainda me lembro do susto que levei (‘É o fim! Estamos perdidos, Maurício...’) quando os japoneses atacaram Pearl Harbour. Só no dia seguinte vim a





saber, por um mapa publicado na imprensa, que Pearl Harbour não ficava no Atlântico, e sim no Pacífico... Uff! Têm aí os Srs. Professores um exemplo quase letal dos inconvenientes da incultura. Mas no meu caso, o grande consolo é que toda essa ignorância devia provir, pelo contrário, da minha vasta cultura francesa. [CH, p. 140]

Esta infância, Mario passou-a “*em um solar de leões*”. Considerou-a, ainda assim, “*provinciana*”, própria a uma época em que “*havia serões em família*” e recitais de piano das crianças para os mais velhos. Relembra então “*aquele cisne que havia em cima de todos os pianos quando havia um piano em todas as casas burguesas, onde, nos serões da belle époque, sempre um menino e uma menina atrozmente tocávamos uma valsa a quatro mãos*”. [CH, p.130-1] A mesma cena e o mesmo cisne retornam neste poema:

O cisne que estava imóvel sobre o piano
Desliza agora sobre as águas negras
Ao som da valsa que eu tocava a quatro mãos
Com a menina Gertrudes
(Se fosse ao menos a Gertrudes Stein!)
O nome da valsa não me lembro
(Seria o cúmulo se fosse aquela SOBRE AS ONDAS
Que se tocava tanto no fim do mundo)
E o pior de tudo é que as visitas aplaudiam sinceramente. [HS, p.90]

Cursa o primário na cidade natal, na escola do mestre português Antônio Cabral Beirão. Também este período deixou marcas na memória do escritor, principalmente as aulas de língua e redação. Recorda sua recusa em aceitar a sintaxe lusitana que lhe era imposta, vendo nesta uma violentação dos modos como se comunicava oralmente:

Os escritores castiços que nos impunham na escola como modelos tinham quase sempre um cheiro enjoativo de vela de sebo – e até hoje desconfio que se chamavam castiços exatamente por causa daqueles castiçais que eles usavam e com os quais percorrem ainda os corredores esconsos da nossa literatura. Escusado dizer que eram lusitanos, todos eles. Naquele tempo a gente ficava sinceramente maravilhado com as camareiras portuguesas encontradas nos hotéis porque – boas e rudes mulheres que eram, analfabetas até – sabiam no entanto falar ‘gramaticalmente’ e com os pronomes todos no lugar.





Mal suspeitávamos que, sendo outro o ritmo de linguagem no Brasil, igualmente outra deveria ser a posição das tônicas na frase, outras as pausas de espera, outra a harmonia, em suma. Mas, como era ponto de honra saber português de Portugal, era aquela confusão, uma coisa nem outra, uma cacofonia. Escrevia-se, por exemplo, ‘não queixem-se’, ‘quem chamou-me?’, ‘Deus acompanhe-te!’ – construções estas tão inexistentes e portanto tão erradas no português de Portugal como no português do Brasil. Se, em vez do pedantismo, procurássemos obedecer à naturalidade, não nos extraviaríamos tanto. Quando um cavaleiro acaso se perde no campo, afrouxa as rédeas... e vai daí o cavalo, isto é, o instinto, acha logo o caminho de casa. A qual, no assunto em trânsito, é a casa brasileira – a nossa casa!

Quando menino, eu devorava livros com este título: ‘o que se não deve dizer’, patética e apatetadamente deslembrando que uma das coisas que não se deveria dizer, em bom brasileiro, era casualmente isso. ‘O que se não deve dizer’! [CH, p.92-3]

Recorda ainda, de modo nostálgico e, ao mesmo tempo, cômico, o emprego da *Seleta em prosa e verso*, coletânea organizada por Alfredo Clemente Pinto, de larga circulação nos colégios sulinos até o final da primeira metade deste século. Narra esta fase escolar do passado aos leitores:

Esse Marquês de Maricá do compêndio de leitura dava-nos conselhos... compendiosos... – verdadeira chatice, aliás... como se não bastassem os conselhos de casa!

Felizmente para a turma, o resto não era nada disso, pois tratava-se da *Seleta em Prosa e Verso*, de Alfredo Clemente Pinto, um mundo... quero dizer, o mundo!

Logo ali, à primeira página, o bom Cristóvão Colombo equilibrava para nós o ovo famoso e, pelas tantas, vinha Nossa Senhora dar o famoso estalinho no coco duro daquele menino que um dia viria a ser o padre Antônio Vieira.

Porém, em meio e alheio a tais miudezas, bradava o poeta Gonçalves de Magalhães:

“Waterloo! Waterloo! lição sublime!”

Só esta voz parece que ficou, porque era em verso, era a magia do ritmo. e continua ressoando pelos corredores mal iluminados da memória. (Em vão tenho procurado nos sebos um exemplar da *Seleta*...)

Sim, havia aulas de leitura naquele tempo. A classe toda abria o livro na página indicada, o primeiro da fila começava a ler e, quando o professor dizia





‘adiante!’ , ai do que estivesse distraído, sem atinar o local do texto! Essa leitura atenta e compulsória seguia assim, banco por banco, do principio ao fim da turma.

E como a gente aprende a escrever lendo, da mesma forma que aprende a falar ouvindo, o resultado era que quando necessário escrever um bilhete, uma carta – nós, os meninos, o fazíamos naturalmente, ao contrário de muitos barba-dões de hoje. E havia, também, os ditados. E, uma vez por mês, a prova de fogo da redação. E tudo isso ainda no curso elementar. Pelo menos era assim em Alegrete. E é comovidamente que escrevo aqui o nome de meu lente de Português e diretor do colégio, o saudoso professor Antônio Cabral Beirão. [VH, p.127-8]

Nestes verdes anos, a poesia começa a amadurecer. Se a recordação mais remota de Mario é a da passagem do cometa de Halley, em 1910, este, “*maravilhoso Cavallo Celestial*” [HS, p. 63], lhe dá uma primeira lição de poesia. E, como ele, toda a natureza se lhe oferece como imagem e vivência poética, deslumbrando os olhos da criança: “*Eu te paguei minha pesada moeda, Poesia... (...) Sim, desde menino, meus olhos se abriam insones como flores no escuro até que, longe, no horizonte, eu via a Lua vindo, esbelta como um lírio...*” [HS, p. 89]

Concluído o curso elementar, Quintana muda para Porto Alegre, a fim de frequentar o Colégio Militar. Também este período foi importante para a consolidação de seu estilo literário, lembrado com gratidão:

Não me sai da lembrança um professor de meus tempos de ginásio que, ao dar-nos o tema para a redação de Português, dizia: ‘Não adianta escreverem muito, meninos, porque só leio a primeira página; o resto, eu rasgo’. E assim nos dava, ao mesmo tempo, a primeira e a melhor lição de estilo, obrigando-nos a reter as rédeas de Pégaso e a dizer tudo (que aliás não podia ser muito) nas trinta linhas do papel almaço, contando título e assinatura. A ele, pois, ao saudoso major Leonardo Ribeiro, a minha gratidão e a dos meus leitores.

Desta época data o início de sua produção literária, publicando os primeiros textos em *Hyléia*, órgão da Sociedade Cívica e Literária, dirigida pelos alunos do Colégio Militar. A memória de Mario reproduz o clima desta estréia e das primeiras aventuras poéticas, em “Dia Santo em 1923”:

Nas pedras irregulares do calçamento,
Como por sobre um dorso acidentado de tartaruga,





Regina Zilberman

A carrocinha passa, aos solavancos...
Passam as moças de vestidos brancos
E risos multicores,
Que vão formar depois na procissão.
Os sinos
Chamam.
O poeta adolescente traz no bolso
O soneto que fez ontem de noite:
Só isso basta para justificar a vida,
O soneto não presta, a vida é boa,
Os sinos chamam para o amor! [AP, p.124-5]

Quando termina o curso, retorna a Alegrete, para ajudar o pai na farmácia. Dele e da mãe, o escritor fala pouco; porém, no único poema que dedica ao farmacêutico, “As mãos de meu pai”, manifesta profundo afeto e admiração:

Como são belas as tuas mãos
pelo quanto lidaram, acariciaram ou fremiram da nobre cólera dos justos...
Porque há nas tuas mãos, meu velho pai, essa beleza que se chama simplesmente vida. [ET, p.127].

Em 1926, está outra vez em Porto Alegre. Mansueto Bernardi, diretor da Livraria do Globo, leva o rapaz para trabalhar com ele. Novos acontecimentos, alguns tristes, outros promissores, contribuem para naturalizar porto-alegrense o poeta proveniente do interior: em 1926, falece a mãe e, logo a seguir, em 1927, o pai. E ele vence o concurso de contos do jornal gaúcho *Diário de Notícias*, com a narrativa “A Sétima Personagem”.

Pouco a pouco consolida-se a vocação intelectual. Em 1929, é redator de *O Estado do Rio Grande*, jornal dirigido pelo liberal Raul Pilla. E, em 1930, publica poemas no *Correio do Povo* e na *Revista do Globo*, fato resultante também da influência benéfica de Mansueto Bernardi. A partir de 1934, começa sua trajetória de tradutor, integrando o elenco de intelectuais que, reunidos sob a direção de Érico Veríssimo, verteram para o português obras capitais da literatura européia, clássica e contemporânea. Giovanni Papini, Guy de Maupassant, Marcel Proust, Voltaire, Charles Morgan, Beaumarchais, Virginia Woolf, Balzac, Joseph Conrad – todos estes artistas chegaram aos leitores brasileiros, após passarem pelas mãos de Quintana, que, deste modo, tomou parte ativa num dos mais importantes empreendimentos editoriais das décadas de 30 e 40 do século XX, no país.

426 □ Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001





Entretanto, nem tudo eram livros na vida dele. Embora tenha declarado, num conhecido soneto, “*nada entende[r] da questão social*” [RC, p. 5], nem por isso deixou de participar de uma revolução. Em 1930, alistou-se como voluntário no Sétimo Batalhão de Caçadores de Porto Alegre, ajudando Getúlio Vargas a derrubar Washington Luís e tomar o poder federal, amarrando, também ele, seu cavalo no obelisco carioca. Mas o Rio de Janeiro não o retém por muito tempo. Como acredita que “*isto de ir ao Rio de Janeiro é que é provincianismo*” [CH, p. 81], retorna, depois de seis meses, à capital gaúcha.

Nesta, seus contatos maiores são com os intelectuais da praça. Ou da Praça Quinze, situada junto ao Mercado Central, cujo restaurante congregava a todos que tinham atividades relacionadas à literatura. Em “O Chalé da Praça Quinze”, Mario Quintana relata estes momentos de encontro dos literatos locais:

O chalé fazia parte da gente. Me lembro do Bilu [Augusto Meyer], com o seu perfil perpendicular de cegonho sábio, o longo bico mergulhado – não no gargalo do gomil da fábula, não propriamente no canecão de chope, que era de fato o que estava acontecendo – mas no poço artesiano de si mesmo.

Me lembro do Reynaldo [Moura], redondo, pacato, amável, tão amável, pacato e redondo que parecia um desses personagens de romance policial que ninguém desconfia que seja o autor do último crime da mala.

Me lembro do Cavalcanti, com a sua cara silenciosa e receptiva de mata-borrão.

Me lembro de mim, silencioso. Sim, a determinada hora éramos todos silenciosos... essa hora em que não é preciso dizer nada, nem mesmo o verso inesquecível de Valéry: ‘*Oh mon bon compagnon de silence!*’

Este silêncio era apenas quebrado quando chegava o Athos [Damasceno Ferreira], o Athos centrífugo e pirotécnico. Mas isto não perturbava o nosso silêncio, nem o próprio silêncio do Athos... Pois havia um profundo e misterioso rio de silêncio que corria subterraneamente a todas as nossas palavras.

Era o rio da poesia?

O rio da harmoniosa confusão das almas?

Agora é apenas o rio do tempo que passou. [CH, p.23-4]

É a partir de então o cronista da cidade, sobretudo de sua paisagem. O rio, o vento e o crepúsculo o fascinam, o que o leva a clamar às vezes: “*Ó céus de Porto Alegre, como farei para levar-vos para o Céu!*” [CH, p.96] São as sugestões do cenário e do cotidiano que cruzam seus versos, fazendo da “*cidade do meu andar/(...) E talvez de meu repouso...*” [HS, p.137] uma das principais personagens de sua poesia.





Regina Zilberman

Apesar disto, usa os mesmo motivos para brincar com os lugares-comuns da mitologia porto-alegrense. Se clama, em seus sonetos, que

Eu sei que nestes céus de Porto Alegre
É para nós que inda São Pedro pinta
Os mais belos crepúsculos do mundo!... [RC, p. 17]

por outro lado, ironiza o próprio entusiasmo, ao apresentar o seguinte episódio, ocorrido quando da visita do romancista carioca Marques Rebelo à cidade sulina:

Há tempos Marques Rebelo esteve em Porto Alegre. Com ele, andamos uma tarde, o Telmo Vergara e eu, pelos altos de Petrópolis. Basta dizer que era outono em Porto Alegre. Eu disse ao visitante:

– Está vendo? As cores não se misturam: tudo parece recortado a tesourinha no horizonte. A paisagem de Porto Alegre é anterior ao Impressionismo.

Ele agachava-se, apertava, arregalava os olhos, concordava com tudo. E, de regresso ao Rio, escreveu:

“Como eles não têm nada que mostrar, gabam os crepúsculos!” [CH, p.35]

A estréia em livro acontece em 1940, com o lançamento de *A rua dos cataventos*, depois de um longo estágio como tradutor e jornalista, e de publicar textos avulsos em órgãos da imprensa do interior e da capital. Monteiro Lobato, em 1939, já tinha observado o talento literário do jovem escritor ao ler doze quartetos dele, editados na revista *Ibirapuitan*, de Alegrete. Porém, o lançamento em livro destes e dos demais quartetos teve de aguardar mais tempo. Antes, Quintana editou os sonetos citados, prestigiando, e isto em seu primeiro livro, uma forma literária tão combatida pelos modernistas, seus contemporâneos.

Nos dez anos seguintes, vive uma fase de grande estímulo editorial. Ao mesmo tempo, procura manter, em cada livro, uma unidade de composição. Por isso, reúne, em 1946, as canções no livro de mesmo nome; e, em 1947, em *Sapato florido*, uma coletânea dos epigramas, curtos poemas em prosa anteriormente aparecidos na *Província de São Pedro*, da Livraria do Globo. No ano seguinte, é a vez de *Espelho mágico*, com os quartetos que haviam agradado a Lobato. E a série culmina com *O aprendiz de feiticeiro*, de 1950, o primeiro volume em que não confere primazia a um gênero poético em especial, o que vinha fazendo até então.

Na *Província de São Pedro*, Mario começa a redigir o “Caderno H”, ainda em 1943. Não era mais um escritor inédito, mas o caderno acabou sendo interrompido.





Reaparece, em 1953, na página literária do jornal *Correio do Povo*. A partir daí, porém, o poeta experimenta uma fase de pouca produtividade literária, interrompendo o ciclo de obras contendo poemas novos.

Reeditam-se, por outro lado, os textos dos anos 40: em 1962, a Editora Globo patrocina a reunião, num único volume, de nome *Poesias*, das cinco obras iniciais de Quintana. E, em 1966, ao completar sessenta anos, dá-se o lançamento, pela Editora do Autor, de sua *Antologia Poética*, na qual se juntam, aos poemas que Paulo Mendes Campos e Rubem Braga selecionaram nos livros anteriores, sessenta criações inéditas.

Sexagenário, Mario Quintana mostrou-se disposto a encarar um novo período na sua vida literária, em que se conjuga, ao reconhecimento acadêmico, a edição sucessiva de obras de qualidade. Assim sendo, em 1973, o *Caderno H* recebe a forma de livro, contendo as produções em prosa acumuladas ao longo do tempo. Em 1976, comemora os setenta anos com *Apontamentos de história sobrenatural*. Se o escritor, neste momento, se surpreende com o velho que descobre no espelho: “*Por acaso surpreendo-me no espelho: quem é esse que me olha e é tão mais velho do que eu?*” (HS, p. 52), não se deixa abater e resiste: “*Que importa?! Eu sou, ainda, aquele mesmo menino teimoso de sempre*”. (HS, p. 52)

Ao livro de 1976, seguem-se muitos outros, alguns novos, como *A vaca e o hipogrifo*, de 1977, *Esconderijos do tempo*, de 1980, *Baú de espantos*, de 1986, *Da preguiça como método de trabalho*, de 1986, *Preparativos de viagem*, de 1987, *Porta giratória*, de 1988, *A cor do invisível*, de 1989, e *Velório sem defunto*, de 1990, a que se somam as obras destinadas ao público infantil, como *O batalhão das letras*, de 1948, e *Pé de Pilão*, de 1968.

Na conclusão, não se poderia deixar de respeitar o desejo do poeta:

E eu que desejava tanto que minha biografia

terminasse de súbito

simplesmente assim:

‘Desaparecido na Batalha de Itororó’!

(Desaparecido? Meu Deus, quem sabe se ainda estou vivo?!) [MQ, p. 83]

2. Humor e crítica social

Mario Quintana, em *Sapato Florido*, coloca o seu leitor perante uma estranha personagem que vale a pena conhecer:





Além do controlado Dr. Jekyll e do desrecalcado Mister Hyde, há também um chinês dentro de nós: Mister Wong. Nem bom, nem mau: gratuito. Entremos, por exemplo, neste teatro. Tomemos este camarote. Pois bem, enquanto o Dr. Jekyll, muito compenetrado, é todo ouvidos, e Mister Hyde arrisca um olho e a alma no decote da senhora vizinha, o nosso Mister Wong, descansadamente, põe-se a contar carecas na platéia...

Outros exemplos? Procure-os o senhor em si mesmo, agora mesmo. Não perca tempo. Cultive o seu Mister Wong! [SF, p.62]

Mister Wong oferece uma primeira medida da obra de Quintana – trata-se da manifestação de um posicionamento anticonvencional, sem ser debochado ou agressivo. E introduz a ótica a partir da qual o leitor precisa compreendê-lo: levando em consideração seu humor peculiar, semelhante ao do espectador que se distrai do espetáculo principal e dirige o olhar para as carecas do público.

Mario convida, assim, o leitor a se identificar com ele; e a percorrer caminho similar, fazendo com que, ao lê-lo, cultivemos, por nosso lado, a porção Mister Wong que vive em nós. E que adotemos uma atitude de humor que dessacralize e critique, sem nunca perder a esportiva.

A fábula reproduzida acima caracteriza ainda outros ângulos da obra de Mario Quintana. Lembremos dois: o tom, à primeira vista, distraído, de quem leva a vida “*descansadamente*”; e a atenção que se desvia do principal, porque escolhe para si um outro alvo digno de foco, inesperado e, no fundo, mais revelador.

Estas atitudes se confundem com as que o autor mostra na maior parte de seus escritos. Ele aparenta viver no mundo dos sonhos, o qual preenche com anjos e demônios, sobretudo os primeiros. E, como resultado, acentua um posicionamento individualista, que se expande em firme resistência à massificação ou à vulgarização, visíveis na sociedade contemporânea, que condena com convicção.

Na poesia de Mario, pois, dá-se a confluência de perspectivas diversas, que quase a tornam contraditória. O humor que mora nos textos não parece estar de acordo, em princípio ao menos, com a atmosfera fantástica que o escritor recheia com seus anjos *tortos*, aparentados ao que disse a Carlos Drummond de Andrade “*ser gauche na vida*”,² mas que, na obra de Mario, se chamam Malaquias ou são femininos e “*dentuços*” [HS, p.92]. Nem a crítica ao progresso indiscriminado parece ser legítima num poeta que proclama, alto e bom som, nada entender da questão social. Mais paradoxal se anuncia sua definição sentimental e busca amorosa, já que esta

2. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poema de sete faces”. In: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s. d. p. 359.





não se afinaria com o comportamento individualista e solitário que afirma prezar e procura garantir a todo preço. Ou, ainda: a permanente experimentação estética e a modernidade de seus versos se chocariam com a recusa confiante das vanguardas, especialmente do Concretismo, ou com a destreza com que manipula formas tão convencionais e rígidas, como o soneto.

Quintana poderia se defender com os versos que escreveu:

O poeta canta a si mesmo
porque de si mesmo é diverso. [ET, p.117]

No entanto, a unidade, presente nesta heterogeneidade, pode ser também perseguida por outros meios, assimilando-se a lição de Mister Wong, a de percorrer vias inesperadas, pois são estas que prefere o poeta – o, segundo ele mesmo, “*viajante às avessas*”. [CH, p.99]

Poesia bem-humorada

O humor presente na obra de Mario tem características peculiares. Estas podem ser sintetizadas no seguinte aspecto: sem ser agressivo, ele é simplesmente demolidor. Dois exemplos, originários do *Caderno H*, ilustram o processo:

A escrita

Um trouxe a mirra, outro o incenso, o terceiro o ouro.
Incenso e mirra evaporaram-se... Mas e o ouro?
Os textos nada dizem quanto à aplicação do ouro! [CH, p. 15]

Pequena tragédia brasileira

A Bem-Amada queria devorar o coração do Poeta.
– Não – disse ele –, só terás um pedacinho... Porque noventa por cento pertence aos Editores. [CH, p. 16]

Trata-se aqui de textos muito breves – verdadeiros piadas, rápidas e eficientes, que dificilmente dão margem à replica ou à polêmica. Parecem, pois, corresponder ao modelo estabelecido por Freud, em ensaio sobre o tema do chiste;³ ao mesmo tempo, as quase anedotas criativamente inventadas por Quintana não demonstram qualquer tipo de ressentimento, embora se verifique neles a permanente desconfian-

3. Cf. FREUD, Sigmund. El chiste y su relacion con lo inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, s.d.





Regina Zilberman

ça diante das convenções estabelecidas ou das frases feitas. Sob esse outro ângulo, os textos breves – poemas em prosa, conforme a classificação tradicional – desmentem a tese de Freud e exigem nova teoria para descrevê-los.

Dois outros exemplos, um deles muito conhecido, complementam a dimensão do humor em Mario Quintana:

Poeminha do Contra

Todos esses que aí estão
Atravancando o meu caminho,
Eles passarão...
eu passarinho! [CH, p.28]

Os intermediários

– Não me ajeito com os padres, os críticos e os canudinhos de refresco... Não há nada que substitua o sabor da comunicação direta. [CH, p.129]

O quarteto do “Poeminha do contra” é sintomático do processo criador do poeta: as três primeiras linhas desenham dada atmosfera, supostamente agressiva, que se desarticula em decorrência do efeito do último verso. Este provoca uma surpresa, por inesperado, e garante a graça da afirmação.

Além disso, nesses trechos, a presença de um sujeito mostra-se mais forte. Há, nos dois, um “eu” que se revela por intermédio de uma atitude de contestação, já que se opõe aos outros, ou porque estes atrapalham seu caminho ou por desejarem interferir num dado processo de comunicação – seja com Deus ou com o leitor.

A individualidade do artista se introduz através dessa recusa persistente. Ele havia rejeitado antecipadamente o convencional, o aceito sem questionamento; nesse segundo momento, percebe-se que o rechaço se expande em contestação, instaurando um espaço só dele, mesmo quando aparentemente diminuto.

O humor nos oferece, assim, uma primeira dimensão do individualismo convicto de Quintana – “*eu passarinho*”. Mas delimita também o lugar onde ele desabrocha, virtualmente contrário ao conhecido, já que este, em princípio, se dilui no artificial e arbitrário.

País de fantasia

Desconfiado e sestroso, continuamente um viajante, o escritor ruma para novos cenários. E será, de preferência, a fantasia que acolherá o hóspede singular.

A fantasia, por sua vez, se amalgama a um mundo imaginário, composto como um mosaico, porque, nele, comparecem resíduos de distinta procedência. Lembran-





ças da infância, sonhos de “viagens futuras”, seres fantásticos e personagens criadas por ele povoam-no e motivam imagens multiformes que se sucedem em sua obra.

Esse mundo, porém, não é arbitrário, nem mutável. Permanece constante desde seu primeiro livro, *A Rua dos Cataventos*, onde delimita esse universo e sua população. Escrevendo um soneto, que se tornou emblemático da obra toda, porque, nele, admite nada entender da questão social, fixa as fronteiras de seu “vago País de Trebizonda”: “*Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças*”. [RC, p. 6]

Desenha-se, pois, segundo uma geografia imaginária, uma estranha nação, cujo povo compõe-se de habitantes distintos dos usuais, em outras palavras, por aqueles mesmos seres que não se enquadram na concepção de normalidade que Quintana antes repudiara, valendo-se do humor e da sátira.

É o recurso às lembranças infantis que assegura ao escritor o acervo mais rico de imagens, colonizando, através delas, o país extraordinário elaborado por sua fantasia. Essa opção pelo mundo infantil – e, especialmente, pelo seu passado – transparece desde os primeiros sonetos, sendo significativa a estrofe que se segue:

Eu quero os meus brinquedos novamente!
Sou um pobre menino... acreditei...
Que envelheceu, um dia, de repente! [RC, p.8]

A infância confunde-se com o paraíso perdido, local redondo de abrigo e segurança – como o aquário, mencionado em “Confessional” e citado na primeira parte deste estudo –, mas que é recuperado pela literatura. Por isso, é também a época da descoberta da poesia e da arte, que geram nele o deslumbramento descrito em “O circo, o menino, a vida”:

A moça do arame
equilibrando a sombrinha
era de uma beleza instantânea e fulgurante!
A moça do arame ia deslizando e despindo-se,
Lentamente.
Só para judiar.
E eu com os olhos cada vez mais arregalados
até parecerem dois pires.
.....
Eu tinha oito anos e sabia esperar. [NAP, p.86]

Também “O menino louco” traduz a epifania representada pela revelação da





Regina Zilberman

palavra poética, deslumbramento que se expressa em visão alucinada da natureza:

Eu te paguei minha pesada moeda,
Poesia...
Ó teus espelhos deformantes e límpidos
Como a água! Sim, desde menino,
Meus olhos se abriam insones como flores no escuro
Até que, longe, no horizonte, eu via
A Lua vindo, esbelta como um lírio...
Às vezes numa túnica de Infanta
Sonâmbula... Às vezes virginalmente nua...
E era branca como as nozes que os esquilos descascam na mata...
Pura como um punhal de sacrifício...
(Em meus lábios queimava-se, ignorada, a palavra mágica!) [AP, p.99]

A loucura, atribuída ao menino pelo título do texto, converte-se em sinônimo de possessão poética, que se completa na magia que a suscita. Esclarece-se, assim, que os habitantes do País de Trebizonda não são loucos e crianças, mas poetas e crianças, o que se torna ainda melhor quando ambos se misturam. E, sendo aquele universo de fantasia, o acesso a ele não é ilusão, mas possibilidade real através da palavra encantatória propiciada pela arte poética.

Contra os males do progresso

Num texto intitulado “Barulho e progresso”, escreve Mario Quintana: “*O progresso é a insidiosa substituição da harmonia pela cacofonia*”. (CH, p. 2)

Não apenas aí se verifica o repúdio ao avanço representado pelo progresso. Ele ocorre também quando denuncia a substituição dos valores espirituais por artigos de consumo, como em “O supremo castigo”, no qual levanta a hipótese de as civilizações futuras acreditarem que o Deus do século XX era a Coca-Cola:

Em todos os aeródromos, em todos os estádios, no ponto principal de todas as metrópoles, existe – quem é que não viu? – aquele cartaz...
De modo que, se esta civilização desaparecer e seus dispersos e bárbaros sobreviventes tiverem de recomeçar tudo desde o princípio – até que um dia também tenham os seus próprios arqueólogos – estes hão de sempre encontrar, nos mais diversos pontos do mundo inteiro, aquela mesma palavra.
E pensarão eles que Coca-Cola era o nome do nosso Deus! [VE, p.24]





Ou quando usa o raciocínio contrário, neste caso, manifestando sua nostalgia e saudade dos objetos antigos, suprimidos pelos novos tempos e costumes. Expressam a melancolia de Quintana motivada pela perda do passado, como que cancelando a história, os versos de “Arquitetura funcional”:

Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto das casas novas
Porque as casas novas não têm fantasmas
E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas assombrações vulgares
Que andam por aí...
É não-sei-quê de mais sutil
Nessas velhas, velhas casas,
Como, em nós, a presença invisível da alma... [PV, p.87]

Quanto ao presente, assiste, com escândalo ou ironia, à destruição dessa simplicidade e à sua substituição por um cenário que se assemelha ao das cidades bombardeadas pela guerra, como sugere em “Uma surpresa”:

Vivemos numa paisagem, ou antes, num cenário de demolições – o que faria da atual Porto Alegre uma ótima tomada para os filmes que se passassem em Londres ou Berlim depois de bombardeadas. Isto – quem é que não sabe? – é o Progresso. Mas que desolação, que confusão! [VE, p.95]

A comparação do progresso com os resultados de uma guerra fornece a medida do posicionamento de Quintana. E, quando prevê suas conseqüências, tais como o desaparecimento da escrita e da audição humanas, fica claro que o vê como o holocausto a que ruma, irresponsavelmente, a humanidade. Em “2005”, onde o autor ressalva apenas a poesia:

Com a decadência da arte da leitura, daqui a 30 anos os nossos romancistas serão reeditados exclusivamente em histórias de quadrinhos...
A grande consolação é que jamais poderão fazer uma coisa dessas com os poetas.
A poesia é irredutível. [VH, p.32]

Dentre as vítimas possíveis, consta-se a ameaça de sacrifício da poesia. Note-se que ele vê no progresso “*a insidiosa substituição da harmonia pela cacofonia*”, o que significa a perda da musicalidade inerente à palavra, explorada com bastante





Regina Zilberman

habilidade em sua obra. Além disso, o “*mundo cibernético*”, com suas “*bugigangas eletrônicas*” [HS, p. 54], alija a natureza e, com isso, interrompe o canal de comunicação predileto do criador.

Tomada de posição social

A visão que Mario Quintana tem do progresso não se reduz unicamente à negação da vida moderna, enquanto causa da destruição impiedosa e contínua do que individualiza um espaço ou um ser humano. Ela se articula a uma tomada de posição social, embora isso não transforme o poeta num autor engajado, conforme as poéticas que, entre os anos 50 e 70, exigiram militância política por parte dos escritores.

Com efeito, a temática social não contradiz o individualismo citado antes; e manifesta a ampliação de dois versos presentes num dos sonetos mais antigos de Mario:

E sei apenas do meu próprio mal
Que não é bem o mal de toda a gente. [RC, p.5]

O universo do poeta está constituído pelo seu “*próprio mal*”; porém ele reconhece que há igualmente o “*mal de toda a gente*”, o que transfere a seu individualismo uma forte dose de generosidade.

A partir desse sentimento de solidariedade, expande-se a ótica social de seus textos, somada à perspectiva humorística e lúdica de que se falou antes. Em *Sapato florido*, relacionam-se os três aspectos – visão da sociedade, presença do humor e atitude solidária. Em *Espelho mágico*, o quarteto “Da humana condição” reforça a crítica à riqueza egoísta:

Custa o rico a entrar no Céu
(Afirma o povo e não erra).
Porém muito mais difícil
É um pobre ficar na terra... [EM, p.142]

A contraposição que Quintana percebe na sociedade dá-se entre ricos e pobres, sendo que presta sua solidariedade aos últimos. Esta, por sua vez, é mais afetiva que intelectual, por escolha própria. No *Caderno H*, chama a atenção, em outro conceito expresso sob a forma de poema em prosa, para a circunstância de o proletário ser “*um sujeito explorado financeiramente pelos patrões e literariamente pelos poetas engajados*”, posicionamento que não o convence e ridiculariza.

Por conseguinte, a noção reproduzida acima reforça, ainda uma vez, as con-





cepções particulares de Mario, o que não impede a sua expressão generosa, de quem toma o partido dos humildes. Disso resulta que jamais renuncia à manifestação, de um modo ou de outro, de sua perspectiva pessoal sobre qualquer assunto, evitando aderir a lugares-comuns ou a um programa partidário – seja este político ou estético.

O individualismo coincide, pois, com as conseqüências de um comportamento acima de tudo independente, pelo qual o escritor luta tanto quanto pode. A autonomia mostra-se com um projeto de vida, de modo que se instala nos fundamentos de sua expressão poética, vindo a ser freqüentemente tematizada.

“Vício triste, desesperado e solitário”

A “Canção do amor imprevisto”, do livro *Canções*, confirma algumas observações feitas antes e permite-nos avançar na compreensão do modo como Quintana encara sua poesia:

Eu sou um homem fechado.
O mundo me tornou egoísta e mau.
E a minha poesia um vício triste,
Desesperado e solitário
Que eu faço tudo por abafar.
Mas tu apareceste com a tua boca fresca de madrugada,
Com o teu passo leve,
Com esses teus cabelos...
E o homem taciturno ficou imóvel, sem compreender nada, numa alegria atônita...
A súbita, a dolorosa alegria de um espantalho inútil
Aonde viessem pousar os passarinhos! [C, p.54]

O poema não caracteriza a atitude individualista do poeta apenas porque ela parece afirmada nos primeiros versos. Pelo contrário, pode-se até duvidar de que ele seja um “*homem fechado*” ou “*egoísta e mau*” como pretende, na hipótese de que o eu que fala seja o do próprio escritor.

Todavia, quando a canção encerra, após a revelação do amor, o homem taciturno continua só. Fica ainda mais só, porque agora está abandonado pela aparição que o deixou numa “*alegria atônita*”. E abandonado igualmente pelo escritor, já que, se na primeira estrofe, que inicia com a primeira pessoa, se podia supor uma identificação entre o sujeito do verbo e do poeta, na terceira, essa unidade se dissolve, restando apenas um “*espantalho inútil*”, isto é, um ser sem vida.

Portanto, a canção configura duas situações – as de antes e depois do amor,





Regina Zilberman

sem que o homem ali representado pudesse transpor sua solidão primeira. Mas, dentro dele está a poesia, “*vício triste, desesperado e solitário*”, o que caracteriza a estreita afinidade entre o criador e a criação.

A poesia converte-se no refúgio preferido do escritor. Confunde-se com a própria existência, dando sentido a esta. Por sua vez, o exercício criador não é simples. Pode ser secreto e árduo, produto de um “*operário triste*”, que “*trabalha silenciosamente*” [RC, p. 6]. Ainda confessa em outro lugar: “*É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez*” [CH, p. 121]. Mas possibilita uma elevação – uma transcendência que o coloca junto de Deus, divinizando-o, como mostra neste “*versículo inédito do Gênesis*”: “*E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação*”. [CH, p.6]

Liberdade criadora

A observação feita relativamente aos poetas é mais uma circunstância a fortalecer a independência constantemente reivindicada por Quintana. Este delimita uma atividade que tem um lugar só seu, não se sujeitando a interesses alheios ou a convicções provenientes de fora. A luta pela autonomia e afirmação de seu individualismo se complementa na maneira como encara as escolas literárias, as vanguardas e as formas poéticas.

Sobre as últimas, dificilmente Mario toma algum partido explícito. Mas a trajetória de sua obra é reveladora. Quando a estética modernista ainda estava na ordem do dia, ele estreou com um livro de sonetos. E essa forma ainda permanecia no índice dos mentores da Semana de Arte Moderna e por quem se pautava, mais do que nunca, a produção literária. Porém, após o resgate do soneto e de cânones poéticos mais estreitos, pelos escritores pertencentes à chamada Geração de 45, Quintana paulatinamente vai desistindo deles. Ou então opta por modelos literários menos rígidos, como as canções, no livro de mesmo nome, ou as inúmeras elegias e noturnos que se encontram ao longo de sua obra. E, para que nem o privilégio a uma dada forma, nem sua recusa completa possam ser encaradas como regra fixa, pratica a ambos, voltando ocasionalmente aos sonetos da juventude, com perfeita consciência do domínio que possui de seu esquema básico.

É a liberdade criadora a característica principal de sua obra, em consonância integral com o pensamento autônomo seguidamente anunciado. Por isso, pode proclamar, sem se desmentir nunca: “*A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!*” [CH, p. 42] Ou: “*Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua*”. [CH, p.17]

E pode também ter uma visão bastante descontraída em relação ao Modernis-





mo e à vanguarda, especialmente a de orientação concretista.

O primeiro, por exemplo, nunca contou com sua total adesão, já que desconfia de alguns de seus princípios. Não considera o verso-librismo um fim em si mesmo, pois, conforme escreve: “*O Modernismo, ou melhor; o verso-librismo libertou o verso, é verdade, mas não libertou o poeta*”. [CH, p.87] Por causa disso, prefere a liberdade do poeta à liberação formal. Aquela assegura ao artista sua independência, a mesma que deseja para si, como também a unidade do texto, resultado esta da integração coerente das partes.

Se o Modernismo provoca a suspeita de Quintana, porque não garante necessariamente a qualidade da criação literária, o Concretismo vem a ser rechaçado por inteiro. Nega-lhe todo e qualquer atributo poético: “*Mas por que falar em poesia concretista? Diga-se concretismo apenas, e estará ressalvada a poesia*” [CH, p.97], escreve enfaticamente no *Caderno H*. Porém, não explica as razões de sua prevenção, embora se possa desconfiar da causa. Vê no programa concretista, assim como no estruturalismo, associando os dois movimentos, atitudes robotizadas, que expõem a emoção, como comenta em “De como não ler um poema”:

Há tempos me perguntaram umas meninhas, numa dessas pesquisas, quantos diminutivos eu empregara no meu livro “A rua dos cataventos”. Espantadíssimo, disse-lhes que não sabia. Nem tentaria saber, porque poderiam escapar-me alguns na contagem. Que essas estatísticas, aliás, só poderiam ser feitas eficientemente com o auxílio de robôs. (...)

E mal sabia eu, então, que estava dando um testemunho sobre o estruturalismo – o qual só depois vim a conhecer pelos seus produtos em jornais e revistas. Mas continuo achando que um poema (um verdadeiro poema, quero dizer), sendo algo dramaticamente emocional, não deveria ser entregue à consideração de robôs, que, como todos sabem, são inumados. [VH, p.23]

Integrando Concretismo e Estruturalismo às manifestações da tecnologia, assimila-os à rejeição em bloco que essa lhe estimula, semelhante àquela que o impede de conferir qualquer virtude ao progresso e às suas conseqüências.

Num bilhete dirigido ao pré-socrático Heráclito, diz Quintana a respeito próprio:

Tudo deu certo, meu velho Heráclito,
porque eu sempre consigo
atravessar esse teu outro rio
com o meu eu eternamente outro...[VH, p.36]





Regina Zilberman

Nada mais exato como autodescrição. Quintana é sempre o mesmo na sua multiplicidade de faces. Devido a isso, os temas que anuncia em seus primeiros livros mantêm-se inalterados até os últimos, numa fidelidade digna de nota. E, explorando universos imaginários ou denunciando o que acontece à frente de sua janela, é sempre o individualista seguro de suas posições, mas suficientemente autêntico e generoso, não hesitando em empregar sua palavra em prol de um mundo mais justo e harmônico. Aquele em que o poeta possa continuar se divertindo, porque esta é sua natureza; mas que não tenha sua voz abafada, pelo bate-estaca da esquina ou pela desumanização mais generalizada de nosso tempo. □

Regina Zilberman

Rua Vitor Meireles, 115/402
90430-160 – Porto Alegre – RS – Brasil

© Revista de Psicanálise – SPPA



Do deserto de Itabira à palavra essencial: uma leitura psicanalítica de Drummond*

*Cláudio Laks Eizirik**, Porto Alegre*



* Versão modificada de trabalho apresentado no Evento – I Insight: Literatura comparada e Psicanálise, Porto Alegre, maio de 2001.

** Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 441





Buscando o desligamento

A relação entre a psicanálise e a literatura é um campo fértil para os mais variados estudos. Freud é um escritor muito apreciado por seu estilo, tendo recebido o prêmio Goethe, não por sua produção científica, mas pela qualidade literária e de grande conhecedor da obra do poeta alemão. A literatura perpassa a obra freudiana, e foi nela que Freud recolheu os elementos para descrever e formular muitos de seus conceitos básicos. Além disto, era um leitor incansável, em todos os períodos de sua vida, tendo sido amigo ou se correspondido com as principais figuras literárias de seu tempo. Essa característica se reproduz em seus principais seguidores, sendo muito raro encontrar um psicanalista que não tenha na leitura de obras literárias um de seus prazeres prediletos. Também não são raros os analistas escritores, dos quais Cyro Martins é o melhor exemplo em nosso meio.

Como diz André Green (1971), de Freud a Lacan (e muitos outros, acrescento eu), há uma marca do literário sobre a obra do pensamento psicanalítico, um quadro formal da linguagem e da escritura que, por si sós, justificam um estudo neste sentido. Um desses estudos, empreendido por Green num texto de 1971, servirá de base para as considerações seguintes. Segundo ele, a prática psicanalítica, em todos os planos que possa ser exercida, sustenta-se fundamentalmente por uma atividade crítica, limitando o campo do que se poderia chamar, na falta de um termo melhor, de uma epistemologia subjetiva.

O crítico psicanalista desenvolve uma prática literária que tem como objetivo o estudo e a interpretação das relações entre o texto literário e o inconsciente, quer se trate da organização do inconsciente do texto, do papel do inconsciente na produção e consumo de textos, etc. Assim, seu recorte permite ao psicanalista atingir um aspecto do texto que outros procedimentos não conseguem revelar. Mas, para fazê-lo, necessita ter empreendido antes o percurso que tenha permitido o contato com seu próprio inconsciente, ou seja, uma análise pessoal, para que se arrisque a falar do inconsciente dos outros, até mesmo quando se revela através de textos literários. Isto porque toda interpretação é marcada pelo risco assumido por quem a enuncia e que pode transformá-la numa fala inconsistente ou carregada de sentido. É preciso, portanto, reconhecer que a interpretação psicanalítica não é exaustiva, mas específica. Decorre e segue as características da especificidade do método psicanalítico (1971).

Como age um psicanalista diante de um texto? Conforme Green, realiza uma transformação, que faz com que não leia o texto, mas que o ouça, conforme as modalidades específicas da escuta psicanalítica. Oscila entre a leitura rigorosa e uma leitu-





ra indolente, uma leitura flutuante, como a atenção flutuante que Freud prescreveu como marca registrada da escuta psicanalítica. Procura dar ao texto o tratamento que costuma dar ao discurso consciente que encobre o discurso inconsciente.

Ao contrário da escuta de um sonho, neste caso o analista não dispõe das associações do paciente, que permitem buscar o significado latente. Mas há algo em comum entre o texto literário e o texto do sonho: ambos se apresentam através da elaboração secundária, ou seja, do processo que transforma os conteúdos do inconsciente em formas que seguem as leis da consciência. Por esta razão, pode-se comparar o texto literário com a fantasia, na medida em que, na fantasia, mesclam-se intimamente os processos primários (característicos do inconsciente) e os processos secundários (do consciente), com estes últimos moldando os primeiros. A fantasia, da mesma forma que o texto, mesmo quando tenta assumir os aspectos do processo secundário, deixa, vez por outra, vestígios dos processos primários sobre os quais se fundamenta, graças ao fato de ser uma forma de ficção governada pelo desejo. Green assinala que o olhar passa por esses vestígios sem se deter, mas o inconsciente do leitor os percebe e registra.

Assim, diante de qualquer texto literário, surgem no leitor uma idéia e um afeto. A idéia é de um enigma e o afeto é o do fascínio do texto, na medida em que ele emociona. Ambas as reações representam um problema e levam o analista a analisar o fascínio. Ou seja, o analista reage ao texto como a uma produção do inconsciente e se transforma no analisado do texto. A interpretação que dará ao texto trata-se, desta forma, de sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre o seu inconsciente. Assim, propõe Green, o analista, a partir das marcas que permanecem visíveis ao seu olhar-escuta, não lê o texto, mas tenta desligá-lo, quebrar o processo secundário, tirar o texto de sua trilha e, num exercício arriscado, delirá-lo. Tenta levar a análise até suas formas mais alienadas de pensamento, semelhante ao que ocorre no sintoma psicótico, cujo delírio representa uma de suas peças-chaves. Bion diria que o crítico analítico sonha o texto, para tentar encontrar nele algum significado. Green sugere que esse trabalho de desconstrução-construção leva o analista a produzir o seu próprio texto.

O que o escritor produz representa objeto de fascínio cativante, que deslumbra e cega ao mesmo tempo, quando a eficácia do texto atua com plenitude. Tudo o que o crítico nos mostra, com sua interpretação, quebra o encanto, mesmo se sua interpretação revela as riquezas ocultas do texto. Na frase de Green, ele desliga o leitor do sortilégio do texto e provoca um sentimento de desilusão, tristeza, talvez de lesamajestade. O consolo, se existe, é que todo novo saber vem acompanhado de uma perda irrecuperável. Esta é a ferida narcisista imposta aos que querem tirar o véu da ilusão.





Assim, escrever significa, em primeiro lugar, transformar a fantasia inconsciente num texto escrito ou transformar algo proveniente do corpo desejanste numa atividade de ligação, formada de caracteres da linguagem, unidos por uma cadeia orientada e obedecendo às leis da gramática. O trabalho do crítico analista é buscar identificar, e transmitir ao leitor, os planos presentes no escritor, porém abolidos pela escritura, ou seja os planos das fantasias inconscientes em seus vários níveis, levando em conta, como já mencionado, os riscos de tal interpretação, pois ela resulta do trajeto do texto pela subjetividade do crítico analista.

No deserto de Itabira/ A sombra de meu pai/ Tomou-me pela mão

Levando em conta as idéias desenvolvidas por Green, proponho-me agora a percorrer o território poético de Carlos Drummond de Andrade e verificar de que forma, investido da função autodesignada de crítico analista, posso ler alguns de seus poemas. Embora tenha um razoável conhecimento de circunstâncias de sua vida pessoal, omitirei deliberadamente maiores referências a elas, pois estou interessado aqui apenas no texto literário e em sua possível interpretação, ou nas ressonâncias que uma leitura psicanalítica possa produzir.

A descrição de uma estrutura de personalidade específica pode ser depreendida nestas linhas :

Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida...O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./ Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos/ o homem atrás dos óculos e do bigode. / Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco... Noutro poema, mais alguns dados: Perdi o bonde e a esperança/ Volto pálido para casa..

A seguir, este apelo: *Companheiros, escutai-me/ Essa presença agitada/ querendo romper a noite/ ...É antes a confiança/ exalando-se de um homem.*

A angústia talvez não encontre melhor descrição do que este crescendo, que pode ser ouvido como um martelar:

Se você gritasse,/ se você gemesse,/ se você tocasse/ a valsa vienense,/ se você dormisse,/ se você cansasse,/ se você morresse.../ mas você não morre, você é duro, José!/ Sozinho no escuro/ qual bicho do mato,/ sem teogonia,/ sem parede nua para se encostar,/ sem cavalo preto que fuja a galope,/ você marcha, José!/ José, para onde?

Uma possível explicação para esta forma de ser:

Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou





triste, orgulhoso: de ferro./ Noventa por cento de ferro nas calçadas./ Oitenta por cento de ferro nas almas...A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,/ vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes./ E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,/ é doce herança itabirana.

Haverá melhor descrição para algumas formas de neurose do que o hábito de sofrer? Podemos imaginar que existe uma ligação entre essa origem, dura como o ferro, e as noites solitárias e sem horizontes, com a construção do homem sério e simples, atrás do bigode, que perdeu o bonde e a esperança. Mais tarde, disfarçado de elefante, noutro poema, encontramos esse personagem à procura de seres e situações patéticas, de encontros ao luar no mais profundo oceano. A procura é infrutífera, pois afinal *ele não encontrou/ o de que carecia,/ o de que carecemos,/ eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me.*

Ao longo de um processo analítico, o trabalho com a temporalidade visa a retomar, revisar e transformar, até onde for possível, as relações infantis e suas vicissitudes que produziram as várias formas de sofrimento psíquico. O conjunto das relações ambivalentes com os pais precisa ser revivido na relação analítica, para permitir uma elaboração dos conflitos, uma reordenação das ansiedades e uma possível nova relação com suas representações internas. Ao ler estes fragmentos, encontramos em Drummond uma formulação que parece ilustrar esse processo, ao falar sobre a viagem na família:

No deserto de Itabira/ A sombra de meu pai/ Tomou-me pela mão./ Tanto tempo perdido.../ Não era dia nem noite/ Suspiro? Vôo de pássaro?/ Porém nada dizia/ Pisando livros e cartas/ Viajamos na família.../ Que cruel, obscuro instinto/ Movia sua mão pálida/ Sutilmente nos empurrando/ Pelo tempo e pelos lugares/ defendidos?/ Vi mágoa, incompreensão/ E mais uma velha revolta/ A dividir-nos no escuro.../ A pequena área da vida/ Me aperta contra o seu vulto,/ E nesse abraço diáfano/ É como se eu me queimasse/ Todo, de pungente amor./ Só hoje nos conhecermos!/ Óculos, memórias, retratos/ Fluem no rio do sangue.../ As águas já não permitem/ Distinguir seu rosto longe,/ Para lá de setenta anos/ Senti que me perdoava/ Porém nada dizia/ As águas cobrem o bigode, a família, Itabira, tudo.

Acompanhamos nesse poema, sob a forma de uma viagem pelo deserto mineiro (talvez expressando o deserto afetivo de uma difícil relação pai-filho), uma tentativa de reencontro, de retomada de contato, de possível resolução de mágoas, o que leva à pungente constatação de só tardiamente estabelecer-se um conhecimento mútuo.

O trabalho analítico, em sucessivos encontros e desencontros, através das vivências transferenciais, estabelece o campo em que essa retomada pode ser estabelecida e vai tecendo também no analista uma forma particular de se relacionar com o





tempo e seu fluir, algo que foi captado nestas linhas:

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice ?/ Teus ombros suportam o mundo/ E ele não pesa mais que a mão de uma criança./ As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios/ Provam apenas que a vida prossegue/ E nem todos se libertaram ainda./ Alguns, achando bárbaro o espetáculo/ Prefeririam (os delicados) morrer./ Chegou um tempo em que não adianta morrer./ Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação.

Temos aí uma descrição da vida adulta e de suas responsabilidades, que devem ser aceitas e toleradas, os ombros suportando o mundo.

Assim também vai o analista, *tecendo o rude trabalho*, no fluir de seu tempo de procura de significados. À medida que avança na prática analítica e que consegue identificar-se com os valores básicos da psicanálise, com menos conflito, o analista pode adquirir a criatividade escultórica em seu trabalho – mais reflexiva, dramática, paciente – característica da idade madura, em contraste com a pictórica – mais impetuosa, lírica e apaixonada –, característica da idade de adulto jovem, como propõe Jaques (1965) lançando mão da diferença entre essas artes estabelecidas por Leonardo e citada por Freud.

Assim como o poeta aconselha com sabedoria a procura da poesia, podemos ler esses trechos como indicações ao analista sobre como procurar os significados inconscientes, face ao mar revolto de *claros enigmas* que o inconsciente produz continuamente:

Penetra surdamente no reino das palavras/ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero./ Há calma e frescura na superfície intacta./ Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário./ Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./ Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam./ Espera que cada um se realize e consuma/ Com seu poder de palavra/ E seu poder de silêncio./ Não forces o poema a desprender-se do limbo./ Não colhas no chão o poema que se perdeu./ Não adules o poema. Aceita-o/ Como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada/ No espaço/ Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ Tem mil faces secretas sob a face neutra/ E te pergunta, sem interesse pela resposta./ Pobre ou terrível que lhe deres:/ Trouxeste a chave?

Aqui temos, portanto, indicações de que forma devemos aproximar-nos do mundo interno, ter calma e paciência com seus enigmas e procurar a interpretação possível.

Da vasta obra do poeta, estes são alguns pálidos exemplos de como um analista pode ler e transformar seus poemas, buscando, talvez de forma indevida ou apenas decorrente de sua própria subjetividade, encontrar algum significado inconsciente ou alguma relação com seu próprio trabalho. O fato é que, vez por outra, em plena ses-





são analítica, ao ouvir o paciente, a melhor interpretação que me ocorre é alguma linha drummondiana, que trato de traduzir para a linguagem do diálogo analítico.

Amor – pois que é palavra essencial

Se um processo analítico leva a pessoa a se tornar o que é, como propõe Bion, e explorar com mais liberdade sua mente e seus sentimentos, dando mais ampla expressão a sua vida pulsional, este leitor se atreverá agora a imaginar que, de certa forma, o processo de auto-análise empreendido por Drummond sob a forma de uma criatividade do mais alto grau possa ter levado a que as expressões da sensualidade e da vida erótica tenham passado a fazer parte crescente de sua produção poética nos últimos anos de sua vida.

O longo percurso que vai da menção inicial às *noites brancas, sem mulheres e sem horizontes*, passando por constatações irônicas como *O amor bate na porta/ o amor bate na aorta,/ fui abrir e me constipei* ou *Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração* até chegar ao livro póstumo (mas cujos poemas já eram de conhecimento de um círculo restrito) *O Amor Natural* (1992), com sua vigorosa e explícita exposição de uma rica e variada experiência amorosa, pode propor um certo enigma.

O que teria acontecido com o homem sério, atrás do bigode, cujo destino era ser *gauche* na vida, e que finalmente proclama *Amor – pois que é palavra essencial/ comece esta canção e toda a envolva./ Amor guie meu verso, e enquanto o guia,/ reúna alma e desejo, membro e vulva?*

Affonso Romano de Sant'Anna (2000) tenta explicar o lugar de *O Amor Natural* no conjunto da obra de Drummond. Segundo ele, o tema do amor e do erotismo está presente em quase todos os livros anteriores, mas aparece tratado antes ironicamente, conforme os moldes do modernismo, como se o jovem poeta estivesse se protegendo da emoção do próprio amor. Assim, numa primeira fase, o corpo feminino aparecia através de suas partes, a boca, as pernas, os olhos. (Um analista diria: representado como objetos parciais). Isto vai se modificando progressivamente. A partir do meio da obra do poeta (*Na curva perigosa dos cinqüenta/ derrapei neste amor*), o seu próprio corpo e o da amada vão ganhando mais consistência (*Meu corpo não é meu corpo,/ é ilusão de outro ser./ Sabe a arte de esconder-me/ e é de tal modo sagaz/ que a mim de mim ele oculta....*), na medida em que ele entra em contato com os grandes conflitos sociais do seu tempo e vai descobrindo o outro, na interpretação de Sant'Anna.

Ainda segundo esse escritor, a questão amorosa vai sendo tratada de maneira menos episódica e irônica e ganha uma densidade metafísica, aparecendo o amor





como o que há de imperioso na vida, como a afirmação da vida contra a morte e a procura da eternidade no fugaz instante. Em seus últimos livros, ainda nessa mesma avaliação, o poeta se interessa mais pela paixão e pelo erotismo. Os poemas ganham uma eroticidade maior, como se ele estivesse se desinibindo, ou como se Eros jogasse sua última cartada contra Tanatos, afirma Sant'Anna.

Retomando o que estava propondo antes, penso que o poeta não só entrou em maior contato com os grandes conflitos sociais de seu tempo e assim descobriu o outro, mas principalmente foi entrando em crescente contato com seus conflitos internos. Pode-se observar que sua poesia apresenta uma longa, minuciosa e detalhada exploração de temas relacionados com a infância, a vida familiar, a experiência com os amigos, a mudança de cidades, a consciência social, o *sentimento do mundo*. Nesse minucioso trabalho de reconstrução, que pode ser equiparado à arqueologia, uma das metáforas que Freud usou para tentar descrever a experiência analítica, é possível que a auto-imagem de *um eu todo retorcido*, que Drummond usou na *Antologia Poética*, tenha sido aos poucos substituída por uma mais clara visão de si mesmo e suas capacidades.

O poeta que aborda a paixão e o erotismo nos últimos anos, de fato numa vigorosa expressão de Eros contra o inexorável encontro com Tanatos, aparentemente conclui sua obra com o emocionante *Farewell*, como um réquiem para si mesmo e sua poesia, em que explora e elabora a perda do bem mais precioso, a própria vida, e que deixou pronto e organizado para publicação, antes de morrer. Seria como que seu testamento poético, com a frase *aos leitores, gratidão, essa palavra-tudo*. Se considerarmos juntos esse livro e *O Amor Natural*, talvez tenhamos uma visão mais integrada dessa produção poética que abrangeu praticamente todas as expressões da experiência humana, num *crescendo* que o leva às próprias origens e ao que há de mais intenso e difícil, que é o encontro com o outro.

Silviano Santiago (1996), no Posfácio de *Farewell*, depois de examinar o tom de despedida que perpassa o livro, destaca que a paixão amorosa reaparece através de belo soneto que parte da primeira linha de um de Camões: *A grande dor das cousas que passaram/ transmutou-se em finíssimo prazer/ quando, entre fotos mil que se esgarçavam,/ tive a fortuna e graça de te ver...*

Santiago examina algumas outras poesias desse livro, em que o poeta deixa claro que não há como sobreviver sem a paixão amorosa, cuja ausência significa a morte. O tema da morte vai se tornando cada vez mais presente, seja abordado frontalmente em *Como encarar a morte*, seja por meio de alusões ou símbolos diversos, ao mesmo tempo que as referências ao amor também crescem, ambos se encontrando nestas linhas finais sobre *as sem-razões do amor: Amor é primo da morte,/ e da morte vencedor,/ por mais que o matem (e matam)/ a cada instante do amor*.





Penso que temos, assim, caracterizados alguns elementos que nos permitem acompanhar e ilustrar esse combate final do poeta, em que, livre das amarras estilísticas e talvez internas que colocavam sua poesia dentro de um formato mais contido e por vezes distante, lança-se ao encontro amoroso e explora suas quase inesgotáveis possibilidades, dando o seu *Farewell* ao mesmo tempo em que celebra *O Amor Natural*.

Reconhecidamente avesso a viagens, em sua vida pessoal, Drummond talvez tenha sido, além de *fazendeiro do ar*, *menino antigo* e tantas outras coisas, em prosa e verso, um dos mais audazes viajantes de nosso tempo, que *se despindo cruamente nas livrarias, porque precisava de todos*, permitiu-nos acompanhá-lo (ao mesmo tempo que nos ajudava) *na difícil, dangerousíssima viagem de si a si mesmo ... descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas a perene, insuspeitada alegria de com-viver*.

Ao Poeta, gratidão, essa palavra-tudo. □

Referências

- ANDRADE, C.D. *50 Poemas Escolhidos pelo Autor*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1956.
———. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.
———. *As Impurezas do Branco*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
———. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
———. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
———. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
———. *O Amor Natural*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
GREEN, A. (1971). *O Desligamento*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
JAQUES, E. Death and the mid-life crisis. *Int. J. Psycho-Anal.* 46: 502-14, 1965.
SANT'ANNA, A.R. O erotismo nos deixa gauche? In: ANDRADE, C.D. *O Amor Natural*, op.cit., 2000.
SANTIAGO, S. Posfácio. In: ANDRADE, C.D. *Farewell*, op.cit., 1996.

Cláudio Laks Eizirik

Rua Marquês do Pombal, 783/307
90540-001 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: ceizirik@ez-poa.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **450** é branca





Amor e sensualidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade

*Tania Franco Carvalhal**, Porto Alegre



* Doutora em Letras pela USP, pesquisadora do CNPq, Professora do PPG em Letras da UFRGS.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 451





A expressão do sentimento amoroso atravessa por inteiro a obra de Carlos Drummond de Andrade. Assim, não é difícil perseguir os poemas desta natureza dispersos nos primeiros livros e menos ainda identificar como sua presença se acentua naqueles publicados a partir dos anos 70, a exemplo de *As Impurezas do Branco* (1973). Além disso, em *Claro Enigma*, de 1951, ou em *Fazendeiro do Ar*, que data de 1953, está nítida a marca de uma sensualidade que o senso da medida e a estratégia da contenção não impedem de se manifestar. Curiosamente, o poema “O Quarto em desordem”, deste último, ilustra o estabelecimento de uma certa vinculação entre maturidade e paixão, como se lê:

*Na curva perigosa dos cinqüenta
derrapei neste amor. Que dor! que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flor*

*que não se sabe como é feita: amor,
na quinta-essência da palavra, e mudo
de natural silêncio já não cabe
em tanto gesto de colher e amar*

*a nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo! corpo, corpo,*

*verdade tão final, sede tão vária,
e esse cavalo solto pela cama,
a passear o peito de quem ama.*

Para reforçar essa idéia, o poeta diria depois, em *As Impurezas do Branco*, ao tratar de “Amor e seu Tempo”, que

*Amor é privilégio de maduros
estendidos na mais estreita cama,
que se torna a mais larga e mais relvosa,
roçando, em cada poro, o céu do corpo.*

concluindo que





*Amor é o que se aprende no limite,
depois de se arquivar toda a ciência
herdada, ouvida. Amor começa tarde.*

Mas não é só neste amor do tarde que se detém a poesia drummondiana, várias de suas formas são exploradas para que o leitor tenha do sentimento suas diversas faces. Embora não pensemos em resgatá-las todas, quer-se aqui sublinhar que nenhuma é desmedida, ou seja, não há, na concepção do poeta, lugar para a construção de sentimentos desregradados. Em todos os poemas há uma ordenação dos sentidos e das emoções, sobre os quais ele procura ter domínio.

O poeta armado

Daí podermos empregar, para caracterizá-lo, a expressão da medida. O título do livro de 1980, *A paixão medida*, é neste sentido esclarecedor: paixão não é sentimento para ser liberado. Ao contrário, deve ser contido. Contraditoriamente, o que poderia ser desmedido e sem controle, para ele deve ser (co)medido. Este livro é decisivo na carreira do poeta, pois parece funcionar como um divisor. Com poemas que recriam suas vinculações a poetas apreciados e incorporados em sua produção, em particular Mário de Andrade e Camões, e com outros nos quais sua “arte poética” se insere na tradição greco-latina ou se ensaia no modelo pessoano ao privilegiar o fingimento, o volume de 80 dá uma idéia de que algo se conclui, como se uma etapa alcançasse sua circularidade conclusiva. A exata dimensão de como seu fazer lírico se constrói está explicitada em poemas como “Arte poética”, “Patrimônio”, “A palavra” ou “História, coração, linguagem” que dão ao leitor a compreensão do senso de contenção do poeta. O poema que dá título ao livro é igualmente iluminador deste sentimento e também de como Drummond se vale da ironia para lograr o distanciamento desejado não só do objeto amado como do leitor:

*Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcmânico, o instinto ropálico
rompeu, leonino,
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?*





Tania Franco Carvalho

São as medidas do verso greco-latino que regulam a paixão. A poesia se associa ao amor, pois que o verso é a sua expressão e sua regulamentação serve para lhe dar a tonalidade desejada e o contorno certo. Este é certamente um poeta lúcido e senhor das palavras e dos fatos. Diante dos imprevistos da vida e da arte, o poeta segura a trava.

Por isso, no texto intitulado “Autobiografia para uma Revista”,¹ Drummond observa que “*Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos.*”

Na crítica que então formula estabelece uma espécie de categoria, a do “poeta armado” que ele sempre foi. Sem aderir às circunstâncias, sem entregar-se às musas ou deixar-se levar pelas emoções, ele se tornou arredo em poesia. Quer dizer, sóbrio, preciso, contido.

Uma característica essencial de seu verso é o corte medido, que suspende a frase no momento exato, e emprega sempre a palavra justa. Daí a insistência no substantivo, fixando uma relação entre o poeta e as palavras tal como ela se descreve em “Procura da Poesia”, de *A Rosa do Povo*, em 1945:

*Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.*

Como se percebe, os versos acima se distribuem na folha branca de acordo com uma simetria determinada pelo ritmo. A frase longa, explicativa, convive com o verso rápido, de teor conclusivo. Tal recurso, reiteradamente empregado, identifica o poeta e confere à sua poesia o controle lírico. Desta forma, o verso amoroso jamais será derramado ou explosivo. Tenderá, ao contrário, para o descritivo: o amor, como um objeto, é passível de uma descrição que recomponha seu desenho e lhe dê concreitude.

Na obra de Carlos Drummond de Andrade o amor não é apenas paixão, ou zelo, ou cuidados, mas surge em todas as suas variantes, sempre como resultado de uma experiência viva, direta, corporal. Assim, outro de seus livros se intitula *Amar se aprende amando* (1985), e outros tantos utilizam já no título a palavra amor, procurando sempre caracterizá-la. Vejamos: *Amor, sinal estranho* (1985), *Amor, amores* (1975) e *O amor natural* (inédito). Neste conjunto, cabe agregar *A paixão medida* (1980) e *Corpo* (1984), já mencionados.

1. Trata-se da *Revista Acadêmica* que lhe pedira escrevesse uma autobiografia.





Também não escapa ao poeta a face amarga do amor, o quanto o sentimento pode ser dolorido, como se lê em “Destruição”, poema de *Lição de coisas* (1962):

*Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se vêem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos.*

*Amantes são meninos estragados
pelo mimo de amar: e não percebem
quanto se pulverizam no enlaçar-se,
e como o que era mundo volve a nada.*

*Nada, ninguém. Amor, puro fantasma
que os passeia de leve, assim a cobra
se imprime na lembrança de seu trilho.*

*E eles quedam mordidos para sempre.
deixaram de existir, mas o existido
continua a doer eternamente.*

A procura de entendimento das sensações e do sentido do amor se prolonga nos poemas “Mineração do outro” e “Amar-amaro”, do mesmo livro assim como a tentativa de encontrar a palavra certa para expressar o que sente é perseguida em “Declaração de amor”, de *A paixão medida*, construindo esta busca o próprio poema.

*Minha flor minha flor minha flor. Minha prímula
meu pelargônio meu gladiolo meu botão-de-ouro.
Minha peônia. Minha cinerária minha calêndula mi-
Nha boca-de-leão. Minha gérbera. Minha clívia. Meu
(...)*

Aqui a seqüência de flores, de espécies comuns ou raras, com seus nomes populares ou científicos, servem ao poeta para construir sua “declaração” como se enviasse à amada um ramalhete que conteria todas as flores, sendo essas iguais a ela desde o início.

Há ainda em Drummond a expressão do amor filial: o poeta sempre se dimensiona como um menino diante de sua mãe. Dois poemas de *Lição de coisas* são em-





Tania Franco Carvalho

blemáticos desta relação: “Carta” e “Para sempre”. Em ambos, a figura da mãe é presença importante na vida do filho, e sua ausência representa uma perda, uma falta. Na verdade, a mãe representa o lado bom e protegido da vida. Assim, em “Carta”:

*A falta que me fazes não é tanto
à hora de dormir, quando dizias
“Deus te abençoe”, e a noite abria em sonho.*

*É quando, ao despertar, revejo a um canto
a noite acumulada de meus dias,
e sinto que estou vivo, e que não sonho.”*

Ou em “Para sempre”:

.....
*Mãe não tem limite,
é tempo sem hora,
luz que não se apaga
quando sopra o vento
e chuva desaba,*

.....
*Mãe não morre nunca,
mãe ficará sempre
junto de seu filho
e ele, velho embora,
será pequenino
feito grão de milho.*

Não apenas Drummond expressa as formas de amor possíveis, mas igualmente se apropria de estilos alheios para reconstruí-los na expressão que é sua. Estou a falar de poemas como o soneto “Confronto” no qual o poeta brasileiro parafraseia Camões em *A paixão medida* e é possível reconhecer na lírica do primeiro a entonação e molde camonianos. Desde o primeiro verso é sintomática a apropriação,

Bateu Amor à porta da Loucura.

até o último terceto do poema, onde se lê:

enquanto me retiro, sem destino,





*pois não sei de mais triste desatino
que este mal sem perdão, o mal de amar.*

Se o tema da expressão amorosa é permanente, em cada novo livro ele volta com uma nova concepção. Às vezes encontramos um poema que prenuncia a integridade de um volume posterior. É o caso de “Ante um nu de Bianco”, de *A paixão medida* que conteria em germe a temática desenvolvida, quatro anos depois, em 1984, no livro *Corpo. Novos poemas*.

A sensualidade drummondiana à sombra de Machado

A outra vertente, ou outra dimensão do sentimento amoroso em Drummond é a da sensualidade. A aproximação deste componente essencial em sua poesia nos é facilitada pela leitura que Augusto Meyer faz da obra machadiana em um texto exemplar intitulado “Da sensualidade”. Esta análise nos indica que entre poeta e narrador há mais confluências do que poderíamos supor. Tal como em Machado de Assis, na poesia drummondiana há o predomínio de uma sensualidade das idéias. Quer dizer, na transparência da linguagem e na lucidez de pensamento dos dois escritores, oculta-se a volúpia, a “libido sentiendi”, a sensualidade no sentido comum.

Augusto Meyer percebeu-o em Machado e procurou nele identificar o que havia de encoberto. A certa altura dirá que “...para o psicanalista, quantos meandros pré-freudianos perdidos, como risco de molde, no labirinto caprichoso dessa obra... Quase todos marcavam o rumo certo de uma intuição, transformada mais tarde em matéria de estudo psicológico; zona importante, mesmo em livros tão policiados pelo pudor, tão controlados, ao menos na aparência, por um esquisito puritanismo de forma.”²

Essas palavras poderiam adequar-se à obra de Drummond porque há na contenção adotada por ambos uma espécie de máscara ou acessório de defesa que os deve proteger da lascívia ou volúpia a que no fundo tendem. Pertencem, pois, à família dos que cavoucam a alma humana em busca de seus significados ocultos e dos que preservam, no distanciamento construído, a posse de si mesmos.

Meyer sublinha o quanto a crítica de Machado ao *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, é iluminadora a este respeito. Nela se manifesta o escritor “pudico e desconfiado”, que não vê com bons olhos o naturalismo. Rejeita, em Eça, a crueza de certas passagens, mas sobretudo o tom do livro, dizendo: “*Há episódios mais crus do que*

2. MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p.129-137.





Tania Franco Carvalhal

*os outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas.*³ O crítico gaúcho opõe um ao outro: “...o grande encanto de *Eça* está justamente nos seus limites, em ter sido assim apenas uma objetividade nítida, retocada de ironia. Com Machado de Assis, entramos no regime das reticências e dos recalcamientos (...) a sensualidade machadiana, aparentemente tão discreta, começa na penumbra dos seus segundos planos e vai dar numa sombra insondável. Recalcada e por isso mesmo profunda, às vezes atinge os limites da morbidez.”⁴

As considerações feitas com relação a Machado podem servir para o primeiro Drummond, também ele aparentemente casto e certamente contido. Os contos mais expressivos da sensualidade encoberta no universo machadiano – “Uns braços” e “Missa do Galo” – corresponderiam então aos poemas drummondiano onde pouco se diz e muito se sugere, como “A hora do cansaço” e “O seu santo nome”, ambos do livro *Corpo*, ou ainda “Corporal” de *A Falta que Ama*, de 1968. No entanto é preciso retomar a idéia de que o tempo vivido foi decisivo para que o poeta lograsse uma expressão mais nítida e transparente da sensualidade amorosa. Em seu conjunto, *Corpo* é ainda o exemplo mais expressivo desta transição.

O enfrentamento do amor em sua concretude de relação sexual só realmente é facultado na série de poemas eróticos, dispersos nos livros *Amor, Amores* (antologia de 1975) e *Amor, sinal estranho* (1985). Foram recolhidos nesses dois livros poemas publicados inicialmente em revistas como *Homem, Status e Ele e Ela*. Rita de Cássia Barbosa estudou este conjunto de poemas em 1987⁵, chamando nossa atenção para vários aspectos até então não suficientemente valorizados. De um lado, assinala que Drummond aprende a tratar com naturalidade o impulso erótico-amoroso que está na base dos 39 poemas que deveriam constituir o livro *O amor natural*, tardiamente. De outro, que neles não há mais, como diz, “...o vezo oblíquo de quem se nega a falar de si, embora não consiga escapar da autoconfissão. O amor-desencontro/desencanto transmuta-se, na maioria dos casos, em encontro/satisfação, reduzindo ou eliminando o humour e a ironia.”⁶

A crítica valoriza ainda a presença da mulher nestes poemas, indispensável para despertar o impulso erótico do poeta, como se lê em “Tenho saudades de uma dama”:

3. Apud Meyer, artigo citado, p.130.

4. Meyer, Augusto, p.130/131.

5. BARBOSA, Rita de Cassia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

6. Idem, ib, p.24/25.





*Tenho saudades de uma dama
como jamais houve na cama
outra igual, e mais terna amante.*

*Não era sequer provocante.
Provocada, como reagia!
São palavras só: quente, fria.*

.....
*Tenho saudades de uma dama
que me passeava na medula
e atomizava os pés da cama.*

Neste conjunto, o poeta explora o prazer e a realização masculina. A leitura de “O chão é cama” nos permite perceber esses elementos:

*O chão é cama para o amor urgente,
amor que não espera ir para a cama.
Sobre tapete ou duro piso a gente
compõe de corpo a corpo a úmida trama.*

E para repousar do amor, vamos à cama.

O erotismo pleno que o poeta pratica bem mais tarde está em poemas dispersos para que não se constitua em livro que possa vir a ser considerado como pornografia. O poeta fala sobre isto em entrevista publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 1985, como está transcrito no livro de Rita de Cássia Barbosa:

“ (...) Ele está guardado na gaveta, sem pressa nenhuma. São poemas eróticos, que eu tenho guardado, porque há no Brasil – não sei se no mundo – no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia. E eu não gostaria que meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação. Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido, e não



Tania Franco Carvalhal

*ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho...Eu não quero ser chamado disso não.*⁷

Na verdade, se Drummond se permitia explorar outras dimensões do sentimento amoroso, queria fazê-lo com a sempre consciência do “poeta armado” mencionada antes.

Crítico de si mesmo, soube também ele reconhecer em Machado de Assis a atração pelas figuras femininas, sobretudo as que foram em sua obra construídas como dissimuladas e sensuais, tendo seu ponto de atração fixado no olhar. Assim as vê em “A um Bruxo, com Amor”, poema incluído em *A Vida Passada a Limpo* (1959):

*Bem a distingo, ronda clara:
é Flora,
com olhos dotados de um mover particular
entre mavioso e pensativo;
Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);
Virgília,
cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;
Mariana, que os tem redondos e namorados;
e Sancha, de olhos intimativos;
e os grandes, de Capitu, abertos como a vaga do mar lá fora,
o mar que fala a mesma linguagem
obscura e nova de D. Severina
e das chinelinhas de alcova de Conceição.
A todas decifreste íris e braços
e delas disseste a razão última e refohada
moça, flor mulher flor
canção de manhã nova...*

Drummond teve, pois, a intuição da importância dos tipos femininos na obra machadiana e de certos elementos que, com a força de fetiches – olhos, braços, chinelas – ganham em sua ficção um sentido particular e acionador das ações. Nos seus versos alude portanto ao que Meyer assinalou na obra de Machado, isto é, de que “o momento culminante em que a personalidade se revela é o da transformação da

7. BARRERO, Mattos. “Drummond; brinquedo de armar.” In: *O Estado de São Paulo*, 1/9/1985, p.31 Apud Rita de Cássia Barbosa, op. cit, p.8.





mulher em fêmea, quando vem à tona o animal astuto e lascivo, em plena posse da técnica de seduzir.”⁸

Mesmo que haja diferenças a distanciar a obra do poeta e a do ficcionista, é possível ainda recuperar características de um deles na leitura do outro. Talvez porque, como na lírica de Camões, tenham ambos cantado/desvelado mais o Amor do que os artifícios da coisa Amada. □

Tania Franco Carvalho

Rua Luciana de Abreu, 210/201
90570-060 – Porto Alegre – RS – Brasil

© Revista de Psicanálise – SPPA

8. MEYER, A. Op. cit. p.135.



Atenção montador

a página **462** é branca





A construção do personagem na literatura: aspectos psicanalíticos*

*Juarez Guedes Cruz**, Porto Alegre*



* Contribuição ao painel "A construção do personagem". Feira do Livro de Porto Alegre. Outubro de 2001.
** Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 463





1. Introdução

Não temos informações a respeito de quem foi a pessoa real que, no palco, pela primeira vez, interpretou o papel de Édipo. Mas sabemos bastante bem quem é Édipo. De igual modo, Hamlet, Fausto ou Ulisses nos são mais íntimos do que Shakespeare, Goethe ou Homero, seus criadores. De onde a força e a permanência desses seres gerados pela literatura desde seus primórdios? De onde a substância de carne, alma, nervos e sangue desses personagens que, como diz Eissler (apud Bonime e Eckardt, 1977, p.203), muitas vezes parecem “...*mais humanos do que gente viva*”?

Na tentativa de responder a esta pergunta a partir de um vértice psicanalítico, iniciarei pelo relato de três exemplos de construção de personagens. O primeiro deles, a observação feita por Sigmund Freud da brincadeira de uma criança. O segundo exemplo, um fragmento de uma entrevista de Julio Cortázar. O terceiro, um episódio do filme “Náufrago”, de Robert Zemeckis.

2. Primeiro exemplo: um carretel como protagonista

Sigmund Freud, no trabalho “Além do princípio de prazer” (1920), registra sua observação de uma brincadeira do neto, um menino de um ano e meio. Conta que esse menino – descrito como bem comportado, jamais chorando quando a mãe saía de casa – repetia de modo insistente o seguinte procedimento: apanhava qualquer objeto que encontrasse e atirava-o para um canto da sala. Depois, empenhava-se em procura-lo por mais trabalho que isso lhe desse. Durante essa busca do objeto que “perdera”, emitia um som prolongado (“o-o-o-ó”) que representava, segundo Freud e de acordo com a opinião da mãe do menino, a palavra alemã “*fort*” (= ir embora). Um dos objetos utilizados em tal brinquedo era um carretel de madeira. O menino segurava-o por um cordão e o arremessava para fora de sua vista, enquanto emitia o conhecido “o-o-o-ó”. Depois puxava-o de volta e, quando conseguia avistá-lo, exclamava “*da!*” (= ali!). Essa brincadeira de desaparecimento e aparecimento do carretel repetia-se incansavelmente.

3. Segundo exemplo: as palavras como personagens

O segundo exemplo foi obtido a partir de uma entrevista concedida pelo escritor argentino Julio Cortázar. Comentando a respeito de sua relação com as palavras e do que essa relação representou em sua vida, ele diz:





“O fascínio que uma palavra exercia em mim. Eu gostava de algumas palavras, não gostava de outras, algumas tinham certo desenho, uma certa cor. Uma de minhas lembranças de quando estava doente (fui um menino muito doente, passava longas temporadas de cama com asma e pleurisia, coisas desse tipo) é a de me ver escrevendo palavras com o dedo, contra uma parede. Eu esticava o dedo e escrevia palavras e via as palavras se formando no ar. Palavras que eram, muitas vezes, fetiche, palavras mágicas. Isso é algo que depois me perseguiu ao longo da vida. Havia certos nomes próprios ... que para mim tinham uma carga mágica. Naquela época havia uma atriz espanhola que se chamava Lola Membrives, muito famosa na Argentina. Bom, eu me vejo doente – aos sete anos provavelmente – escrevendo com o dedo no ar Lo-la Mem-bri-ves, Lo-la Mem-bri-ves. A palavra ficava desenhada no ar e eu me sentia profundamente identificado com ela. De Lola Membrives, a pessoa, eu não sabia muita coisa, nunca a tinha visto e nunca a vi: na realidade eram meus pais que iam ver as peças em que ela trabalhava. Mas esse nome de mulher tinha um valor de fetiche para mim. E foi nesse mesmo momento que comecei a brincar com as palavras, a desvinculá-las cada vez mais de sua utilidade pragmática...” (Prego, 1985, p.21).

4. Terceiro exemplo. Wilson, o amigo imaginário de um náufrago

O terceiro exemplo foi extraído do filme “Náufrago”, de Robert Zemeckis, no qual é contada a história de Chuck Noland, um homem que, após um desastre aéreo, passa quatro anos em uma ilha totalmente deserta. Depois de alguns dias, a partir de sua chegada na ilha, em meio a uma extrema solidão, Noland encontra, entre os restos da carga do avião que caíra no mar, uma bola de vôlei marca Wilson. Logo depois desse achado, ao tentar acender fogo friccionando dois pedaços de madeira, fere-se acidentalmente. Enraivecido, com a mão sangrando, pega a bola de vôlei que recém encontrara e a atira para longe de si. Passada a ira, vê a marca da palma de sua mão impressa em sangue na branca superfície da bola. Pacientemente, desenha dois olhos e uma boca na mancha de sangue coagulado, delineando um rosto. Cria, então, um companheiro que batiza de “Wilson”, com quem passa a dialogar e trocar idéias. Tal “amigo” é o único interlocutor de Noland durante os anos em que vive na ilha, adquirindo uma hierarquia próxima à de um ser vivo. Quando, depois de meses, a face de Wilson começa a ficar apagada, Noland fere intencionalmente a mão e, com seu sangue renova a imagem do companheiro que criara. Quando, finalmente, Noland consegue abandonar a ilha em uma jangada que constrói, leva Wilson consigo. Em





Juarez Guedes Cruz

meio a uma tempestade no mar, Wilson cai na água e Noland tenta salvá-lo, quase perdendo a própria vida. Apesar de seu esforço, não consegue resgatar o amigo e o mesmo perde-se em meio às ondas, enquanto Noland grita que o perdoe por não ser possível alcançá-lo. Mais tarde, já de volta aos Estados Unidos, Noland conta para um colega que naqueles dias de isolamento pensara em suicídio, mas fora protegido pela presença de Wilson.

5. A sobrevivência psíquica como denominador comum

Examinemos agora, mais detalhadamente, cada um dos três exemplos, buscando colocar em evidência alguns dos fatores psicológicos comuns aos mesmos.

No primeiro, de acordo com a compreensão de Freud, a reiterada brincadeira possibilitou uma grande conquista psicológica do menino, aceitar o afastamento da mãe: “*Compensava-se ... encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos (...) a partida dela [da mãe] tinha de ser encenada como preliminar necessária ao seu alegre retorno...*” (Freud, 1920, p.27). Na interpretação de Freud, portanto, a brincadeira fazia parte da elaboração dos sentimentos do menino com relação à saída e ao retorno da mãe, e o grande prazer desse jogo relacionava-se ao fato de transformar uma situação, na qual era passivamente abandonado, em uma fantástica experiência em que assumia uma postura ativa de quem manda embora e, depois, permite o retorno.

O segundo exemplo remete a algo semelhante: Cortázar menino, recolhido ao leito em função da doença, aguarda o retorno dos pais. Cria um modo de suportar a ausência deles cercado de “*palavras fetiche*”. No caso, o nome de uma mítica atriz espanhola a cujas peças os pais assistiam. Não fica sozinho o pequeno Julio, está acompanhado por mágicas palavras que pode ativamente escrever no ar, palavras que povoam seu quarto e povoarão sua vida de escritor. Ele mesmo declara mais adiante nessa entrevista: “*...desde pequeno minha relação com as palavras, com a escrita, não se diferencia da minha relação com o mundo em geral*” (Prego, 1985, p.23).

No terceiro exemplo, do “*Náufrago*”, podemos identificar a mesma tática de sobrevivência psíquica: trata-se do comvente relato da criação, com o próprio sangue, de um protagonista fantástico, companheiro imaginário ou duplo (Freud, 1919), que salva Chuck Noland do suicídio.

Penso ser evidente que os três personagens – o *carretel* do primeiro exemplo, a expressão *Lola Membrives* no segundo e *Wilson* no terceiro – foram concebidos em momentos de intensa e dolorida solidão. O menino observado por Freud, o pequeno





Júlio Cortázar, que se tornará escritor, e o náufrago Chuck Noland criaram personagens, investiram objetos materiais de identidade e significado e engendraram companhias salvadoras.

Antes de prosseguir no exame dessa função “salvadora” da criação de um personagem, vejamos o que diz a teoria psicanalítica a respeito dos processos psicológicos utilizados na gênese do mesmo durante as brincadeiras infantis e nos sonhos. Destacarei de modo especial as contribuições de Melanie Klein e Fairbairn sobre a ‘*personificação*’, pois entendo que este conceito é muito útil para o entendimento dos mecanismos envolvidos tanto na construção do personagem quanto em outros dois fenômenos que lhe são correlatos: o “*amigo imaginário*” e o “*duplo*”.

6. Melanie Klein e Ronald Fairbairn: a “personificação” no brinquedo e nos sonhos

Melanie Klein, especialmente nos trabalhos “Princípios psicológicos da análise de crianças pequenas” (1926) e “Personificação no brincar das crianças” (1929), descreve e fundamenta teoricamente a utilização dos jogos e brincadeiras na psicanálise. Nesses artigos, conceitua o mecanismo que designa como “personificação”: a criação, nesses jogos, de diferentes personagens que, desempenhando variados papéis, dramatizam as fantasias inconscientes da criança. Klein diz, por exemplo, que uma simples boneca, tão freqüente nas brincadeiras de meninas, pode representar várias coisas. Lembra de uma situação em que a boneca simbolizava, durante uma dramatização na sessão analítica, um bebê roubado da mãe. Comenta, no trabalho de 1929, o caso uma menina que, em suas brincadeiras, criou dois personagens principais: uma boneca, que simbolizava seus impulsos, e um elefante, encarregado da censura e das proibições. No seu jogo representava, constantemente, lutas entre esses dois personagens.

Nessa mesma linha, Ronald Fairbairn, em seu trabalho “As estruturas endopsíquicas consideradas em termos de relações de objeto” (1944), comenta como, a partir das contribuições de Freud a respeito da estrutura psíquica e as de Melanie Klein sobre os objetos internos, podemos afirmar que *todas as figuras que aparecem nos sonhos* são representações de partes da personalidade do sonhador, pertencem ao elenco de seu mundo interno. São personagens que o sonhador, a partir de si mesmo, cria e distribui no cenário do sonho. Fairbairn também chama de “personificações” a essas representações e afirma que tais personagens estão sempre envolvidos em “...*dramatizações de situações endopsíquicas*” (Fairbairn, 1951, p.170).

Melanie Klein considera que a dissociação e a projeção são os principais me-





canismos em jogo no processo de personificação. Dissociação de aspectos e tendências do próprio self e sua projeção no personagem criado, que passa a ser portador dos impulsos e sentimentos não mais reconhecidos pelo sujeito como próprios. Ao falar das funções da personificação, Melanie Klein comenta que, através da criação de personagens envolvidos nas mais diversas situações, o constante esforço requerido para manter uma integração mental pode ser momentaneamente aliviado. Isto porque a luta entre diversas instâncias e tendências do mundo interno é dramatizada pelos figurantes imaginários e, com isso, o conflito pode ser deslocado para o mundo externo. Ou seja, o fenômeno da criação de personagens nos jogos infantis é expressão de uma função estabilizadora e de economia de energia na manutenção da integridade do psiquismo. Também possui uma função de promover o desenvolvimento. Isso acontece tanto nos sonhos quanto na vida de vigília e é em virtude desses achados que os sonhos passaram a ser considerados não apenas como “guardiões do sono” mas, também, guardiões da estrutura psíquica.

7. O personagem na literatura

Aplicando essas concepções psicanalíticas à literatura, podemos conceber que, em graus não tão extremos, os protagonistas criados pelos escritores têm essa função de companheiros e de guardiões da estrutura psicológica. Não que salvem a vida de seu autor, mas são feitos de seu sangue e substância psíquica. A propósito disso, conta-se que Graham Greene teria dito não entender como alguém podia conservar-se vivo sem escrever. Trata-se, é claro, de uma frase de efeito, provável fruto da paixão do escritor pela literatura. Mas, pensando nos exemplos acima, podemos aceitar que pelo menos Greene e alguns outros não sobreviveriam. Talvez seja em função dessa origem, tão sentida e tão profunda, que muitos desses personagens criados ao longo da história da literatura tenham a tal consistência “*mais humana do que gente viva*”.

Como estamos nos referindo ao trabalho artístico, torna-se importante um parêntesis: Melanie Klein faz, no trabalho de 1929, um comentário que considero de extrema importância para o tema da criação literária de maneira geral. Diz ela: “...as crianças esquizofrênicas são incapazes de brincar no verdadeiro sentido da palavra. Elas executam apenas certas ações monótonas e é muito difícil penetrar no inconsciente através delas. Quando conseguimos fazer isso, descobrimos que a realização de desejos associada a essas ações é principalmente a negação da realidade e a inibição da fantasia. Nesses casos extremos, não ocorre a personificação” (Klein, 1929, p. 229). Ou seja, construir um personagem é função evolutiva da personali-





de. Criação não é loucura, é manifestação da parte íntegra da personalidade do sujeito. Faço esta digressão porque é muito freqüente a vinculação entre arte e loucura e quero esclarecer que, quando falo em facetas do psiquismo do escritor, não estou falando em loucura. Como muito bem adverte Pechansky, ao falar da angústia necessária para a criação: “*Falo daquela angústia que se faz necessária para que o indivíduo transponha as barreiras do seu próprio desenvolvimento, e não daquela angústia paralisante e empobrecedora...*” (Pechansky, 2001, p.12).

Assim, os escritores, com hábeis transformações, contam através de seus personagens suas experiências emocionais e pensamentos. Isto, no meu entender, acontece mesmo quando mais adiante, na estrutura ficcional, os personagens, como Hélio Pólvora adverte, “*...se afirmam por conta própria, com um impulso interior de que não suspeitávamos. E, em vez de dar-nos as mãos, puxam-nos sem cerimônia pelo braço, arrastam-nos para suas aventuras ou desventuras...*” (1999, p.61). Ou, utilizando as palavras de Décio de Almeida Prado, quando o personagem “*...toma em mãos as rédeas do seu próprio destino...*” a ponto tal que o “*...criador não se reconhece na personagem a que deu origem*” (Prado, 1963, p.83). É que, na verdade, o próprio escritor, através de seus personagens, está se levando, e ao leitor, por caminhos que são mais sentidos do que intencionalmente planejados. Caminhos inconscientes que estão além da própria compreensão de quem escreve. São momentos em que o escritor, através de seus personagens, entra em contato com “*o coração do mistério*” de um modo tão intenso e sentido que nem ele próprio sabe explicar. Se pensarmos no personagem como um “duplo” do escritor e lembrando o que diz Freud em 1919¹, podemos compreender os motivos de o personagem ser, ao mesmo tempo, familiar e estranho. Familiar porque, como nos indica Melanie Klein, é constituído por partes do self do próprio escritor. Estranho porque engendrado de partes dissociadas e projetadas, não mais reconhecidas como próprias. Nisso são semelhantes aos personagens que colocamos diariamente nos nossos sonhos e que, muitas vezes, não reconhecemos como componentes do elenco de nosso próprio psiquismo.

Esta afirmativa é polêmica, já que os autores têm opiniões distintas sobre a questão. Quando perguntados a respeito de onde vêm os personagens, podem responder, como Ignácio de Loyola Brandão: “*De onde vêm esses seres? Vêm de mim. Sou eu mesmo, uns quarenta por cento. Tem vez que é bem mais: sessenta, setenta, cem por cento. Depende da piração*” (Brandão, apud Brait, 1998, p.75). Mas podem também responder como Domingos Pellegrini: “*Criar personagens é...observar e imaginar. ...Para criar personagens parto, assim, da observação das pessoas? seu com-*

1. “*...esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão*” (Freud, 1919, p.301).





Juarez Guedes Cruz

portamento, suas expressões” (Pellegrini, apud Brait, 1998, p.73/74). De todo modo, quero deixar bem explícita minha posição desde o vértice psicanalítico: penso que a observação já é condicionada pelo que vai no mundo interno e observa-se somente aquilo para o qual estamos prontos. Nossa atenção é capturada passivamente pelo mundo externo a partir de um impacto estético, é verdade, ou a partir de um dado de observação. Mas nosso mundo interno precisa estar sensível para receber tais dados estéticos e de observação.

Assim sendo, penso que os personagens estão prontos e em um estado de latência dentro do escritor. Apenas aguardando um estímulo externo para entrarem em cena. Mesmo que a frase de Flaubert – “*Madame Bovary sou eu*” – tenha sido formulada de modo irônico com relação à acusação que lhe era feita de estar utilizando pessoas reais como personagens, penso que representa boa parte da verdade e que cada personagem é, primariamente, uma faceta da vida emocional de seu autor. □

Referências

- BONIME, F. & ECKARDT, M. (1977). On psychoanalyzing literary characters. In: BERMAN, E. (1993) *Essential papers on literature and psychoanalysis*. New York: University Press.
- BRAIT, B. (1998). *A personagem*. São Paulo: Ática.
- CANDIDO, A. (1963). A personagem do romance. In: Candido, A. e outros (1963) *A personagem de ficção*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, USP.
- FAIRBAIRN, R. (1944) Las estructuras endopsíquicas consideradas em términos de relaciones de objeto. In:———. (1952). *Estudio Psicoanalítico de la Personalidad*. Buenos Aires: Hormé, 1966.
- FAIRBAIRN, R. (1951). Sinopsis del desarrollo de las ideas del autor sobre la estructura de la personalidad. In:———. (1952). *Estudio Psicoanalítico de la Personalidad*. Buenos Aires: Hormé, Buenos Aires, 1966.
- FREUD, S. (1919). “O estranho”. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (17). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . (1920). Além do princípio de prazer. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (18). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- KLEIN, M. (1926). Princípios psicológicos da análise de crianças pequenas. In:———. (1921 – 1945) *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos. Obras Completas de Melanie Klein*. Volume 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- . (1929). Personificação no brincar das crianças. In:———. (1921 – 1945) *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos. Obras Completas de Melanie Klein*. Volume 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- PECHANSKY, I. (2001). Gênio, arte e angústia: especulações. *Jornal da SPPA*, ano 5, nº 15, agosto de 2001.
- PÓLVORA, H. (1999). Comentário. In: Quiroga H. (1927) *Decálogo do Perfeito Contista*. São Leopoldo: Unisinos.





A construção do personagem na literatura: aspectos psicanalíticos

- PRADO, D. (1963). A personagem no teatro. In: Cândido, A. e outros (1963) *A personagem de ficção*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, USP.
- PREGO, O. (1985). *O fascínio das palavras. Entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.
- WINNICOTT, D. (1951). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: ———. (1971) *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- ZEMECKIS, R. (2001). “Náufrago” (Cast Away). DreamWorks Pictures, Twentieth Century Fox, Estados Unidos.

Juarez Guedes Cruz

Rua Cesar Lombroso, 41
90420-130 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: jgcruz@sppa.org.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **472** é branca





Tem a poesia algo a ver com a psicanálise?

Jussara S. Dal Zot, Porto Alegre*



* Membro Associado da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 473





Jussara S. Dal Zot

*Dói. A vida dói.
Viver não é isento de dor.
O tempo passa, a vida se
Desenvolve, a folha amadurece
E depois, cai.
Mas outra folha vem. Há renovação,
Há vida, há amor, há encontro.
Onde a verdade? Dentro de ti,
Dentro de mim, na intersecção
Invisível do nosso sentir.*

Uma psicanalista poeta ou uma poeta psicanalista, o que veio antes, o que veio depois? Cronologicamente a psicanalista veio antes, mas a poesia já lá estava provavelmente escondida na alma que tinha receio de mostrar-se. Talvez a psicanálise tenha tornado possível sua liberação, tenha permitido este olhar para dentro, esta busca da expressão sentida. Os sonhos precisam primeiro ser sonhados, antes que possam ser abandonados, é o que diz Anne Alvarez. E como ela, pretendo neste artigo expor algo deste sonho.

“O fato central de minha vida foi a existência das palavras e a possibilidade de tecê-las em poesia” (Jorge Luis Borges, 2000).

Quem melhor do que Borges para colocar em palavras a experiência vivida e sentida, com toda a beleza que a linguagem permite.

As palavras, como diz Stevenson (apud Borges, 2000), são destinadas ao intercâmbio habitual do dia a dia, mas o poeta de algum modo as converte em algo mágico.

Ao colocar as emoções em palavras estaríamos, no dizer de outra poeta, Martha Medeiros (1999), soltando o bicho iletrado que nos habita, aquilo que de mais genuíno e humano temos.

E isto é o que pode sobreviver ao tempo, ao modismo, ao modernismo, pós-modernismo e outros “ismos”. É a saudade, o amor, a solidão, a paixão não correspondida, a dor e o êxtase, fatos por vezes tão corriqueiros, porém intemporais.

A poesia é mais próxima ao homem comum, ao homem das ruas, pois o material das poesias são as palavras, e essas palavras, são no dizer de Stevenson, o próprio dialeto da vida. As palavras são usadas para os propósitos mundanos diários e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico.

Freud (1908) se indaga de onde o escritor criativo retira seu material e como consegue impressionar-nos e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. Os próprios escritores nos asseguram, diz ele, que existe pouca dis-





tância entre sua classe e o homem comum e que todos no íntimo somos poetas e de que só com o último homem morrerá o último poeta.

Talvez ainda estejamos à procura desta resposta, sabendo de antemão que nunca vamos encontrá-la.

Borges (2000) nos diz que na poesia o que realmente importa é o fato de acharmos que elas, as palavras, correspondem às emoções do autor. É isto que nos dá a convicção na poesia, quando o autor nos leva a sentir como ele foi tocado por algo e como precisava de uma metáfora para nos transmitir seu sentimento. Isto pouco tem a ver com uma linguagem simples ou elaborada. É quando somos levados a sentir que a emoção por trás das palavras é verdadeira.

E, prossegue Borges, em poesia o sentimento basta, se o sentimento nos invade, isso há de ser o suficiente. Assim, para fazer poesia é preciso colocar em palavras os sentimentos, desconectar da racionalidade. É deixar de buscar razões para encontrar os sentidos, os significados ocultos que se expressam nos sentimentos e nas emoções.

E ao se perguntar, afinal de contas, o que são as palavras? A resposta é que as palavras são símbolos para memórias partilhadas. “*Se uso uma palavra, então vocês devem ter alguma experiência do que esta palavra representa, senão a palavra não significa nada para vocês*” (p.122).

E voltando a Freud (1908), ele compara o escritor criativo à criança que brinca. Ao brincar, a criança cria um mundo próprio que leva muito a sério, no qual investe grande quantidade de emoção. O artista cria um mundo de fantasia que ele sabe que não é real, mas no qual ele pode exercitar seu potencial imaginativo. E o que nos faria apreciar esse mundo de fantasia, esses devaneios do poeta? Freud nos dá uma resposta interessante, dizendo que o fantasiar é provocado por desejos insatisfeitos, em geral ocultos e inacessíveis à consciência (proibidos) e presentes no inconsciente de todos nós. E o artista nos dá o prazer estético que nos distrai do pensamento oculto, facilitando sua aceitação. Também estabelece uma relação entre a fantasia e o tempo, é como se ela flutuasse entre três momentos: uma impressão atual, que foi capaz de despertar um desejo, uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância), na qual este desejo foi vivenciado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. Assim, o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une.

Anne Alvarez (1992), citando Milan Kundera, diz que a verdadeira poesia não está na ação, mas no lugar em que termina a ação; em que a ponte entre a causa e o efeito se rompe, e o pensamento vaga em doce e preguiçosa liberdade. Este seria o aspecto lúdico da poesia.

Já Melanie Klein (1921) dizia que tudo que a criança fazia ao brincar era uma expressão de sua fantasia inconsciente. E para ela a necessidade de reparação estava





Jussara S. Dal Zot

na origem do impulso criador.

Sobre o poeta diz Shakespeare: “...nenhum poeta deveria escrever sem que, primeiro, a tinta temperasse nos suspiros do amor”. Ato IV, Cena II, Biron (1594-1595).

E Mario Quintana completa:

Se o poeta falar num gato, numa flor,

Num vento que anda por descampados e desvios

E chegou na cidade...

Se falar numa esquina mal e mal iluminada...

Se não falar em nada

E disser simplesmente tralalá... Que importa?

Todos os poemas são de amor!

Borges diz que, quando em sua infância, escutou os versos de Keats, soube que a linguagem podia ser também música e paixão, e assim lhe foi revelada a poesia.

Seria o afeto amoroso a forma de fazer esta reparação de que nos fala Melanie Klein? Seria este o sentimento reprimido de que nos fala Freud? Seria esta também a motivação do brincar?

A verdadeira reparação, como ato de amor, no entanto, só pode ocorrer uma vez que os próprios impulsos agressivos tenham sido aceitos, integrados e assumida sua responsabilidade. Então é possível experimentar sentimentos de pesar e tristeza com a conseqüente preocupação pelo destino do objeto amado. O brincar seria uma tentativa de restaurar o objeto danificado na fantasia, permitindo que o amor neutralize o ódio, e que o objeto e o self sobrevivam de uma forma mais harmônica. Neste ensaio para a vida, que é o brincar, a criança (e o adulto) pode explorar soluções novas e encontrar novos caminhos.

É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral; e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o seu eu (self) verdadeiro, no dizer de Winnicott (1971). E não seria o espaço analítico um ambiente propício para que esse brincar criativo pudesse ocorrer e novos ensaios para a vida pudessem desenvolver-se?

E o que faz o poeta, senão brincar com as palavras? As palavras, como os blocos simples de construção, de jogos infantis ou adultos, que ao sabor de cada um vão juntando-se para construir algo novo.

Hanna Segal (1991) em vários momentos sugere que o impulso artístico está especificamente relacionado à posição depressiva. A necessidade do artista é recriar o que sente nas profundezas de seu mundo interno. A feiúra da fragmentação e da devastação é transformada em objeto de beleza através dos processos de integração das várias partes do eu. Diz ela: “...a ligação que vejo entre o impulso criador e os





meios de evocação estética é esta: o ato de criação, no fundo, tem a ver com uma memória inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência de sua destruição – isto é, com a posição depressiva” (p.96). O conflito depressivo seria a luta constante entre a destrutividade e o amor, com os conseqüentes impulsos reparadores. O impulso é de recuperar e recriar esse mundo perdido. É um paradoxo que a obra do artista seja nova e no entanto surja da ânsia de recriar ou restaurar. Esse paradoxo é inerente ao simbolismo.

Para Rodin (apud Segal, 1991), toda a beleza artística está em enfrentar percepções verdadeiras, externas ou internas, e todo o malogro estético está na negação da verdade interna. Diz ele, o feio em arte é tudo que é falso, artificial, que visa a ser bonito ou belo em vez de expressivo.

Vemos então na criação literária, diz Segal (1991), um duplo processo, a busca esquizóide pelo objeto ideal com quem o indivíduo se identifica e se funde e, ao mesmo tempo, a dor depressiva que o artista tem de atravessar para renunciar a esse objeto a fim de alcançar a verdade. É a percepção da necessidade de ser separado, a aceitação da situação triangular da qual se é excluído e a necessidade de trazer novamente à vida não só o objeto querido, mas todo o mundo com o qual esse objeto está relacionado.

Como vimos até aqui, estar em contato consigo mesmo, perceber o que se passa em seu mundo interno e externo, buscar a verdade do seu sentir, integrar as imagens boas e ruins de nossas vivências infantis, buscar harmonizar o mundo interno com o externo, nos indica um caminho que foi aberto por Freud no início do século passado. A psicanálise, sua criação, seu desenvolvimento, como método de pesquisa e de tratamento da alma humana tem muito a ver com tudo isso. É através da psicanálise que buscamos ampliar nossa capacidade de pensar sobretudo a experiência emocional, de maneira a estabelecer relações íntimas e profundas entre as pessoas, que só podem ocorrer na medida em que existam trocas emocionais entre elas.

A cultura atual que privilegia a imagem, o visual, o contato imediato, a informação instantânea, em detrimento do contato íntimo, da reflexão e da busca da emocionalidade profunda, que exige tempo e paciência, conspira contra nossa potencialidade criativa.

É por isso que mais do que nunca precisamos dos poetas, destes artistas da palavra, que apesar de tudo sobrevivem e crescem neste mundo contemporâneo complexo em que vivemos. E é através deles, como em Borges, que encontramos eco daquilo que buscamos tão arduamente em nosso labutar diário: *“Divertiu-me uma idéia – a idéia de que, embora a vida de uma pessoa seja composta de milhares e milhares de momentos e dias, esses muitos instantes e esses muitos dias podem ser reduzidos a um único: o momento em que a pessoa sabe quem é, quando se vê diante*





de si” (p.105).

Nosso trabalho psicanalítico, da mesma forma, se faz em muitos e inúmeros dias e instantes, mas seu ápice é também este momento único e decisivo, quando podemos saber quem realmente somos. Como diz sabiamente Bion (1967), o analista está tentando ajudar o analisando a ousar ser ele mesmo, a ousar ter suficiente respeito pela sua personalidade, para ser aquela pessoa. E o que mais um psicanalista pode utilizar senão palavras, palavras às vezes gastas, mas palavras é o que ainda temos para comunicar nossas emoções e nossos sentimentos. E, tendo acesso a eles, poderemos ampliar nosso contato afetivo com este outro que nos oportuniza esta experiência emocional.

O instrumento analítico para ser utilizado, porém, precisa de um interlocutor. E aí diferencia-se da criação artística que é a expressão individual de uma pessoa. O processo analítico para se desenvolver necessita sempre de uma dupla, de um par disposto a mergulhar nas profundezas da mente inconsciente, onde não se fazem concessões na busca da verdade de cada um. As emoções estão presentes e transitam entre ambos, cabendo ao analista uma maior capacidade de contenção e transformação destas emoções latentes. Os movimentos de desintegração e integração estão em constante oscilação na mente do par, e esta dinâmica traduz-se na noção de que mudanças estão sempre ocorrendo; o paciente de ontem não é o mesmo que o de hoje, nós não somos os mesmos ontem e hoje. Há um processo dinâmico e não estático, de descoberta e ampliação da capacidade de sentir e pensar.

Assim, o que pretendemos através da psicanálise não é muito diferente do pretendem os poetas com sua magnífica intuição, como Jorge Luis Borges: a revelação daquilo que de mais humano temos, nossa capacidade de sentir e pensar. E, como Bion (1967) nos ensinou, poderemos nos aproximar de ser a pessoa que sempre deveríamos ter sido.

*O dia é calmo,
Pássaros cantam,
A solidão deixa-me em paz.
O medo transforma-se em
Ousadia: ousar sentir, pensar,
Desejar, porque não?
Desejo que abre a porta
Do desconhecido que nos habita,
Que nos faz mergulhar nas profundezas
De nosso ser, à procura do outro
Eu que se esconde em algum lugar,
Adormecido. □*





Tem a poesia algo a ver com a psicanálise?

Referências

- ALVAREZ, A. (1992). *Companhia Viva*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- BION, W. (1978-1980). *Conversando com Bion*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BORGES, J.L. (1987). *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FREUD, S. (1908). Escritores Criativos e Devaneio. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.
- KLEIN, M. (1921). A técnica da análise de crianças pequenas. In: *A Psicanálise de crianças*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MEDEIROS, M. (1999). Crônica sobre poesia. *Zero Hora*, 5 de maio de 1999.
- QUINTANA, M. (1997). *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM.
- SEGAL, H. (1991). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago.
- SHAKESPEARE, W. (1998). *Shakespeare de A a Z*. Porto Alegre: L&PM.
- WINNICOTT, D. (1971). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Jussara S. Dal Zot

Av. Taquara, 596/504
90460-210 – Porto Alegre – RS – Brasil



© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **480** é branca





Escutando Cortázar

Clarice Kowacs, Porto Alegre*

Este trabalho propõe-se discutir alguns aspectos da relação da literatura e da psicanálise, bem como do modo como o analista lê o texto literário. Essa análise é desenvolvida a partir de um conto de Julio Cortázar, cuja leitura flutuante, paralela a da autora, o leitor é convidado a fazer.



* Candidata do Instituto de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 481





Clarice Kowacs

Introdução

Diz Green (1994) que o psicanalista não lê o texto, mas sim que o ouve, conforme as modalidades específicas da escuta psicanalítica. Essa *leitura flutuante*, análoga à atenção flutuante com que o analista escuta seu paciente, permitiria o acesso ao conteúdo inconsciente que existe sob o discurso consciente. Minha idéia ao trazer este breve conto de Julio Cortázar é que ele possa ser escutado atentamente por quem me lê e que, a partir dos sentimentos despertados em nós que o lemos, seja possível compreender um pouco mais a respeito da íntima relação entre psicanálise e literatura. Relação essa mencionada por Freud (1907) há quase 100 anos atrás, ao referir-se a Jensen, autor do romance *Gradiva* com as seguintes palavras: “*Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método.*”

Um pouco de história

Do ponto de vista histórico a literatura, inicialmente épica, teve um marco no *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito em 1774 por Goethe e caracterizado como o “romance de uma alma” (Backes, 2001). O próprio Freud (1925), em seu ensaio autobiográfico, revela que se sentiu motivado a estudar medicina após a leitura de um ensaio de Goethe sobre a natureza. Ainda muito jovem, Freud encantou-se lendo “Diálogo de cães”, de Cervantes, um possível embrião da técnica psicanalítica. (Cruz, 2001) Fez uso da tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles, em sua obra fundamental, a *Interpretação dos sonhos* (1900), denominando o conflito nuclear da neurose, recém-descoberto por ele, de complexo de Édipo. Em 1907 Freud leu a *Gradiva*, de Wilhem Jensen, por sugestão de Jung, e escreveu um trabalho belíssimo, utilizando a novela para respaldar sua doutrina. Nele, o discurso ambíguo da arte, sua atemporalidade e a presença de um compromisso entre os processos primário e secundário ficam evidenciados através da oscilação entre o tempo presente e o passado, na Pompéia da antigüidade (Aguinis, 1989).

Através dos novos conhecimentos obtidos por Freud, a psicanálise possibilitou um avanço muito grande na compreensão dos artistas, das motivações de seus trabalhos e da origem dos temas por eles escolhidos. Como um grande apreciador de Shakespeare, Freud estudou as personagens de Rei Lear, Ricardo III e Lady Macbeth, além da interpretação da tragédia de Hamlet. Em 1927, publicou seu ensaio “Dostoiévski e o Parricídio”, no qual dissecava *Os Irmãos Karamazov*. Seguindo o mestre,





primeiro os seus discípulos e logo outros analistas se lançaram a aplicar seus conhecimentos sobre as criações literárias ou seus autores. Desse período temos obras de Ferenczi, Jones, Melanie Klein, Baudouin, Rene Laforgue e Marie Bonaparte. Além de diversas psicobiografias, aumentaram também os estudos sobre as próprias obras. Numerosos descobrimentos passaram a ser obtidos a partir de mitos, lendas, contos, novelas e dramas (Aguinis, 1989).

Freud conheceu pessoalmente diversos escritores, fez boas amizades entre eles, tendo-se correspondido assiduamente com alguns. Pode-se citar Herman Hesse, Thomas Mann, Lou Andreas-Salomé, Arthur Schnitzler, Romain Rolland, Arnold Zweig e Stefan Zweig, este um de seus mais caros amigos (Meneghini, 1972).

Em 1930, recebeu em Frankfurt o Prêmio Goethe de Literatura, um prêmio com implicações humanistas. Pensa Aguinis (1989) que a psicanálise não teria sido difundida tão amplamente e com tanto sucesso se não tivesse sido redigida por um escritor da magnitude de Freud.

Assim, durante toda sua vida, da juventude à velhice e mesmo na proximidade da morte, a literatura foi fonte generosa de inspiração e de material, ela própria enriquecendo-se com o progresso da psicanálise e do talento literário de seu criador. Freud é um exemplo maravilhoso da utilização benéfica da literatura para o desenvolvimento das capacidades internas, na instrumentalização e conseqüente ampliação de recursos próprios, internos.

O conto “Continuidad de los parques”

Julio Cortázar¹

“Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado² y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que

1. Este conto pode ser ouvido na voz de seu autor, no site <http://www.juliocortazar.com.ar/audio/contparq.ra>

2. Glossário: *apoderado* – administrador; *mayordomo* – empregado principal de uma casa ou fazenda; *aparcerías* – acertos envolvendo pessoas que trabalham em uma propriedade rural; *arrellanado* – recostado, refestelado; *robles* – carvalhos; *ventanales* – janelas grandes, como as das catedrais; *disyuntiva* – situação na qual se deve escolher uma de duas opções opostas; *agazapada* – aprisionada; *coartada* – álibi, alegação de defesa, prova negativa convincente; *repaso* – ato de repassar, estudo rápido que se faz do que foi aprendido para firmá-lo na memória; *despiadado* – cruel, impiedoso; *parapetándose* – entrencheirando-se, resguardando-se; *setos* – cercas vivas.





Clarice Kowacs

miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de outro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer. Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.”

484 □ Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001





Neste conto engenhoso, no qual os limites do interno e do externo, do real e do fantasioso estão entrecidos e borrados, tudo é ficção e a cabeça do homem na poltrona, lendo uma novela é também a nossa, apunhalada inesperadamente por uma revelação, que nos tira da espécie de devaneio em que nos encontrávamos: é sempre a nossa própria história que lemos em qualquer texto literário. Embora o analista reaja ao texto como a uma produção do inconsciente do autor, ao ler o texto literário ele só conta com as próprias associações. Ao interpretar o texto ele está interpretando os efeitos deste sobre o seu próprio inconsciente (Green, 1994). A ausência de representação do texto leva-o a buscar dentro de si as representações necessárias para compreendê-lo, e estas raramente coincidirão com as de quem o escreveu.

Em 1878 Freud já vislumbrava segredos do escritor a partir das manifestações de seus personagens ou compreendia condutas destes a partir das emoções que perturbavam o autor. Assim, em plena elaboração da morte de seu pai, Freud descobre que Shakespeare teria escrito *Hamlet* enlutado pela perda do próprio pai. Freud então pensa que a fantasias de triunfo sobre o pai, relacionadas ao complexo de Édipo e não intenções conscientes de Shakespeare é que teriam impulsionado este à apresentação do tema e se tornado o fundamento de *Hamlet* (Aguinis, 1989). Isso sugere uma interação entre o inconsciente de Shakespeare e Freud, mediado pelo inconsciente do personagem Hamlet e serve para exemplificar essa profunda e complexa interação que me proponho a examinar brevemente.

O que ouvi de Cortázar

Uma obra de arte diz muito de uma só vez, e seus significados são múltiplos. Diz Aguinis (1989) que cada leitor e geração tem acesso a novos significados e que a apreensão definitiva e terminal de um texto é ilusória. Pode-se acrescentar que um mesmo leitor, em diferentes momentos de sua vida, lerá de forma distinta o mesmo texto, enriquecendo-se e retirando dele outros significados à medida que sua própria vida evolui e se desdobra no tempo. Todos já nos surpreendemos ao reler um livro do qual se tinha uma clara lembrança e descobrir nele um outro livro, diferente do lembrado.

Cortázar, a meu ver, é um dos autores cuja obra se presta a uma garimpagem constante e sempre frutífera. Em outro momento um conto seu, “Queremos tanto a Glenda”, foi por mim utilizado, um tanto arbitrariamente, à luz das idéias kleinianas e com o objetivo de ilustrar conflitos próprios da posição esquizoparanóide (Kowacs, 2000).

Em relação ao conto “A continuidade dos parques”, seu título me pareceu





Clarice Kowacs

enigmático, só adquirindo um sentido algum tempo depois de o texto ter sido lido e relido. Creio ser uma referência a essa continuidade que existe entre inconsciente e consciente, entre a fantasia e a realidade, o processo primário e o secundário – à continuidade do solo comum de onde brotam todos os vegetais e minerais de que são feitos os jardins e os parques. A presença da natureza que forma um cenário, um meio circundante, um universo onde tudo acontece, é constante: ela aparece nos campos, nos carvalhos onde o vento passa, nas folhas secas, árvores, alamedas, cercas vivas e no ramo que chicoteia e faz sangrar uma face. É um mundo instintivo, amplo, sem controle. A casa é rica, atapetada, silenciosa, com janelões que permitem observar esse mundo selvagem em segurança, no conforto de uma poltrona aveludada – que é, para o analista que lê, também um divã – e onde um personagem sem nome, sem rosto, após desfazer-se de suas tarefas cotidianas e “reais” – negócios, ordens ao administrador – se entrega à leitura de uma novela. Essa entrega torna-se plena de representações regressivas e sensuais: o acariciar o veludo, os cigarros ao alcance da mão (e da boca), o lento desgarrar-se do que o rodeia, num prazer que é descrito como “*quase perverso*” que surge nesse dar-as-costas-para-a-porta e suas possibilidades de intrusões vindas do mundo externo. Isso faz lembrar a idéia de Freud (1908) de que “...*nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada., apenas trocamos uma coisa pela outra*””. O desejo de ver fica evidente na leitura, bem como o prazer de tocar o livro, olhá-lo, sentir seu cheiro, a maciez de suas folhas, desvesti-lo de sua embalagem, sondá-lo, desvendá-lo a sós. Na leitura de um texto literário, o prazer é sempre mais evidente. Ler está ligado ao prazer de ver e embora a leitura comporte alguma abstração, ela pode ser plena de sensualidade. Assim, o deixar-se levar pela leitura significaria uma troca de um mergulho nos próprios desejos e conflitos decorrentes deles, por um prazer substituto, sem a perturbação do contato direto. A literatura, como uma espécie de amortecedor feito de palavras e símbolos do processo secundário, impediria a invasão pura e simples do conteúdo inconsciente.

Na seqüência do conto de Cortázar, à medida que o personagem progride na leitura, instala-se um estado quase onírico, um devanear no qual “...*palavra a palavra, as imagens se combinavam e adquiriam cor e movimento*”. Aqui é quase possível “tocar” o instante em que os caracteres se unem e formam uma palavra, o instante em que marcas no papel adquirem vida e buscam uma representação no pensamento de quem as vê. O homem que lê tem o rosto que damos a ele, assim como aos amantes emprestamos traços e sentimentos familiares. O leitor do conto é testemunha de um encontro clandestino – que é o dele e o de cada um de nós – onde o sangue estancado com um beijo é o prenúncio da violência, adivinhada no diálogo sussurrado como um “*arroio de serpentes*” (e aqui há movimento, há fascínio e perigo e novamente algo





selvagem e instintivo). Se pensarmos nas representações de coisa ou de palavra como meios-termos entre o corpo e o pensamento, como produtos já transformados em relação ao corpo, que provocam outras transformações, agora em relação ao pensamento (Green, 1994), podemos entender o impacto dos caracteres que formam as palavras e as frases que subitamente nos falam de um coração batendo forte, do metal de um punhal que se amorna de encontro à pele, do latejar do sangue nos ouvidos. É em nossas representações que essas palavras passam a ter um significado, é no desligamento que se pode descobrir a ligação proibida que o texto ocultava. O mistério do processo criativo pode ser admirado na frase em que, antes de ir em busca do rival para matá-lo, o homem se vira para olhar a mulher que corre com o cabelo solto, e nas palavras “olhar” e o “cabelo” somado ao “solto”, explode toda a paixão e o desejo capazes de conduzir a um crime, sem que haja a eles uma referência explícita. Embora transformado pelas características da secundaridade, o texto – sendo ele uma forma de ficção, governada pelo desejo – deixa, em um e outro momento, vestígios dos processos primários sobre os quais ele se fundamenta. *O olhar passa por eles sem se deter, mas o inconsciente do leitor os percebe e registra* (Green, 1994, p.17). Por isso, diante de qualquer texto literário, há o surgimento de uma idéia e de um afeto.

O conto de Cortázar aprofunda-se num devaneio que nos faz tocar a matéria inconsciente e depois emergir rapidamente, içados pela amarga surpresa final e lançados a uma realidade “escheriana”³, que ainda não é a definitiva, a de que era sua própria história – negada e evitada – e a derradeira a ser lida, que o homem lia na poltrona.

Algumas correlações

Green diz que escrever significa, em primeiro lugar, transformar. Conduzir a não-representabilidade da fantasia inconsciente para a não-representabilidade da escritura, passando pelas representações pré-conscientes. Para ele, o escrever está preso entre a não-representabilidade da escritura e sua inevitável representação. Freud ensina que no inconsciente há a representação de coisa e no consciente e pré-consciente há a representação de coisa e a representação de palavra que lhe corresponde. Nisso residiria o princípio da escritura: na transformação “...de algo proveniente do corpo desejante numa atividade de ligação, exclusivamente formada de caracteres da linguagem, unidos por uma cadeia orientada e obedecendo às leis da gramática-

3. Maurits Cornelis Escher – desenhista e gravador holandês (1898-1972): seu desenho, de uma precisão matemática, cria as ambigüidades mais inextrincáveis através de metamorfoses progressivas.





Clarice Kowacs

lidade.” E segue “...a leitura pela decodificação dos caracteres escritos tem como resultado, por um lado, traduzir o que há de mais especificamente literário num texto (sua escritura) e, por outro lado, criar no leitor todos os planos presentes no escritor, porém abolidos pela escritura: plano das representações pré-conscientes e inconscientes com as fantasias correspondentes” (Green, 1994, p.26). Assim, a escritura remete às representações pré-conscientes, que, com a ajuda das marcas da escritura, permitiriam deduzir a fantasia inconsciente. Sabe-se que, para Freud, o chamado núcleo do inconsciente será sempre inacessível, ou seja, certas representações permanecerão sempre inconscientes, não-representáveis. O incognoscível mantém-se inaudito, apesar de todas as tentativas de escrevê-lo e de lê-lo. O enfoque freudiano permite compreender a obra literária como o produto de uma cadeia de representações que tem sua origem em uma realidade psíquica incognoscível diretamente e que se faz significar através de sucessivos desvios. Assim, durante a penosa transição do princípio do prazer ao princípio da realidade, surge o *reino da imaginação*, uma espécie de santuário construído para oferecer um substituto à gratificação dos instintos a que se deve renunciar na vida real.

Diz Bioy Casares: “*A veces sospecho que la gente a solas toda es loca y que deja de serlo en una conversación...demás, escribir es un intento de pensar con precisión (apud Abadi, 1992)*”, mostrando que, quando falamos com alguém, organizamos o pensamento que então deixa de ser “louco”; ou seja, a comunicação exige que aquele que deseja transmitir sentimentos deva metaforizá-los, é preciso secundarizá-los para que possam ser compreendidos. Entre todos os sinais de secundaridade, a ligação talvez seja o mais marcante: a energia livre, tendendo à descarga transforma-se em energia *ligada* cuja descarga é adiada, contida e limitada passando a obedecer às leis da lógica e da temporalidade.

Desse modo, é necessário um novo investimento para que o pensamento passe do estado inconsciente ao estado consciente, de uma forma abstrata de relação a uma representação de coisa e de palavra. A escritura implica em uma nova relação, pois há uma distância enorme entre o falar e escrever, que, para Green, são separados por um abismo, mas o escrever deverá sempre recorrer à representação, e entre a representação de coisa e a representação de palavra existe sempre um certo afastamento.

O autor deseja escrever e ser lido – a esse mostrar-se do autor corresponde o desejo de ver e saber, derivados da curiosidade sexual infantil – e por este motivo ele publica o que Green chamaria de sua *neo-realidade*. Utilizada originalmente por Freud em relação ao delírio, essa expressão designa aqui parte da realidade psíquica ou externa que é convertida em realidade literária. Assim como o delirante “aprecia” seu delírio, sua não-interpretabilidade por outra pessoa, o escritor aprecia a literalidade de seu texto que só deve dizer aquilo que diz. A cumplicidade entre o escritor e o





leitor estabelece-se no nível da comunicação das fantasias inconscientes entre um e outro. Falando de como o analista escuta o que lê, Green diz que, ao desligar o texto, ou seja, ao quebrar a secundaridade partindo das marcas visíveis ao seu olhar-escuta, o analista “delira” o texto, descobrindo nele um núcleo de verdades. Seu pensamento acompanha o pensamento freudiano sobre a existência de um núcleo de verdade em torno do qual o delírio é construído. Assim, em relação à literatura, cabe lembrar Freud, que considera ser “*um triunfo do engenho e do espírito*” a capacidade de expressar em uma mesma frase o delírio e a verdade (1907, p.87).

Conclusão

A notação escrita permitiu a inserção do homem na história e tornou cumulativo o sentido do tempo (Manguel, 1997). A leitura contribuiu para a criação de um *espaço privado*, ao proporcionar o isolamento necessário para a reflexão e auxiliou na construção de um instrumento de falar “consigo mesmo” (Ahumada, 1996), modificando um modo de viver no qual tudo era público, do nascimento até a morte. Não apenas do ponto de vista histórico, o ler e escrever são produtos adquiridos tardiamente, mas também o são do ponto de vista do desenvolvimento individual. Como aquisições resultantes da aprendizagem, utilizam pulsões parciais domesticadas pela ação “civilizadora” da educação. Assim, após serem inibidas quanto ao objetivo, deslocadas e dessexualizadas, essas pulsões parciais surgem sublimadas nessas atividades.

No texto intitulado “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud (1918) afirma que as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos e que toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Em função disso, as fantasias dos adultos seriam mais difíceis de observar que o brincar das crianças, já que o adulto se envergonha de suas fantasias por serem infantis e proibidas e por isso as oculta. Fala na obra literária – e no devaneio – como uma continuação ou um substituto do que foi o brincar infantil. O caráter dos devaneios egoístas seria suavizado por meio de alterações e disfarces, e o leitor seria subornado pelo escritor através do prazer estético oferecido pela apresentação de suas fantasias. Fosse essas simplesmente comunicadas por um indivíduo a devanear, o relato não causaria prazer, mas repulsa ou indiferença; apresentadas, porém, por um escritor criativo, provocam um grande prazer em quem lê. Dessa luta entre a necessidade de expressão por um lado e de disfarce pelo outro, de desejo e repressão, surge a obra estética (Aguinis, 1898).

Freud considera que “... *o que nos prende tão poderosamente só pode ser a*





Clarice Kowacs

intenção do artista, até onde ele consegue expressá-la em sua obra e fazer-nos compreender-la. Percebo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão intelectual, sua intenção é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produz o ímpeto de criar” (1914). Assim, a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procederia de *uma liberação de tensões em nossas mentes*, favorecida em grande parte devido à possibilidade de, dali em diante, “...*nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha*”. Com a genialidade que lhe é peculiar, caracteriza “Sua Majestade, o Ego” como sendo o herói de todo devaneio e de todas as histórias e, comparando o escritor imaginativo ao “sonhador a pleno dia”, faz um paralelo entre suas criações e os devaneios (1908, p.155).

Assim, considerando que a escritura supõe a ausência de representação por tratar-se de uma representação gráfica e arbitrária da ausência de representação figurada, só a sua decifração dará acesso a uma representação. Ler um texto significa fazer uma tradução de um conjunto sistemático de caracteres que nada representam por si próprios, como um texto escrito em outra língua. Para ver, há que ligá-los, ou seja, o leitor representa para si mesmo o que é tratado pelo texto e então é o texto que o olha, e ele vê dessa segunda visão o que está sendo visto dentro dele e não no texto. Green (1994) considera que a escritura tenha se tornado “... *um fetiche invisível, indispensável para o prazer; um fetiche de duas faces, que olha simultaneamente para o escritor e para o leitor*”. O leitor diria ao escritor “mostre-se” no mesmo instante em que esse o interpelaria, dizendo “olhe para mim”. Essa relação poderia ser invertida sem prejuízo, com o leitor dizendo “mostre-me” no momento em que o escritor diz “olhe para si”. A fantasia, implícita no texto, transforma-o em um pré-texto da fantasia comum para escritor e leitor, numa relação mutuamente narcísica; o texto é assim para Green, um *objeto transicional transnarcísico* (1994).

Pulsões, sublimações, objetos trans-narcísicos : pensar na paixão pela leitura como uma forma indireta de buscar gratificação de impulsos é coerente com uma visão psicanalítica, porém reduzi-la a isso é empobrecê-la. Talvez somente os múltiplos significados da obra literária e sua vinculação direta e inequívoca com os processos inconscientes possam explicar o seu entrelaçamento com a psicanálise e a existência de tantos analistas ligados ao ler e ao escrever, apaixonados pela literatura e suas possibilidades infinitas. □





Summary

This work examines some aspects of the relationship between *literature* and *psychoanalysis*, as well as the psychoanalyst's peculiar reading of literary texts. The study has been developed using a short story by Julio Cortázar. The readers are invited to accompany the author in her floating reading of Cortázar's writing.

Referências

- ABADI, S. De la intuición a la expresión escrita. *Revista de Psicoanálisis* da APA, t. XLIX, n. 1, jan-fev, 1992.
- AGUINIS, M.. Dos amores, psicoanálisis y literatura. *Revista de Psicoanálisis* da APA, t. XLVI, n.1, jan-fev, 1989.
- AHUMADA, J. A função da escritura e os escritos psicanalíticos. *Revista de Psiquiatria do RGS*, v. XVIII, n. 1, p. 23-33, 1996.
- BACKES, M. Prefácio a *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de J.W. Goethe. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- CASARES, J. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1942.
- CORTÁZAR, J. *Final del Juego* Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- CRUZ, J. et alii: Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes. *Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre*, v. VIII, n. 1, p.49, abr. 2001.
- DREYFUS, R. Trágicos gregos, Édipo Rei, pléiade. In: Green, A. *O desligamento*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FREUD, S. (1907). Delírios e sonhos na GRADIVA de Jensen, *ES*, v. IX, p. 93.
- . (1908). Escritores Criativos e Devaneios, *SE*, v. IX p. 149.
- . (1914). Moisés de Michelangelo, *SE*, v. XIII.
- . (1925). Um estudo autobiográfico, *SE*, v. XX, p.17.
- GREEN, A. *O desligamento*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- KOWACS, C. *Queremos tanto a Glenda : um zoom kleiniano em um conto de Julio Cortázar*. *Revista Brasileira de Psicoterapia*, Centro de Estudos Luis Guedes, v. 2(1):105, 2000.
- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MENEGHINI, L.C. *Freud e a Literatura*. Porto Alegre: URGs, 1972.

Clarice Kowacs

Rua Padre Chagas, 147/803
90570-080 – Porto Alegre – RS – Brasil

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **492** é branca





Algumas considerações psicanalíticas sobre um conto de Poe

*Luisa Maria Rizzo Amaral**, Porto Alegre

*Juarez Guedes Cruz***, Porto Alegre

*Paulo Seganfredo****, Porto Alegre



* Candidata do Instituto de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

** Membro Efetivo e Analista Didata da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

*** Membro Associado da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.





1. Introdução

Charles Kiefer (1995) refere que no conto ‘William Wilson’, de Edgar Allan Poe, o índice – elemento que antecipa as características de um texto – é formulado já na primeira frase. ‘*Que me seja permitido, no momento, chamar-me William Wilson*’ indica duplicidade antes mesmo de o leitor compreender que o conto é sobre o tema do duplo. Já está definido que William Wilson é um nome fictício, um pseudônimo. Um nome duplo. Diz Kiefer: “... o próprio nome (falso) do personagem cria uma espécie de campo duplicador” (Kiefer, 1995, p. 41).

Kiefer lembra das cartas duplas que Wilson utiliza para enganar seus adversários de jogo e conclui que “...a simples escolha do tema do *Döppelgänger* [sósia] disseminou outras estruturas duplas, que reforçam o clima de horror, de ubiqüidade insuportável que o texto transmite” (Kiefer, 1995, p. 43). Termina seu comentário dizendo que este conto tem seu efeito relacionado ao “...horror provocado pela hipótese da existência de um Universo paralelo” (Kiefer, 1995, p.41) e que a própria literatura é e constrói esse Universo paralelo.

Os autores do presente trabalho procuraram, na elaboração do mesmo, homenagear esse esforço de Poe e, por isso, seu texto tem uma dupla intenção. A primeira é manifesta: tecer alguns comentários psicanalíticos a respeito do fascinante “William Wilson”. A segunda intenção é cotejar familiares e estranhos entendimentos psicanalíticos.

Para atingir tal objetivo, utilizaram o seguinte procedimento: dois dos autores, que possuem formações semelhantes (pertencem à mesma Instituição Psicanalítica, foram alimentados – pelo menos em sua formação – pelos mesmos textos teóricos e fizeram parte de um mesmo grupo de estudos), leram o conto separadamente. Sem tecer, um com o outro, qualquer comentário prévio, escreveram suas compreensões psicanalíticas partindo dos referenciais que bem entenderam.

Seu propósito era introduzir a questão do duplo na própria feitura do trabalho. As compreensões seriam semelhantes? Haveria pontos de vista irreconciliáveis? Os vértices escolhidos poderiam conviver de modo harmônico? Ou um vértice anularia o outro? Existiriam, entre os dois entendimentos, invariâncias que permitissem uma aproximação à essência do conto e de seu personagem?

O objetivo era transmitir, a partir do entendimento psicanalítico, o mesmo impacto estético que o duplo provoca. Com a finalidade de aperfeiçoar a elaboração do trabalho, convidaram um terceiro autor, também com formação semelhante, que foi encarregado de organizar, sem conhecer nada a respeito do entendimento dos outros dois, um resumo do conto. Será que este resumo privilegiaria os mesmos pon-





tos salientados por um e outro autor das compreensões? Ou uma leitura descompromissada com a tarefa de tecer considerações psicodinâmicas condicionaria uma leitura diferente?

Assim foi este trabalho elaborado. Apenas a Introdução, que agora está sendo lida, e a quinta parte – as Conclusões e Comentários que finalizam o texto – foram escritas em conjunto pelos três autores. No restante, tentamos manter a tensão entre os “*universos paralelos*” constituídos pela maneira como cada autor concebeu sua visão de William Wilson.

2. Resumo do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe

Usando como cenário desta narrativa as lembranças escolares, extraídas do tempo em que viveu na Inglaterra entre os 7 e 11 anos, Allan Poe cria uma história que nos envolve e hipnotiza, atando-nos ao drama de seu protagonista, William Wilson, até que o inusitado toma lugar, revelando-nos o mistério. Um enredo marcado pelo suspense, pelo *nonsense*, pelo ilógico e atemporal, que nos remete inevitavelmente ao universo do inconsciente.

O conto inicia com o pedido de um moribundo, que declara que vai chamar-se de William Wilson, para que ouçamos a sua história e dela façamos um julgamento. Sua expectativa reside neste veredicto que, confia, lhe seja favorável, e que nos fará cúmplices de uma fatalidade. Num desabafo declara: “...a virtude desprende-se bruscamente de mim, como se fosse um manto” (Poe, 1839, p.51). Descreve-se como alguém que precocemente tornou-se senhor de seus atos, à revelia da vontade de seus pais que fracassaram em seus esforços de continência de suas extravagâncias. Suas primeiras recordações remontam à escola, num povoado da Inglaterra. Chama-nos a atenção o quanto William Wilson detém-se na descrição deste lugar, da bela natureza que o cercava, das características arquitetônicas do prédio, suas habitações e salas de aula, bem como de sua convivência com os colegas e professores, a ponto de ele próprio pedir desculpas, a nós seus leitores, por este detalhamento divagante. Sua justificativa reside no fato de que as lembranças deste tempo da escola e seus episódios lhe proporcionam “...quicá o maior prazer que me é dado alcançar nestes dias” (Poe, 1839, p.53). Mas também é destas lembranças que extrai a sensação de ter começado a apresentar sinais de um desenvolvimento mental incomum. Seu temperamento entusiasmado e envolvente conquistou de pronto todos os colegas, tornando-se, assim, um líder. Mas observava que, sobre um dos colegas, não tinha ascendência. Tratava-se de alguém cujo nome era o mesmo que o seu e com quem mantinha semelhança na aparência física, na estatura e até no modo de vestir. Dizia Wi-





William Wilson a respeito de seu tocaio: “...Wilson não estava aparentado nem num grau mais remoto com minha família, ...porém a verdade é que se tivéssemos sido irmãos, teríamos sido gêmeos” (Poe, 1839, p.58). Coincidentemente ingressaram na escola no mesmo dia, e fica-se sabendo, logo após, que ambos nasceram na mesma data. Wilson, como o chamava, costumava contestá-lo e opunha-se ao seu domínio despótico. Este sósia acompanha nosso protagonista durante sua permanência na escola, desencadeando “...algo de petulante animosidade que não chegava ao ódio, algo de estima, ainda mais de respeito, muito medo e um mundo de inquieta curiosidade” (Poe, 1839, p.58).

Entretanto, Wilson tinha um ponto vulnerável: um defeito nas cordas vocais que o impedia de falar. Sussurrava, apenas. Insinuando conselhos, assumia um ar protetor, e, segundo William Wilson, seu colega teria um sentido moral e uma sensatez que certamente teriam proporcionado a ele uma vida mais feliz se não rechaçasse tão freqüentemente os sussurros de Wilson. Este relacionamento era por demais enigmático para William Wilson, que, algumas vezes, lutava contra a sensação de uma certeza de ter estado vinculado a este outro ser numa época muito remota, “...em que a memória não havia ainda nascido” (Poe, 1839, p.62). Observa que nos primeiros anos de convivência, a vinculação com seu sósia poderia ter derivado facilmente para a amizade, porém, nos últimos meses de sua permanência na escola, mesmo a vigilância de Wilson tendo diminuído bastante, os seus sentimentos, em proporção análoga, passaram ao mais profundo ódio.

O final deste período escolar é marcado por um episódio que nos leva ao suspense, como se ficássemos atados, totalmente identificados com nosso protagonista, William Wilson. Este, realizando uma aventura já há muito planejada, toma uma lanterna e dirige-se ao quarto de seu rival que dormia. Ao aproximar-se, ilumina-lhe o rosto. Descreve-nos o horror ao ver-lhe as feições, os traços, dando-nos a idéia de que, talvez neste instante, tenha tido algum vislumbre do poder de sua imaginação. Assim como ele apaga a lanterna espantado com a visão e sai em silêncio do dormitório, também parece apagar a memória deste tempo.

Estes cinco anos nesta escola, que é descrita por William Wilson como “...um palácio de encantamento... um lugar de sonho, próprio para a paz de espírito” (Poe, 1839, p.53-54), logo foram esquecidos, dando lugar a uma seqüência de anos de libertinagem que, segundo o próprio, não lhe trouxeram nenhum benefício, sedimentando seus vícios – o jogo, a bebida e “outras seduções mais perigosas” (Poe, 1839, p.64).

William Wilson tornou-se um jogador profissional e, através do jogo, buscava aumentar sua já enorme mesada, recebida do pai, desafiando seus colegas mais incautos que não suspeitavam de seu caráter nocivo e transgressor. Certo dia, chegou à





universidade um jovem que possuía uma espetacular fortuna, que lhe coubera fortuitamente e que pareceu a William Wilson uma vítima perfeita em seu jogo preferido, “*l’écarté*”. Nesta ocasião, estão todos os companheiros ao redor da dupla de jogadores, quando o jovem rico sacramenta sua derrota e conseqüente ruína, desencadeando entre presentes um penoso embaraço. Neste instante, surge no recinto uma figura desconhecida que, curiosamente porta a mesma vestimenta de William Wilson, a mesma estatura e, numa fala baixa como um sussurro, porém clara, convida os presentes a vasculharem os bolsos e o forro do punho esquerdo do suposto vencedor daquela noite. Ali estavam as cartas falsas. Tão logo se revela a trama, o desconhecido desaparece.

Desde este episódio, William Wilson tentou, em vão, desvencilhar-se da “*impertinente vigilância*” de seu sócia, mas sem deixar de reconhecer que Wilson surgia, invariavelmente, para frustrar planos que culminariam numa grande maldade.

Um aspecto que nos chama a atenção refere-se ao fato de que, durante os primeiros cinco anos de escola, Wilson impunha sua presença de modo constante, convivendo com William Wilson diariamente. Posteriormente, além de suas aparições se tornarem esporádicas, Wilson impedia que seu rosto fosse visto.

Assim também nós leitores, deixamos gradativamente o externo e vamos nos distanciando dos fatos, concentrando nossa atenção na batalha interna que se cria no inconsciente do personagem de Allan Poe. Um duelo entre a vida e a morte, entre uma época em que os sussurros deveriam ter predominado e aquela que caracterizou um período de extravagâncias, de circunstâncias infelizes que nortearam a vida de um jovem que lembra apenas haver deixado a escola – um lugar de encantamento – por um subitito acidente acontecido com sua família.

A cena final deste conto ocorre curiosamente num baile de máscaras, em um palácio, em Roma. William Wilson pretende conquistar a “*alegre esposa do velho e caduco*” anfitrião, e quando está dirigindo-se a ela, uma mão pousa ligeiramente seu ombro. Novamente o suspense toma conta e parece que nós leitores também podemos ouvir “*aquele profundo, inesquecível e maldito sussurro*” (Poe, 1839, p.72). Trava-se um breve duelo de espadas entre ambos, e William Wilson fere seu opositor com brutal ferocidade. Neste instante, como se a aparência da sala se transformasse, surge em frente a William Wilson um espelho, e ele vê sua própria imagem aproximar-se, coberta de sangue e cambaleando.

As máscaras caem e revela-se o drama. “*Era Wilson. Porém já não sussurrava, e eu quase pude crer que era eu mesmo quem falava quando disse: Venceste e me entrego. Mas também tu estás morto desde agora...morto para o mundo, para o céu e para a esperança. Em mim existias...e, ao matar-me, vê nesta imagem que é a tua,*





como te assassinaste a ti mesmo” (Poe, 1839, p.74).

Este conto remete-nos a outros desta mesma linhagem sobre “duplos” como “*O estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*”, de R.L.Stevenson e “*O Retrato de Dorian Gray*”, de Oscar Wilde. Roger Shattuck, em seu livro “*Conhecimento Proibido*”, comenta sobre tais textos: “*Os protagonistas de ambos parecem invocar um espírito maléfico, não no ambiente à sua volta, mas dentro de si mesmos. Uma parte reprimida do caráter de cada um deles os assombra*” (Shattuck, 1996, p.105). Assim como estes, também William Wilson acaba sabendo demasiado a respeito de sua personalidade e já não mais consegue acreditar em sua própria integridade. Fica atado a seu sócio, já não podendo olhar a vida sem a influência crítica que este lhe impõe. Pode apenas se lamentar. Assim como os outros dois, não se salva.

Após esta leitura ficamos ressentidos de não podermos devolver a William Wilson o que este nos havia solicitado – que tivéssemos um olhar benevolente a respeito do que lhe aconteceu. Este olhar, e uma voz sussurrada e compreensiva, ele parece ter passado a vida buscando.

3. Primeira leitura: alguns aspectos da compreensão do duplo

Nesse maravilhoso conto, intitulado “William Wilson”, Edgar Allan Poe (1839), referindo-se à “voz da consciência”, adverte-nos no prólogo com uma frase de Chamberlayne: “*O que dizer dela? O que dizer da turva consciência, desse espectro no meu caminho?*” (Poe, 1839, p.51).

Allan Poe, de maneira semelhante a alguns autores da literatura, manifesta uma intuição extremamente sensível e aguçada nestes temas reutilizados pela psicanálise. Seu trabalho foi visitado por diversos psicanalistas (Lacan, Bonaparte, dentre outros), que buscam na literatura e na arte uma interação com a psicanálise.

Tomaremos esse conto como ponto de apoio para nosso exercício de psicanálise aplicada e, a partir da idéia do “duplo”, ali magistralmente ilustrada, compreender aspectos de sua função na estruturação da mente e de suas relações com a pulsão de morte, com o narcisismo, com o ego ideal, com a compulsão à repetição e com o ideal de ego.

Em “O Estranho”, Freud (1919) observa que o tema do “duplo”, investigado minuciosamente por Rank (1914), tem relações com as imagens especulares, com a sombra, com as religiões animistas e vem a ser, especialmente, uma criação estruturante da mente, um expediente defensivo para conjurar os temores de aniquilação e morte. Referindo-se a essa garantia estruturante do “si-mesmo”, Freud (1919) observa: “*Tais idéias ... brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo pri-*





mário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (Freud, 1919, p.293-294).

O “duplo” pode adquirir outras conotações com o desenvolvimento. Pode assumir a posição de uma instância particular, configurando um protótipo de censura crítica, de auto-observação (*ideal de ego*), ou seja, retratando o que compreendemos de hábito como a nossa consciência.

Todavia, o conto de Poe não evidencia apenas esse aspecto estruturante, simbólico, em que o *ideal de ego* se converte no herdeiro do narcisismo. Poe imprime a essa “consciência”, no desenrolar do conto, um caráter cada vez mais fantástico, mais imaginário, mais especular, mais sinistro (estranho), de tal maneira que o personagem vai encontrando no “duplo” a encarnação de uma época em que o seu ego estava à mercê de temores intensamente traumáticos, de caráter tanático, que ameaçavam romper com as identificações primárias e, por conseguinte, com esse *ego ideal*.

Vejamos a descrição que Poe faz das primeiras impressões de William Wilson ao chegar no colégio, na qual podemos imaginar uma reedição nostálgica da idealização dos objetos da identificação primária: “*Aquela casa! Que estranho era aquele velho edifício! E para mim, que palácio de encantamento! Seus meandros não tinham fim, nem tampouco suas incompreensíveis subdivisões. Em um momento dado era difícil saber em qual dos pisos se estava. (...) Suas alas laterais, além do mais, eram inumeráveis – inconcebíveis –, e retornavam sobre si mesmas de tal maneira que nossas idéias mais precisas com respeito àquela casa não diferiam muito das que abrigávamos sobre o infinito*” (Poe, 1839, p.53-54).

Tal como uma recordação encobridora, tal como um sonho, esse parágrafo alude e nos remete ao enigma de uma ligação especular e imaginária com um objeto idealizado, recheado de zonas sem limites que confundem o sujeito num continuum infinito.

A identificação primária estabelecida nesse momento (Marucco, 1998) pode constituir-se de três maneiras: a primeira, reflexiva, implica em uma identificação com a satisfação da necessidade; a segunda, ativa, corresponde à identificação com o objeto da satisfação e a terceira, passiva, acontece quando a identificação ocorre com o narcisismo dos pais. Os dois primeiros casos correspondem a um bom suporte parental das necessidades e facilitam o desenvolvimento das identificações secundárias. Porém, no terceiro caso, as tensões de necessidade da criança não são respeitadas e ela sofre uma invasão ego ideal dos pais (narcisismo parental). Esse rechaço dos pais e a instauração de uma incapacidade de investimento objetal (propriamente dito) estabelecem uma fixação pré-edíptica sustentada pela ação da cisão do ego e da





desmentida, que abrem caminho ao *fetiché*, ou ao *sinistro* (*duplo*), ou então, à *compulsão à repetição*.

Na interpretação de Maldavski (1980), citando Etcheverry (1978), a idéia do “*duplo*” desenvolvida por Freud em “*O Estranho*” prevê três momentos fundamentais: o primeiro, que corresponde ao sentimento de aniquilação do ego frente à morte; o segundo, que implica na criação de um “*duplo*” como “*enérgico mentis*” (desmentida) frente à ameaça de destruição do ego e o terceiro, que após a superação dessa fase pela evolução do ego, produz a transformação do “*duplo*”, que muda de sinal e, de garantia do “*si mesmo*”, se converte num sinistro anunciador da morte.

Nesse primeiro momento, teoricamente, podemos supor (Freud, 1921) que a vivência de aniquilamento se deve a uma situação traumatizante, que implica na desestabilização da identificação primária e que tem como corolário um modelo idealizado. A garantia do “*si mesmo*” fica ameaçada pela impossibilidade de sustentar essa identificação com o ideal, o que é vivenciado como uma espécie de morte (trauma). O movimento estruturante que se sucede seria a criação do “*duplo*”, como na experiência do “*fort-da*” em que um dos duplos seria o *carretel* (Maldavski, 1980) que é arremessado fora da cama como um “*duplo*” passivo a sofrer o trauma e a oferecer a sustentação ego ideal para o sujeito.

Retomando o conto de Poe, podemos observar o que William diz a propósito de seu desenvolvimento e que precedeu seu ingresso no colégio: “*Cresci governando-me por minha conta, entregue aos caprichos mais extravagantes e vítima das paixões mais incontroláveis. Debeis, assaltados por defeitos constitucionais análogos aos meus, pouco meus pais puderam fazer para conter as más tendências que me distinguiam (...) Desde então, minha voz foi lei em nossa casa...*” (Poe, 1839, p.52).

Esse cenário, que corresponde a uma lembrança da adolescência, evidencia que o interdito paterno, inaugural do movimento edípico, não se processou adequadamente. Isto também dificultou boas identificações secundárias e paralisou William numa temática narcísica, em que a especularidade e o “*duplo*” ganharam terreno.

William Wilson diz ter vivido ali na sua escola intensas excitações, certamente maiores do que as experimentadas na sua juventude de luxúria e perversão. Assinala o seguinte: “*Na infância devo haver sentido com todas as energias de um homem o que agora encontro estampado em minha memória com imagens tão vívidas, tão profundas e tão duradouras como os exergos das medalhas cartaginesas*” (Poe, 1839, p. 56). Dentre estas excitações, uma em especial, é assinalada: “*O ardor, o entusiasmo e o imperioso de minha natureza não tardaram em destacar-me entre meus colegas, e de uma forma suave e gradual fui ganhando ascendência sobre*





todos os que não me superavam demasiado em idade; sobre todos..., com uma só exceção. Tratava-se de um aluno que, sem ser meu parente, tinha o mesmo sobrenome e nome (...) Só meu tocaio, entre os que formavam, segundo a fraseologia escolar, 'nosso grupo', ousava competir comigo nos estudos, nos esportes e nas querelas do recreio, recusando crer cegamente em minhas afirmações e submeter-se a minha vontade; em uma palavra, pretendia opor-se ao meu arbitrário domínio em todos os sentidos" (Poe, 1839, p. 56-57). A propósito desse rival, William acentua que possuíam a mesma data de nascimento, ingressaram no mesmo dia na escola e surpreendiam pela semelhança física, a ponto de alguns alunos os imaginarem irmãos gêmeos.

Aqui podemos identificar o ressurgimento do "duplo", o segundo momento da criação do "duplo", como já assinalamos anteriormente. Este seria um dos desdobramentos do "fort-da" segundo Maldavski (...), no qual o carretel também representaria esse aspecto abandonado, temido e separado, que é projetado no "duplo". Sua criação tem uma função de manter a estrutura (narcísica), de garantir o "si-mesmo". Ele encarna essa parte mortal e pobre do ser, que é depositária do ódio do sujeito. Ele é criado para ser controlado e dominado, nunca destruído, pois ele representa o reassuramento do ego ideal ou, então, dessa ligação narcísica com o objeto.

Podemos imaginar aqui um momento precursor do Édipo, em que o "duplo" encarna essa figura do rival. No entanto, um rival caído frente à onipotência narcísica do sujeito.

O conto de Poe chega a um de seus momentos fulgurantes, quando William pretende exercer toda a sua perversidade contra o rival. Dirige-se para os seus aposentos e no momento em que afasta as cortinas do seu leito, sente: "... *meu corpo gelava, um embotamento me envolvia. Palpitava meu coração, tremiam as minhas pernas, enquanto meu espírito se sentia presa de um horror sem sentido, porém intolerável. (...) Olhei-o, enquanto meu cérebro girava em uma multidão de incoerentes pensamentos. (...) Espantado e tremendo cada vez mais, apaguei a lâmpada, saí em silêncio do dormitório e escapei sem perder um momento da velha academia, para a qual não haveria de voltar jamais*" (Poe, 1839, p.63).

Alguns meses após a saída da academia, não havia mais vestígio do rival e, "... *cada vez que recordava o episódio me assombrava dos extremos que pode chegar a credulidade humana, e sorria ao pensar na extraordinária imaginação que hereditariamente possuía*" (Poe, 1839, p.63).

Temos aqui mais um momento importante, dramatizado, que coincide com a saída do colégio aos quinze anos, no qual aparentemente a temática narcísica é revivida e abandonada em escombros.

Nesse momento poderíamos formular a idéia de que o desenvolvimento estaria seguindo um caminho exitoso, que a temática do "duplo" estaria superada e que





tudo havia sucumbido à repressão. No entanto, logo observaremos que William está cindido entre duas correntes: uma sustentada pela divisão do ego e pela desmentida, que toma o sentido do “duplo” (corrente narcísica), e outra, também patrocinada pela divisão do ego, no entanto submetida à repressão (corrente edípica).

O conto de Poe encaminha-se para o final, mostrando a vida dissoluta de William. Uma vida vazia, pobre em experiências emocionais e monotonamente repetitiva. Pelo menos em três episódios ficam retratados a perversidade, a luxúria, o gosto pelo jogo profissional, a embriaguez e a erotização. Essas são as paixões de William, que, ao arremedo das “adições”, pretendem preencher esse vácuo interno.

No primeiro episódio William está excitado pelas cartas e, embriagado, se dispõe a propor um brinde blasfematório, quando surge o rival. Toma-o pelo braço e murmura as seguintes palavras: – *William Wilson*.

No segundo episódio, novamente as cartas; agora como jogador profissional pretende burlar seu adversário com estratégias ilícitas. Surge, então, mais uma vez o rival, o “duplo”, que delata seus propósitos.

Aproxima-se o final, o epílogo. Wilson está em Roma decidido a envolver-se em uma aventura erótica com a “... alegre e belíssima esposa do ancião e caduco Di Broglio”. Quando tenta realizar seu desejo surge o “duplo”, agora aparentemente sob a forma de uma alucinação. Travam uma luta mortal...

Poe conclui seu conto com a seguinte frase pronunciada pelo “duplo”: “– *Venceste, e me entrego. Porém tu também estás morto desde agora... morto para o mundo, para o céu e para a esperança. Em mim existias... e ao matar-me, vês nesta imagem, que é a tua, como assassinaste a ti mesmo*” (Poe, 1839, p.74).

Esse encaminhamento final do conto de Poe corrobora a proposição de uma divisão em estruturas e nos faz pensar no terceiro momento do “duplo”. Como vimos anteriormente, esse momento corresponde a uma mudança de sinal, e o “duplo” protetor transforma-se num anunciador da morte, do sinistro. Com o intuito de nos aproximarmos melhor do que acontece, é preciso compreender que, em função de uma poderosa divisão do ego, permanecem ali, absolutas e inconciliáveis, duas estruturas: uma delas correspondente ao “ego prazer purificado” sustentada pela desmentida e outra correspondente ao “ego realidade definitivo” patrocinada pela repressão.

Frente à impossibilidade de harmonizar essas organizações, eventualmente, uma delas toma o comando, expulsando via projeção aspectos da outra que adquirem uma característica estranha e hostil ao ego.

No início do conto, agonizante, William invoca a piedade e simpatia dos seus semelhantes, assegurando: “...em certa medida, fui escravo de circunstâncias que excediam o domínio humano” (Poe, 1839, p.52).





Serão estes os traços mnêmicos ingovernáveis (Marucco, 1998), representações de manifestações físicas e corporais, que não estão ao abrigo do processo repressivo, traços que jamais foram retranscritos sob novas lógicas e que jamais conseguiram encontrar a palavra? Serão estes elementos do inconsciente primordial, que estão a alimentar forças tanáticas sob a forma da compulsão à repetição, que, frente ao temor da perda do ser, da aniquilação e da recriação de desejos narcisistas parentais, não cessam de se escrever? Será esta a escravidão?

Marucco (1998) observa que Freud, em “*O Estranho*”, retorna às noções de narcisismo primário e do “*duplo*” (alma imortal), abordadas, respectivamente, em “*Introdução ao Narcisismo*” e “*Totem e Tabu*”, para encaminhá-las no sentido do “*Além do princípio do prazer*”, com o intuito de demonstrar a obsessão demoníaca de repetir (compulsão à repetição). Marucco ressalta: “*Porém tem algo mais importante: a descrição de um mecanismo (um enérgico mentis)(?) a desmentida, uma ponte para a teoria estrutural e para o que mais adiante será claramente a divisão intrasistêmica do ego (terceira tópica)*” (p.67).

Ao aprofundar o tema da compulsão à repetição, Marucco (1998) levanta algumas questões interessantes. Questiona se o trauma provocado no ego e examinado por Freud no “*Estranho*” não poderia oferecer uma explicação melhor do que a proposição da pulsão de morte. Pergunta-se ainda quem ameaçaria a destruição do ego. Seria a onipotência da morte, ou a ação do desejo? Ou seria então, a “... *ação de um desejo de um “outro” sobre o início da estruturação do ego?*” Explicita ainda mais seus questionamentos: “*Seria a pulsão de morte ou o que a hipnose mostra de maneira evidente: a intersubjetividade, onde um outro, colocado no lugar de ideal, impõe seu desejo e decide pelo sujeito, tanto seu amor como sua morte? Obviamente, se está frente à morte. Pulsão de morte (quase biológica) ou significação tanática da pulsão pelo desejo do desejo do outro?*” (p.70).

Para finalizar, resta a pergunta que perpassa com insistência a mente de Wilson a propósito do “duplo” – Quem és? De onde vens? O que queres? Quiçá sejam as perguntas que continuamente nos fazemos sobre a compulsão à repetição...

4. Segunda leitura: a insuportável consciência como duplo

Penso que o conflito psicológico enfrentado pelo narrador/personagem deste conto de Poe já está indicado na epígrafe que o autor escolheu: “*O que dizer dela? O que dizer da turva consciência, desse espectro no meu caminho?*” (Poe, 1839, p.51). O que me indaguei, ao terminar de ler o conto pela primeira vez, foi a respeito de





alguma pista, no texto, que possibilitasse compreender o porquê de a sussurrada voz da consciência, tão útil na vida, porta-voz dos nossos valores ético e morais, transformar-se para este homem em um espectro, um fantasma perseguidor. Por que o superego para ele é um algoz que o constrange, a ponto de precisar ser representado como algo externo, um duplo, um gêmeo.

Em uma releitura mais carregada de intenção, encontrei alguns dados que me ajudaram neste sentido. O narrador menciona, a certa altura, a debilidade de seus pais e a falta de limites em sua infância. Isto, no meu modo de ver, contribuiu para a deficiência em sua estrutura superegógica. A seguinte passagem é bastante ilustrativa: *“Cresci governando-me por minha conta, entregue aos caprichos mais extravagantes e vítima das paixões mais incontrolláveis. Débeis, assaltados por defeitos constitucionais análogos aos meus, pouco meus pais puderam fazer para conter as más tendências que me distinguiam (...) minha voz foi lei em nossa casa; em uma idade na qual poucas crianças abandonaram o andador, tornei-me dono de minha vontade e me converti, de fato, no amo de todas as minhas ações”* (Poe, 1839, p.52).

Pode-se pensar que, para este homem, não houve figuras parentais ao mesmo tempo firmes e benevolentes que pudessem estabelecer em seu mundo interno valores “inspiracionais”, para utilizar a expressão de Meltzer (1967). A debilidade dos pais impede a modulação da onipotência infantil, e sua voz, ao invés de ser apenas a voz de um filho pequeno, passa a ser lei em sua casa.

Um outro dado a respeito dessa questão é fornecido quando o narrador descreve o Diretor da escola. A figura de um pai contraditório e imprevisível, incapaz de ajudá-lo a estruturar um adequado mundo de valores, aparece neste outro trecho: *“O diretor da escola era também pastor. Com que assombro e perplexidade eu o contemplava...quando ele subia ao púlpito com lento e solene passo! Este homem reverente, de rosto sereno e benigno, usando vestimentas brilhantes que ondulavam clericalmente ... podia ser o mesmo que, pouco antes, com o rosto amargo, as roupas manchadas de rapé, administrava com a palmatória nas mãos as draconianas leis da escola? Oh, imenso paradoxo, demasiado monstruoso para ter solução!”* (Poe, 1839, p.53-54).

Tal conflito entre idealização da figura paterna e percepção de seu sadismo, conflito *“demasiado monstruoso para ter solução”*, dificultou os processos normais de identificação necessários para a estruturação de um superego benevolente e que destruiu a vida moral do personagem. Incapaz de elaborar tais aspectos contraditórios em seu mundo interno, inicia a estruturar personagens encarregados de promover e manter a dissociação.

A visão intuitiva do artista sensível a respeito disso evidencia-se em um trecho onde Poe deixa claro o quanto “sabe” que as raízes da moral e, portanto, desse duplo





criado pela intolerância ao conflito entre ambição e valores morais, estão situadas nas primeiras identificações da mais remota infância. Wilson/narrador comenta como a atitude do outro Wilson lhe trazia à recordação “...*confusas visões da primeira infância; veementes, confusas e tumultuosas lembranças de um tempo em que a memória ainda não havia nascido*” (Poe, 1839, p.61-62) e que isto lhe proporcionava a certeza de que “...*estivera vinculado àquele ser em uma época muito longínqua, em um momento de um passado infinitamente remoto*” (Poe, 1839, p.62).

Daí o caráter assustador deste conto. Em vários momentos, lembra o que Freud comenta a respeito do “estranho” e do “duplo”. A sensação de conhecido/desconhecido, familiar/não familiar que Wilson/narrador tem a respeito de seu duplo nos recorda o que foi afirmado por Freud: “...*o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*” (Freud, 1919, p.277). No caso do conto, a velha e familiar consciência de cada um, sentida pelo narrador como um “*espectro em seu caminho*”. Isto confirma a idéia de que este “estranho” satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de uma atividade mental não reconhecida e dar-lhes expressão.

O fato é que Wilson/narrador, toda a vez que está prestes a cometer algum ato que ele próprio condena, ao invés de admitir tal censura como interna, precisa exteriorizá-la sob a forma do duplo que o reprime e exige punição. Não pode, simplesmente, admitir que é imoral o que pretende fazer e recuar em seu intento. Precisa atribuir tal condenação a outrem. No caso do narrador/personagem deste conto magistral, tal mecanismo de projeção da culpa e dos ditames superegóicos culmina na criação delirante de um duplo que precisa ser destruído.

Isto, em um nível neurótico, observamos todos os dias em nossos consultórios quando, por exemplo, um paciente atribui ao analista a censura por alguma fantasia que ele próprio, paciente, já está condenando. A diferença, no caso do Wilson narrador do conto, é que essa sussurrada e tão necessária “*voz da consciência*” passa a ser atribuída, de modo delirante, a um rival situado no mundo real.

É interessante notar que este “outro Wilson”, fisicamente tão semelhante ao narrador, tem apenas uma diferença com relação a ele: “...*seu sentimento de moral, talento e sensatez, eram muito mais agudos...*” (Poe, 1839, p.61). Em função disto, o narrador passou a sentir a existência do outro como uma “*desagradável vigilância*” (Poe, 1839, p.61) de sua conduta, sempre que sua conduta ambiciosa implicasse em algum ato contrário à moral e à ética. O narrador personagem descreve isto quando comenta: “*Nas múltiplas ocasiões em que havia cruzado meu caminho nos últimos tempos, só o havia feito para frustrar planos ou malograr atos que, realizados, culminariam em um grande mal*”(Poe, 1839, p.70-71).





Que este duplo é a materialização delirante do superego, fica evidente no trecho do conto onde o narrador comenta que arruinou, trapaceando no jogo, um colega ingênuo. Um pouco antes de o outro Wilson entrar intempestivamente na sala, o narrador conta que se sentia constrangido pela reprovação dos companheiros que assistiam ao carteadado: “*Houve um profundo silêncio durante o qual senti que o rosto ardia sob os olhares de desprezo ou de censura que me lançavam os menos pervertidos*” (Poe, 1839, p.68). Lástima que este momento de vergonha seja tão breve e, logo, a providência de esclarecer o sucedido seja tomada pelo outro Wilson.

Se Freud, no trabalho que citei, fala a respeito dos motivos da criação de um duplo, Bion, em “O Gêmeo Imaginário”, de 1950, vai detalhar os mecanismos psíquicos que permitem a criação do mesmo. O que mais impressiona, no trabalho de Bion, é a semelhança entre os exemplos clínicos que expõe em seu texto e o personagem criado por Poe. Como se os textos, um literário e outro psicanalítico, constituíssem de modo fantástico nova dupla de gêmeos.

Bion expõe o caso de um paciente casado, pai, morador da Inglaterra que, em função do comprometimento psicótico, não possuía a capacidade de distinguir o real do imaginário. Este paciente, na sessão psicanalítica, descrevia com tal verossimilhança e convicção os personagens por ele criados, que o analista, durante muito tempo da análise, acreditou que fossem pessoas reais. Bion comenta que um desses personagens era “...um homem casado, com filhos, que residia ainda no Continente, tinha a mesma profissão que o paciente e idade similar. Apresentava os mesmos sintomas que ele, mas trabalhava tanto e com tal êxito, que ninguém jamais suspeitou que tivesse alguma doença. Estava em condições de viajar livremente, coisa que meu paciente não podia fazer. Parecia que meu paciente comparava-se de modo desfavorável com ele” (Bion, 1950, p.17).

Bion ilustra com este exemplo, baseando-se nas idéias de Melanie Klein (1926, 1929) sobre “*personificação*” – segundo a qual toda a atividade mental é concebida como relação entre objetos personificados – como a identificação projetiva *cria* objetos internos. Muitos pacientes, em virtude da perda de limites entre mundo externo e mundo interno, relacionam-se com esses objetos como se realmente existissem na realidade. Bion está se referindo de modo específico àquelas situações em que o paciente recorre, defensivamente, à concretização de partes dissociadas de sua personalidade (Bion, 1950, p.20). Em muitos casos, o paciente projeta fora de si partes ameaçadoras do próprio self, cria um personagem (gêmeo) ameaçador e, conseqüentemente, sente-se em perigo. No mesmo trabalho, Bion apresenta o caso de um outro paciente que, na realidade, tinha um gêmeo e usava este gêmeo real do mesmo modo que um gêmeo imaginário foi utilizado pelo primeiro paciente e por Wilson: como personificação de partes não reconhecidas da própria personalidade.





No final e clímax do conto de Poe é que Wilson/narrador, ao contemplar-se no espelho, se aproxima de uma confusa compreensão de que ele e o outro/Wilson são a mesma pessoa. Logo após ter ferido o adversário, descreve: “*Onde antes não havia coisa alguma, erguia-se agora um grande espelho (ou pelo menos pareceu-me assim em minha confusão). E quando avançava em direção a ele, no auge do espanto, minha própria imagem, mas coberta de sangue e pálido o rosto, veio cambaleando ao meu encontro*” (Poe, 1839, p.73).

São ditas, então, as terríveis palavras que encerram o conto e que evidenciam o fato de que o narrador compreendeu que um homem que assassina sua consciência, assassina-se a si mesmo: “*Venceste e me entrego. Mas também tu estás morto desde agora...morto para o mundo, para o céu e para a esperança. Em mim existias...e, ao matar-me, vê nesta imagem que é a tua, como te assassinaste a ti mesmo*” (Poe, 1839, p.74).

5. Conclusões e comentários

Tentaremos agora responder aos questionamentos que fizemos no início a respeito das concordâncias e discordâncias presentes na estrutura interna desta “dupla” compreensão.

Um dado que nos chamou a atenção foi que os três autores destacaram a intuição do artista sensível, capaz de captar aspectos profundos do psiquismo e hábil em expressá-los de maneira tão tocante. A psicanálise muito tem aproveitado, desde as suas origens, esta capacitação dos artistas. É justa a lembrança, aqui, do que Freud escreveu ao escritor Arthur Schnitzler: “... *sempre que me deixo absorver profundamente por suas belas criações, parece-me encontrar, antecipados, sob sua superfície poética, as mesmas suposições, interesses e conclusões que reconheço como próprios. ... Assim, cheguei a formar a impressão de que sua intuição, ou uma auto-observação detalhada, permitiu-lhe chegar àquilo que eu descobri somente mediante o trabalho laborioso de observação de outras pessoas*” (Freud, 1922, p.384). O mesmo podemos dizer com relação a Edgar Allan Poe: a fascinante leitura de seu conto e a instigante tarefa que nos propusemos justificam de sobra a homenagem que representa a feitura de nosso trabalho.

Podemos observar que os autores de maneira geral focaram aspectos muito semelhantes do conto para sustentar suas compreensões psicodinâmicas. A principal invariância corresponde ao “duplo”, que ocupou a mente dos mesmos do início ao fim de seus trabalhos. É inquestionável que compreenderam o “duplo” como a *voz da consciência*, ou seja, uma estrutura superegóica. Nesse aspecto até podemos afir-





mar que as compreensões são complementares, uma vez que o autor da primeira leitura se ocupa, predominantemente, com a perspectiva mais primitiva do superego (genética), na qual se encontram as identificações primárias, *ego-ideais*, que evoluem para o par *ideal de ego/superego*, este último focalizado mais especificamente pelo autor da segunda leitura.

Tanto no resumo do conto quanto nas duas leituras que buscam uma compreensão psicanalítica do mesmo, aparecem sentimentos de expectativa e, logo em seguida, frustração frente ao destino que o personagem determina para si. Seria como se os três autores, em algum momento, estivessem personificando figuras parentais mais benevolentes e otimistas, que acreditavam que William Wilson pudesse integrar os aspectos superegóicos projetados em seu “duplo”.

Na primeira leitura, o autor chama a atenção para o momento de saída do colégio, quando o jovem protagonista comenta que não havia mais vestígio do rival e que ele próprio sorria ao pensar na extraordinária imaginação que hereditariamente possuía. O autor chega a sugerir, por instantes, a hipótese de que a temática do “duplo” estivesse superada e que tudo teria sucumbido à repressão. Na segunda leitura, é citado um trecho em que William Wilson, após burlar seu adversário no jogo, confessa sentir seu rosto ardendo de vergonha frente aos olhares de desprezo e censura de seus companheiros. O autor lastima que este momento de constrangimento tenha sido tão breve, provocando forçosamente o aparecimento do duplo para assumir a voz da consciência. E assim também, ao concluir a síntese do conto, um dos autores expõe sua tristeza por constatar que William Wilson não pode receber o que ele havia solicitado: um julgamento a respeito do que lhe aconteceu. Sugere este autor que, se os sussurros representassem um superego mais benevolente, onde Eros e Tânatos pudessem conviver, teria talvez proporcionado um destino mais promissor ao protagonista deste conto.

Outra invariância, que também concerne ao “duplo”, foi destacada através da concepção de uma cisão do ego e da projeção de partes do self. Embora dessem a essa cisão e projeção encaminhamentos diversos, eles não parecem inconciliáveis. O autor da segunda leitura privilegia um vértice teórico que alberga o conceito de *personificação*, estreitamente ligada ao brincar, no qual a criança constrói o amigo imaginário, o “duplo”, na tentativa de elaborar o conflito. Utiliza como um dos argumentos o exemplo de Bion sobre o “gêmeo imaginário”, em que ele remete sua criação a uma relação mais arcaica do paciente, sendo expressão da incapacidade de tolerar um objeto que não esteja inteiramente sob seu controle ou uma realidade distinta dele próprio. Assim, também, o autor da primeira leitura irá apresentar a necessidade de controle em face da vivência de aniquilamento do ego frente a uma situação traumatizante que impossibilita a sustentação da identificação com o modelo ideal e que é





sentida como uma espécie de morte. Privilegia a desmentida e suas conseqüências, invocando também uma experiência precursora com o brincar (fort-da) fruto da observação freudiana. Por esses caminhos diversos, chegam a uma aproximação centrada no imaginário e na simbolização como formas de elaboração ou não de conflitos.

Um ponto igualmente sublinhado por ambos os comentaristas refere-se às conseqüências das falhas em modelos de identificação adequados. É interessante que ambos destacaram o trecho onde há uma referência à debilidade dos pais para conterem as extravagâncias do menino (fato, unânime, que também foi destacado pelo autor do resumo). Esta falha inicial, segundo os comentaristas, impediu a modulação da onipotência infantil, dificultou o interdito paterno e a realização de adequadas identificações secundárias.

Atendendo nosso questionamento inicial, no qual também falamos nas possíveis diferenças de enfoque, pensamos que a maior distinção resida na ênfase, maior ou menor, colocada nos aspectos narcísicos e tanáticos do personagem. Em uma das compreensões tais aspectos parecem mais estruturantes. Na outra é destacada sua relação com a reação defensiva. Um dos comentaristas repisa a intenção do personagem de “destruir” o duplo, enquanto o outro destaca a necessidade de conservá-lo e controlá-lo, já que o duplo representa a garantia do ego ideal e da relação narcísica. Tais diferenças de enfoque, no entanto, atenuam-se, ao considerarmos que o duplo, na terceira etapa de sua evolução, tem seu sinal invertido. Ou seja, transforma-se de estruturante em anunciador da morte. Isso se deve à impossibilidade de conciliar harmonicamente estas partes cindidas do ego, patrocinando o retorno do “duplo”, sustentado pela desmentida. Aquilo que, em um determinado momento do desenvolvimento, teve um caráter estruturante, agora sob novas lógicas, muda de sinal e se transforma no “estranho”. Esse aspecto sinistro, que perpassa todo o conto, mas em especial os episódios em que o duplo retorna, pode caracterizar a compulsão à repetição e tem no final um desfecho que reproduz no espelho a temática narcísica. Como diz Wilson: “...em certa medida fui escravo de circunstâncias que excedem o domínio humano” (Poe, 1839, p.52).

Com relação a isto, vale a pena registrar que Jorge Luís Borges, no “Livro dos Seres Imaginários”, comenta que o “duplo”, na Escócia, é chamado “...Fetch, porque vem buscar [fetch = buscar, arrancar, exalar suspiro] os homens para levá-los à morte” (Borges, 1967, p.159). Pode ser apenas coincidência, mas é mais um desses dados que nos deixam intrigados com relação a Poe. Sabemos que, aos seis anos, o escritor residiu na Escócia antes de mudar-se para Londres. Julio Cortázar, em sua biografia desse autor, comenta que deve datar dessa época de seus primeiros estudos muito do “misterioso cenário” utilizado na construção de “William Wilson”. Datará também





Luisa Maria Rizzo Amaral et alii

daí o conhecimento deste terrível aspecto do “Duplo” que aterroriza a existência do narrador dessa história?

Existem outros aspectos examinados ao longo do trabalho, nos quais não há coincidências entre os autores. No entanto, deixamos de abordá-los em nossos comentários finais, para que sirvam de mote para o leitor *especular*¹ e manter a tensão entre os “*universos paralelos*” constituídos pela maneira como cada leitor poderá vir a conceber sua visão de “William Wilson”. □

Referências

- BION, W.R. (1950). El mellizo imaginario. In: *Volviendo a Pensar*. Buenos Aires: Hormé, Paidós, 1985.
- BORGES, J.L. (1967). El libro de los seres imaginarios. In: *Obras Completas en Colaboración*. Madrid: Alianza Tres Emecé, 1983.
- FREUD, S. (1919). O ‘estranho’. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (17). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . (1921). Psicologia das massas e análise do ego. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (18). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . (1922). Carta a Arthur Schnitzler. In: ——— (1873-1939) *Epistolario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1963.
- KIEFER, C. (1995). O duplo duplica. In: *Borges que amava Estela & outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- KLEIN, M. (1926). Principios psicológicos del análisis infantil. In: *Contribuciones al Psicoanálisis*. Buenos Aires: Hormé, 1964.
- . (1929). La personificación en el juego de los niños. In: *Contribuciones al Psicoanálisis*. Buenos Aires: Hormé, 1964.
- MALDAVSKI, D. (1980). *El complejo de Edipo positivo: constitución y transformaciones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MARUCCO, N. C. (1998). *Cura analítica y transferencia. De la represión a la desmentida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- POE, E.A. (1839). William Wilson. In: *Edgar Allan Poe. Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- SHATTUCK, R. (1996). *Conhecimento Proibido, De Prometeu à Pornografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Luisa Maria Rizzo Amaral

Av. Palmeira, 27/805
90470-300 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: luisam@plug-in.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA

1. “Especular” está sendo utilizado com o duplo sentido que o vernáculo lhe confere: sua referência ao espelho e, também, a indagação minuciosa que um assunto pode suscitar.





Diálogos Winnicott/Saramago: Um en-contro na ilha des-conhecida

Lea Lubianca Thormann, Porto Alegre*



* Candidata do Instituto de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 511





“... a questão da ilusão* é assunto que concerne inerentemente aos seres humanos e que nenhum indivíduo soluciona de modo final para si mesmo ...”
(Winnicott, 1953, p.28)

“... a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio desta tensão interna e externa é proporcionado por uma área intermediária de experiência* que não é contestada.”
(Winnicott, 1953, p.29)

Introdução

Este trabalho foi concebido a partir de um *encontro*. Encontrei Winnicott em Saramago e Saramago em Winnicott, então resolvi fazer a minha própria reunião deles. Para tal, utilizo-me do conto intitulado “O Conto da Ilha Desconhecida” (Saramago, 1998), objetivando ilustrar conceitos centrais do pensamento winnicottiano em torno da *transicionalidade* e do *paradoxo*.

Winnicott (1953) propõe-se explorar a “*substância da ilusão*”, inerente ao processo de estruturação psíquica do bebê e que na vida adulta se faz presente através da arte, do viver imaginativo, do pensar criativo, da religião e do trabalho científico criador.

Pretendo aqui destacar especialmente a sua formulação de *transicionalidade* como uma categoria objetal (equivalente a um estado mental) que está ancorada em uma particularidade do pensar: o *pensar paradoxal*.

Poder *existir entre* fala de um espaço da vida, calor, imaginação, criatividade e aborda a construção psíquica do ser humano e de sua subjetividade-singularidade, desde uma perspectiva onde *acreditar e criar* estão entrelaçados.

Acredito que estas hipóteses de Winnicott flexibilizam o pensamento psicanalítico e abrem um novo vértice para a compreensão deste primeiro encontro identificatório, mãe-bebê, bem como de suas repercussões na estruturação do psiquismo.

Manter a capacidade de ilusionar e transicionalizar a realidade revela-se como uma área de reserva vital no enfrentamento com as frustrações inerentes à condição humana, ao jogo da vida: ilusão/desilusão. Transições que irão dar sustentação sim-

* Os grifos são meus.





bólica ao ser humano, que assim poderá, quando necessário for, ser o criador de suas próprias pontes imaginárias, mantendo acesa a chama da vida, de uma vivência subjetiva de unidade e continuidade e a necessária esperança do re-encontro.

“A percepção do mundo e da realidade que ‘habitamos’ na saúde dependem da ação conjunta do paradoxo e da transicionalidade entendida como produção do inconsciente, produção que chamamos criação, efeito da onipotência do pensamento” (Goldstein, 1998, p.12).

O conto da ilha desconhecida*

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco ... (p.5). Assim inicia o conto. O contexto do palácio é descrito logo a seguir: Tinha muitas portas (das petições, dos obséquios, das decisões...). O rei costumava ficar sentado à porta dos obséquios (para recebê-los) e ordenava a seus súditos que atendessem a porta das petições, de forma que um delegava ao outro até chegar à mulher da limpeza, que, não tendo a quem delegar, abria a porta e se inteirava do pedido. Assim repetia-se incessantemente o ritual, de modo que o requerimento fazia o caminho contrário, até chegar novamente à mulher da limpeza, *“que despachava sim ou não conforme estivesse a maré ...” (p.9).*

Contudo, no caso do homem que queria um barco, as coisas não se passaram bem assim. Quando a mulher da limpeza lhe perguntou pela nesga da porta, Que é que tu queres, o homem, em lugar de pedir, como era costume de todos, um título, uma condecoração, ou simplesmente dinheiro, respondeu, Quero falar ao rei, já sabes que o rei não pode vir, está na porta dos obséquios, respondeu a mulher, Pois então vai lá dizer-lhe que não saio daqui até que ele venha, pessoalmente, saber o que quero ... (p.9).

Passados três dias, depois de muito ponderar entre os benefícios e prejuízos, o rei encaminhou-se até a porta das petições, *para saber o que queria o intrometido ... (p.15).* Todos ficaram muito surpresos com este encontro, exceto o homem que tinha vindo pedir o barco. *Calculara ele, e acertara na previsão, que o rei, mesmo que demorasse três dias, haveria de sentir-se curioso de ver a cara de quem, sem mais nem menos, com notável atrevimento, o mandara chamar (p.15)*

* Síntese elaborada a partir de conto homônimo de Saramago, com a finalidade de utilizar nos Diálogos Winnicott/Saramago.





Que é que queres, Por que foi que não disseste logo o que querias, Pensarás tu que eu não tenho mais nada que fazer, mas o homem só respondeu à primeira pergunta, Dá-me um barco, disse (p.15).

... E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou ... Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida ... porque teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida ... A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas, Também me interessam as desconhecidas quando deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer, Então não te dou o barco, Darás ... “Dá-lhe o barco, dá-lhe o barco” gritavam os aspirantes à porta das petições e a vizinhança toda ... Vou dar-te um barco, mas a tripulação terás de arranjar-la tu ... (p.20).

... Vais à doca, perguntas lá pelo capitão do porto ... levas meu cartão ... e eram estas as palavras que ele havia escrito ... Entrega ao portador um barco, não precisa ser grande, mas que navegue bem e seja seguro ... (p.20).

A aldraba de bronze tornou a chamar a mulher a limpeza, mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é ... Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira ... O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar os tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações e outros asseios, também é deste modo que o destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós; já estendeu a mão para tocar-nos o ombro, e nós ainda vamos a murmurar, Acabou-se, não há mais que ver, é tudo igual (p.24).

O capitão veio, leu o cartão, mirou o homem de alto a baixo, e fez a pergunta que o rei tinha esquecido de fazer, Sabes navegar, tens carta de navegação, ao que o homem respondeu, Aprenderei no mar. O capitão disse, Não to aconselharia, capitão sou eu, e não me atrevo com qualquer barco, Dá-me então um com que possa atrever-me eu, não, um desses não, dá-me antes um barco que eu respeite e que possa respeitar a mim, Essa linguagem é de marinheiro, mas





tu não és marinheiro, Se tenho a linguagem, é como se o fosse ... Poderás dizer-me para que queres o barco, Para ir à procura da ilha desconhecida, Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei ... É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas, Mas tu, se bem entendi, vai à procura de uma onde ninguém tenha desembarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar, Se chegares, Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, não serias quem és se não o soubesses já (p.28).

... Vou dar-te a embarcação que te convém ... É um barco com muita experiência, ainda do tempo em que toda a gente andava à procura de ilhas desconhecidas ... julgo até que encontrou algumas, Qual, Aquele. Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a correr detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade ... o barco era aquele de que ela tinha gostado, simplesmente (p.28).

A seguir, encontra-se com a mulher da limpeza no porto e pergunta-lhe: *E por que não estás tu no palácio do rei a limpar, a abrir portas, Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos, Então estás decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões, Sendo assim vai para a caravela, vê como está aquilo, depois do tempo que passou deve precisar de uma boa lavagem ... Não queres vir comigo conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar ... (p.32).*

Na seqüência, a mulher da limpeza pegou com o capitão as chaves do barco e, conforme combinado com o homem, averiguou seu estado e iniciou a faxina. O homem foi em busca da tripulação.

Passado algum tempo, o homem retornou com um embrulho na mão. ... *Está descansada, trago aqui comida para os dois, E os marinheiros, perguntou ela, Não veio nenhum, como podes ver ... Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso, E tu, que lhes respondesse, Que o mar é sempre tenebroso, E não lhes falaste da ilha desco-*





Lea Lubianca Thormann

nhecida, Como poderia falar-lhes eu numa ilha desconhecida, se não a conheço, Mas tens certeza de que ela existe, Tanta como a de ser tenebroso o mar, Neste momento, visto daqui, com aquela água cor de jade e o céu como um incêndio, de tenebroso não lhe encontro nada, É uma ilusão tua, também as ilhas às vezes parece que flutuam sobre as águas, e não é verdade ... (p.40).

Conversam um pouco mais, o que fazer? Poderiam talvez viver ali. ... *mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és ... (p.40).*

A mulher da limpeza lembra que o filósofo do rei dizia que “todo homem é uma ilha” ... tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós ... (p.41).

Ainda não estamos no mar, Mas já estamos na água, Sempre tive a idéia de que para a navegação só há dois mestres verdadeiros, um que é o mar, o outro que é o barco, E o céu, estás a esquecer-te do céu, Sim, claro, o céu ... (p.42). Conversaram um pouco mais, olharam o barco por dentro, comeram e resolveram ir dormir: Até amanhã, eu vou para este lado, e o homem respondeu, E eu vou para este, até amanhã ... (p.48).

Segue uma descrição detalhada do sonho do homem que está a navegar no barco, em busca da ilha desconhecida, acompanhado de grande tripulação de homens, mulheres e animais e tudo mais que desejava.

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos... Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfiar ao mar, à procura de si mesma (p.62).

Diálogos Winnicott/Saramago: Um encontro na ilha desconhecida

Saramago – Estou escrevendo uma história. Às vezes, tenho a impressão de já estar escrita, mas necessito contá-la, é a maneira que encontrei de conhecê-la.

Winnicott – Talvez ocorra contigo e com a tua história algo parecido, análogo ao que eu penso acontecer no encontro do bebê com a mãe. Há um paradoxo que deve





ser aceito: “*O bebê cria o objeto, mas o objeto ali estava, à espera de ser criado e de se tornar um objeto catexizado*” (Winnicott, 1969b, p.124). Aliás, esta é a característica essencial da transicionalidade.

Saramago – Transicionalidade?

Winnicott – É como eu chamo uma terceira zona da experiência humana, uma zona ou modo de existir intermediário, entre a realidade interna e a realidade externa, um espaço de ligação que entrelaça, articula o dentro e o fora, entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido.

Saramago – E como tu pensas que se constitui esta terceira zona?

Winnicott – Os *objetos transicionais* e *fenômenos transicionais* pertencem a uma *área de ilusão* que brota a partir das primeiras experiências do ser humano e constitui a base do posterior pensar imaginativo e criativo. Para tal faz-se necessário contar com uma capacidade especial da mãe, de efetuar adaptações às necessidades de seu bebê, permitindo-lhe assim a ilusão de que aquilo que ele cria existe realmente. Para mim “*a onipotência é quase um fato da experiência*” (Winnicott, 1953, p.26). O Encontro Identificatório mãe-bebê é promovido pela experiência de a mãe colocar o seio exatamente onde o bebê está pronto para criá-lo. Esta *experiência emocional* permite ao bebê eleger um objeto, que, não sendo ele, nem a mãe, objeto intermediário, poderá ser usado nos seus ensaios-jogos de presença/ausência, dentro/fora, eu/não-eu. Mas e a tua história?

Saramago – É sobre um homem que quer um barco e pede ao rei. *Quero falar ao rei ...* (p.9), diz o homem, e todos ficam surpresos com a sua ousadia...

Winnicott – Esta ousadia é fruto da “*capacidade de acreditar*” (Hopkins, 1997). A *capacidade de acreditar* está relacionada ao sentido de constância e confiança no objeto pela capacidade potencial de criar e encontrar objetos significativos e que podem ser usados. “... *não existe uma ‘crença em’ sem que a criança tenha completado o desenvolvimento da ‘capacidade de acreditar em’, um espaço interno em que se possa colocar crenças. Isto requer a realização de uma certa profundidade, suficiente para reconhecer que existem coisas em que vale a pena acreditar*” (Hopkins, 1997, p.116).





Saramago – Sob o olhar expectante de todos, ele fica três dias esperando pelo rei na porta das petições do palácio...

Winnicott – É preciso tornar-se “*capaz de esperar*” para produzir algo (Winnicott, 1969b). O *Espaço Transicional* tem esta função ... como um lugar de espera para processamentos.

Saramago – Enfim, o rei veio falar ao homem e perguntou-lhe para que queria o barco. *Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida ... já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas ...* (p.20).

Winnicott – Os fenômenos transicionais estão ancorados em uma particularidade do pensar, o pensar paradoxal. Eis o *paradoxo da transicionalidade*: “*Para ilusionar, necessita o fenômeno psíquico da magia evocadora; para revestir com a ilusão um objeto da realidade, necessita ter suficientemente bem estabelecida e discriminada a categoria do externo e real, como também tomar suficiente distância a respeito da crença plena primária, na onipotência de seu pensamento!*” (Goldstein, 1981, p.152). Este é um equilíbrio delicado, no qual os fenômenos mágico e perceptual estão articulados de tal forma que se mantêm a um tempo, próximos e diferenciados. O fenômeno transicional se encarrega de criar através do pensar paradoxal uma ponte, uma ligação entre união/desunião, presença/ausência, eu/não-eu. Nele, joga um papel central a *capacidade de “relativização”*, ou seja, colocar em suspenso, transitoriamente, o reconhecimento da realidade objetiva e alheia ao objeto. Constitui-se no jogo “como se”.

Saramago – *O rei insiste ... E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida ... porque teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida ... A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas, Também me interessam as desconhecidas quando deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer, Então não te dou o barco, Darás ...* (p.20).

Winnicott – Humm... Para o rei interessam as ilhas conhecidas nos mapas. É também verdade que “*as falhas nesta habilidade paradoxal, criação do sujeito humano, se fazem imediatamente visíveis na perda da ilusão, que desemboca em uma*





concretude obsessiva ou melancólica da realidade externa, com a conseqüente perda da realidade interna” (Goldstein, 1981, p.152).

Saramago – *Vou dar-te um barco, mas a tripulação terá de arranjar-la tu ... Vais à doca, perguntas lá pelo capitão do porto ... levas meu cartão ... e eram estas as palavras que ele havia escrito ... Entrega ao portador um barco, não precisa ser grande, mas que navegue bem e seja seguro ... (p.20).* Enquanto isto, a mulher da limpeza – que acompanhou todo o processo do encontro do homem com o rei e da busca do barco – saiu do palácio pela porta das decisões, *que é raro ser usada, mas quando o é, é ... Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira ... O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar os tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações e outros asseios, também é deste modo que o destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós; já estendeu a mão para tocar-nos o ombro, e nós ainda vamos a murmurar; Acabou-se, não há mais que ver, é tudo igual (p.24).*

Winnicott – Compartilhar implica respeito pela *experiência ilusória*. Uma fonte natural de agrupamento entre os seres humanos relaciona-se à necessidade e ao prazer envolvidos em compartilhar do respeito pela *experiência ilusória*.

Saramago – O capitão: *Sabes navegar ... Aprenderei no mar ... Poderás dizer-me para que queres o barco, Para ir à procura da ilha desconhecida, Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei ... É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas ... (p.27).*

Winnicott – *Experiência emocional transicional*. “O objeto transicional e os fenômenos transicionais iniciam os seres humanos com o que sempre será importante para eles, isto é, uma área neutra da experiência que não será contestada. Do objeto transicional pode-se dizer que se trata de uma questão de concordância, entre nós e o bebê, de que nunca formulemos a pergunta: *Você concebeu isto ou lhe foi apresentado a partir do exterior? O importante é que não se espere decisão alguma sobre esse ponto. A pergunta não é para ser formulada*” (Winnicott, 1953, p.28).

Saramago – O capitão disse: ... *Vou dar-te a embarcação que te convém ... Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a cor-*





Lea Lubianca Thormann

rer detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade ... o barco era aquele de que ela tinha gostado, simplesmente (p.28). O homem encontra-se com a mulher da limpeza e combinam de ela ir na frente para limpar o barco. *Não queres vir comigo conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar ...* (p.32).

Winnicott – *“O paradoxo sustenta a transicionalidade e estes estados psíquicos permitem que o bebê sustente a possibilidade de acreditar nesta gratificação alucinatória. Como qualidade de ‘realidade já sabida’ ... nem minha nem tua, nem dentro nem fora, nem alucinação nem percepção ... Na metade do caminho, fundando-se este entre ..., tópica do fantasiar, da poética e do brincar ... caminho que instala esta específica qualidade do pensar que chamamos pensar paradoxal”* (Goldstein, 1998, p.14).

Saramago – Passado um tempo, encontram-se no barco, comem algo que o homem trouxe, dialogam. ... *E os marinheiros, perguntou ela, Não veio nenhum, como podes ver ... Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas ...* (p.39).

Winnicott – Precisamos considerar a idéia de liberdade à luz dos conceitos de saúde e criatividade. *“Os que estão presos na rigidez de suas defesas, tratarão de destruir a liberdade”* (Winnicott, 1969a, p.1178).

Saramago – O que fazer? Poderiam talvez viver ali. ... *mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és ...* (p.40). *A mulher da limpeza lembra que o filósofo do rei dizia que “todo homem é uma ilha” ... tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós ...* (p.41).

Winnicott – Penso existir uma passagem do relacionamento ao uso de um objeto, ou seja, há o desenvolvimento e estabelecimento da “capacidade de usar objetos”. *“Entre o relacionamento e o uso existe a colocação, pelo sujeito, do objeto fora da área de seu controle onipotente, isto é, a percepção, pelo sujeito, do objeto como fenômeno externo, não como entidade projetiva; na verdade, o reconhecimento do objeto como entidade por seu próprio direito ... Essa mudança (do relacionamento para o uso) significa que o sujeito destrói o objeto”* (Winnicott, 1969b, p.125). Logo,





o relacionamento pode dar-se com um objeto subjetivo, mas o uso implica que o objeto faça parte da realidade externa ... “... *minha tese é a de que a destruição desempenha um papel na criação da realidade, colocando o objeto fora do eu (self). Para que isto aconteça, condições favoráveis se fazem necessárias*” (Winnicott, 1969b, p.127). É como um movimento do bebê para fora de si que possibilita uma discriminação crescente da mãe como fazendo parte da realidade externa e conseqüentemente uma percepção de si mesmo, com contornos próprios. “*Não há raiva na destruição do objeto a que me refiro, embora se possa dizer que existe alegria pela sobrevivência do objeto. A partir deste momento, ou surgindo desta fase, o objeto, na fantasia, está sempre sendo destruído. Essa qualidade de ‘estar sempre sendo destruído’ torna a realidade do objeto sobrevivente sentida como tal, fortalece o tom do sentimento e contribui para a constância objetal. O objeto, agora, pode ser usado*” (Winnicott, 1969b, p.130).

Saramago – *Ainda não estamos no mar, Mas já estamos na água, Sempre tive a idéia de que para a navegação só há dois mestres verdadeiros, um que é o mar, o outro que é o barco, E o céu, estás a esquecer-te do céu, Sim, claro, o céu ...* (p.42).

Winnicott – O céu é como um *espaço entre* o barco e o mar. Para chegar ao mar *é preciso estar* na água.

Saramago – *Conversaram um pouco mais, olharam o barco por dentro, comeram e resolveram ir dormir: Até amanhã, eu vou para este lado, e o homem respondeu, E eu vou para este, até amanhã ...* (p.48).

Winnicott – Em um ambiente confiantemente presente podemos dormir, repousar, ficar só. A base desta “*capacidade para estar só*” é um paradoxo, ou seja, ficar só quando mais alguém está presente. Apenas algumas pessoas adquirem, ainda na primeira infância, a capacidade de valorizar a solidão como uma possessão preciosa. Estar só na presença do outro representa uma conquista, uma aquisição do desenvolvimento emocional. É assim como na relação entre duas pessoas, “... *uma das quais está de qualquer modo só; talvez ambas estejam só, ainda assim a presença de uma é importante para a outra*” (Winnicott, 1958, p.33). A experiência primordial que sustenta e mantém o núcleo da capacidade para estar só “... *é a de ficar só como lactente ou criança pequena na presença da mãe*” (Winnicott, 1958, p.32). “*Considero, contudo, que ‘estar só’ é uma decorrência do ‘eu sou’ ...*” (Winnicott, 1958, p.35).





Saramago – O homem sonha que está a navegar no barco com tudo o que desejara para equipá-lo nesta viagem – uma grande tripulação com homens, mulheres, animais... –, exceto a mulher da limpeza, que, na última hora, não quis vir, pois achou que o homem *só tinha olhos para a ilha desconhecida e lhe deu adeus: E a ilha desconhecida, perguntou o homem do leme, A ilha desconhecida não passa duma idéia da tua cabeça, os geógrafos do rei foram ver os mapas e declararam que ilhas por conhecer é coisa que se acabou desde há muito tempo ...* (p.57).

Winnicott – Esta transicionalidade expressa uma aquisição emocional fundamental para dar sustentação entre a impossibilidade e a possibilidade crescente de ir ao encontro de um objeto no mundo. “Desde o nascimento, portanto, o ser humano está envolvido com o problema da relação entre aquilo que é objetivamente percebido e aquilo que é subjetivamente concebido ...” (Winnicott, 1953, p.26). Para habitar a transicionalidade, alcançar este estado psíquico, esta forma de ser no mundo, a lógica do processo secundário deve permanecer parcialmente em suspenso. “Porque, para ‘acreditar que algo é’, suspende-se a dúvida e a busca da verdade como realidade objetiva” (Goldstein, 1998, p.13).

Saramago – *Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos... Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma* (p.62).

Winnicott – “... *Cria-se um mundo de realidade compartilhada que o sujeito pode usar ...*” (Winnicott, 1969b, p.131). Sei que não devo perguntar, mas... esta ilha... esta estória...

Saramago – Ela apenas estava ali... Eu apenas a encontrei... □

Referências

- GOLDSTEIN, R.Z. de (1981). O objeto transicional de Winnicott. In: Baranger, W. e cols. In: *Contribuições ao conceito de objeto em psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994. p.149-173.
- . La paradoja. El pensamiento paradojal. In: *Encuentros*, publicação Espacio Winnicott. Buenos Aires: APA, 1998. p.11-25
- HOPKINS, B. Winnicott e a capacidade de acreditar. In: *Livro Anual de Psicanálise, 1997*. São Paulo: Escuta, t. XIII, n.78, p.485-497, 1997.





Diálogos Winnicott/Saramago: Um en-contro na ilha des-conhecida

- SARAMAGO, J. *O canto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WINNICOTT, D.W. (1953). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p.13-30.
- . (1958). A capacidade para estar só. In: *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. p.31-37.
- . [1969a]. Libertad. In: *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires: APA, t. XLII, n.6, p.1171-1179, nov.-dez. 1985.
- . (1969b). O uso de um objeto e relacionamento através da identificação. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.121-131.

Lea Lubianca Thormann

Rua Florencio Ygartua, 271/506
90410-010 – Porto Alegre – RS

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **524** é branca





A psicanálise e a interpretação de textos*

*Nina Rosa Furtado***, Porto Alegre



* Trabalho retirado da Dissertação de Mestrado – FAMECOS – PUCRS.

** Graduada do Instituto de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.





Nina Rosa Furtado

Usamos as palavras para esconder nossos pensamentos
(Richelieu)

A psicanálise sempre foi considerada a “*terapia que cura pela palavra*”. Tendo iniciado no final do século XIX com os estudos de Freud, em Viena, desenvolveu-se sob a égide do pensamento positivista que dominava as ciências da época. Freud dedicou-se desde o início a atender aos requisitos que satisfizessem o paradigma empírico-positivista, tais como observar, descrever, explicar e provar. Procurando manter o mito da neutralidade do pesquisador frente à experiência, comprometeu-se por inteiro com seu trabalho, tendo entre suas maiores descobertas o fenômeno da transferência, o valor dos sonhos como manifestação do inconsciente e a função da análise. Tinha curiosidade e ousada sensibilidade para perceber comportamentos humanos, tanto os próprios do desenvolvimento como os patológicos. Precisava demonstrá-los, mesmo que, para isso, privilegiasse alguns aspectos de seu interesse para serem estudados e destacados. Foi professor e escritor com rara capacidade de descrever situações, casos clínicos e de sistematizar teoricamente suas descobertas. Tinha consciência de que estava iniciando um processo reformulador e mostrava-se aberto às contribuições que reforçassem os achados psicológicos que realizava. Uma de suas primeiras conclusões baseou-se no uso da palavra como parte fundamental da técnica psicanalítica. Em suas “Conferências introdutórias” sobre a interpretação dos sonhos, diz que:

“...nada ocorre no tratamento psicanalítico a não ser uma troca de palavras entre o paciente e o analista (...) As palavras eram originalmente mágicas e retêm ainda em nossos dias grande parte de seu poder mágico” (Freud, 1916, v. XV, p.29).

Quem trabalha com pacientes em análise sabe o valor dessa afirmativa de Freud, o quanto ela tem de verdadeira. O falar, o calar, o negar, o desdizer, repetir e muitas outras formas de expressão fazem parte do trabalho diário de um analista. Em alguns momentos, as palavras são ricas e fundamentais; em outros, pobres e insuficientes. Muitas vezes, o silêncio é eloqüente, esmagador e repleto de mensagens. Com muita frequência, levam-se alguns anos para poder proferir uma determinada palavra ou frase, tendo-se passado todo esse tempo a evitá-la; é como se, chegado esse momento, algo mágico e fundamental ocorresse dentro e fora de nós. Pensa-se muitas vezes em quantas coisas se gostaria de ter dito e não se disse; e causam arrependimento algumas palavras que escaparam e que melhor fora nunca havê-las pro-





nunciado. Esses fenômenos fazem parte do território da psicanálise. Formam terapeuta e paciente uma dupla que desenvolve um texto único, quase como um dialeto ou linguagem de tribos primitivas, transitando entre as histórias de outros personagens, as do paciente e as do analista; percorrendo o passado e o presente, o momento do aqui e do agora.

Graças a essas inter-relações e à importância dos aspectos subjetivos que elas englobam, a psicanálise interage com o *corpus* de outras ciências, tais como a filosofia, a sociologia, a comunicação, a literatura e as ciências das linguagens.

A proposta deste trabalho é examinar um determinado aspecto da interpretação, fundamental à teoria psicanalítica não só na voz de Freud, como naquela, advinda de outras ciências que se interessam pelo processo interpretativo, tais como a filosofia, a sociologia, a literatura e a semiótica.

A abrangência do tema prende-se ao fato de que toda ciência que se disponha a estudar o comportamento humano de forma dinâmica; que pretenda trabalhar com a interpretação no sentido amplo do termo; que não se aceite como conhecimento pronto e acabado e que não procure a tranquilidade das verdades finais, irremediavelmente deverá beber na fonte da interdisciplinaridade. Caso contrário, corre o risco de só perceber o que for evidente e explícito e, exatamente por isso, perder o mais importante.

Por necessidade de objetivação, será focalizado um aspecto do discurso do paciente com seu analista, suas formas de comunicação verbal e exteriorização de conteúdos conscientes e inconscientes, presentes em seu imaginário e em sua história, levando sempre em consideração a relação interativa paciente e analista.

Destaca-se ainda o aspecto polêmico e heterogêneo do inconsciente do paciente que pode ou não ser traduzido pelo analista, o que implica a discussão sobre a metalinguagem do tratamento analítico.

O discurso é o contato do histórico com o lingüístico, diz Pêcheux (1983). O paciente conta uma história: nessa trama narrativa, movimentam-se os personagens e os investimentos afetivos que envolvem cada fato, real ou imaginário, que de alguma forma foram significativos para ele; algo que foi construído no decorrer de sua existência, como um projeto arquitetônico emocional, muitas vezes de linhas rígidas e sólidas, representando defesas contra os sofrimentos a que já esteve exposto. Faz parte do trabalho analítico reconhecer essa construção no discurso do paciente e, com paciência de um arqueólogo, empatia e técnica específica, ir promovendo uma reestruturação conjunta. As possíveis mudanças internas aparecerão no discurso do paciente como sinalizadoras de uma reconstrução, espera-se, mais adaptada e geradora de menos sofrimento.

Habitualmente, a análise do discurso psicanalítico lança mão de conhecimen-





Nina Rosa Furtado

tos da teoria analítica, da prática clínica e de princípios, intuitivos ou não, dos modelos semióticos, que aqui se pretendem ver examinados à luz da ciência. Desse conjunto, destacam-se alguns aspectos implicados no processo comunicativo, envolvendo paciente e analista que só se manifestarão se esse encontro estabelecer-se com base na produção de textos viva, afetiva e a mais clara possível, levando em consideração a heterogeneidade do discurso, as relações interdiscursivas e as diversas formas de linguagem humana.

Freud estudou aspectos inerentes à fala dos pacientes que permitiam tornar consciente um inconsciente que condensa fenômenos psíquicos colecionados numa vida inteira, vindos à tona através de palavras, atos e sonhos. Dessa forma, o significado do texto do inconsciente estrutura-se a partir de inúmeras falas significativas da história daquela pessoa. E é, por isso, que o trabalho interpretativo se funda na decifração dos mitos, da polifonia, dos signos, cujos sentidos, com maior ou menor evidência, se prestam à interpretação.

O objeto da análise das ciências da linguagem é o texto, produto de um processo de produção de significação e sentidos – a enunciação. Todo significante, o texto, é fruto da relação entre expressão e conteúdo, sendo espaço de múltiplas vozes e sentidos. Daí a dificuldade de interpretá-lo.

A interpretação ou hermenêutica é objeto de interesse ou mesmo finalidade de diferentes áreas das ciências humanas: filosofia, história, arqueologia, psicanálise, além, naturalmente das ciências da linguagem – semiótica, análise do discurso – cujo objeto de análise e interpretação são os sentidos dos diferentes textos.

O semioticista tem como objetivo de análise o texto, cujo processo de produção de sentidos e significação visa a compreender: busca a inventariar seus possíveis sentidos e, dentre esses, selecionar como interpretação aqueles que considerar os mais plausíveis.

Como o processo de produção de sentidos, teoricamente, é ilimitado, pode-se pensar que seja possível imputar, aleatoriamente, qualquer sentido a um texto.

Umberto Eco, semioticista conceituado, escritor e jornalista pensa que é um engano achar que o processo interpretativo não tenha critérios, pois o fato de a semiiose ser potencialmente ilimitada não significa que não tenha objeto e ocorra por conta própria. Pensa que o processo interpretativo possui características específicas, devendo ser contextualizado e obedecer a regras especiais.

Ao analisar a origem filosófica da interpretação de textos, Eco busca fundamentos no racionalismo grego e no hermetismo. Para o racionalismo grego – Platão, Aristóteles e outros – conhecer significava entender as causas e as origens, por isso, para se justificar a natureza unilinear da cadeia causal, seria necessário considerar uma série de princípios: o da identidade, o da não contradição e o do terceiro excluído.





No século II, surge uma outra concepção de interpretação, baseada no mito de Hermes, ser ambíguo e pai de todas as artes. No hermetismo, os princípios do racionalismo grego caem por terra, pois se acredita que é possível muitas coisas serem verdadeiras e, ao mesmo tempo, contraditórias.

Para essa forma de pensamento, os textos sempre disseram algo diferente do que pareciam dizer. Era necessário procurar uma revelação para além da fala humana que viria enunciada pela própria divindade. Havia sempre uma verdade secreta, e esse conhecimento secreto era o profundo. Dessa forma, a verdade encontrava-se no que não era dito ou era dito de forma obscura e deveria ser buscada além da superfície do texto ou do discurso.

Nessa direção, enquanto para o racionalismo uma coisa era verdade quando podia ser explicada, para o hermetismo a verdade passava a ser principalmente algo que não podia ser explicado.

Essas formas de pensar tornaram a interpretação indefinida, pois a tentativa de procurar um significado se transformou em algo inatingível. Tudo passou a esconder um segredo, o que tornava a tarefa de interpretação ilimitada. Aqueles que dissessem de um texto – *eu o compreendi* – seriam considerados perdedores.

Entre tantos autores que estudaram o fenômeno da interpretação, cabe aqui também destacar Paul Ricoeur. Em seu livro *Da Interpretação – ensaio sobre Freud* (1977), ele examina o conceito freudiano de interpretação no que ele chama de “uma visão filosófica do ato de interpretar”.

Segundo esse autor, estamos em busca de uma grande filosofia da linguagem capaz de explicar as múltiplas funções do significar humano e suas relações mútuas. Questiona-se como a linguagem poderá adaptar-se aos estudos das artes, da antropologia, da sociologia, da matemática, da psicanálise. Para Ricoeur, o desenvolvimento dessas ciências, que englobam o estudo do discurso humano, evidenciou e agravou a unidade do falar da humanidade.

Analisando a obra de Freud, ela afirma que a psicanálise não pode se furtar ao debate e estudo da linguagem e que, pertencendo à cultura moderna, é capaz de, ao interpretá-la, modificá-la.

Salientando a importância da linguagem, lembra que “*não é o sonho sonhado que pode ser interpretado, mas o texto do relato do sonho*”.

Questiona como a palavra surge do desejo e como fracassa ao expressar o que quer dizer o homem desejante. Nesse sentido, a psicanálise está credenciada e amplamente envolvida no grande debate sobre a linguagem humana.

A psicanálise insere-se no estudo da linguagem por tratar dos símbolos ou dos “duplos sentidos” e por trabalhar com os diversos mecanismos de interpretar.

Ricoeur define *símbolo* como uma expressão lingüística de duplo sentido que





requer uma interpretação, e a *interpretação* como um trabalho de compreensão visando a decifrar os símbolos. A função simbólica pode ser vista como o querer dizer algo diferente do que se diz.

A mais clara manifestação simbólica para esse autor, assim como para o próprio Freud, seria o sonho, visto como o “pórtico real da psicanálise”. O sonho atesta incessantemente que queremos dizer algo diferente do que dizemos, havendo um sentido manifesto que remete a um sentido oculto.

Essa sempre foi a visão de Freud e de muitos outros psicanalistas. Atualmente, alguns autores já modificaram, em parte, essa maneira de ver os sonhos. Mas, para o intuito deste estudo, continuar-se-á com a idéia clássica do sonho enquanto uma manifestação simbólica, uma linguagem a ser interpretada.

A linguagem do sonho faz da pessoa que dorme um poeta, exprimindo uma arqueologia única que por vezes cruza com a dos povos ou da cultura.

O sonho só é conhecido quando ocorre o relato do despertar. É esse relato que o analista interpreta, substituindo o texto narrado pelo paciente por outro revelador dos sentidos ocultos.

Para esse autor, não há símbolo sem um início de interpretação e “*onde houver um homem que sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar*”.

Freud, por diversas vezes em seu trabalho, compara o trabalho da análise com a tradução de um texto de uma língua para outra. O relato do sonho seria um texto incompreensível que o analista substitui por outro mais inteligível. “*Compreender é fazer esta substituição*”, diz Ricoeur.

Ampliando o conceito de texto a ser interpretado, para Freud, todos os signos se prestam a este processo interpretativo, tais como um sonho, um sintoma, um mito, uma obra de arte ou uma crença. Nesse sentido, a análise torna-se um trabalho, uma luta contra as resistências do paciente. Se há alguma coisa a interpretar, é porque há deformação das idéias tornadas inconscientes; mas se há deformação é porque uma resistência se opõe a sua reprodução consciente. As resistências que dão origem à doença são também as que se opõem à tomada de consciência e à toda manobra analítica. Para Ricoeur, as regras da arte de interpretar são uma parte da arte de manipular as resistências. E só haverá uma descoberta de um novo sentido de vida se houve uma conscientização e substituição de textos ocultos internalizados no decorrer de uma existência.

Para a semiótica e voltando a Umberto Eco, o conceito de interpretação de textos (ou fala, discurso) também obedece regras, possui características próprias e deve ser contextualizado.

Em seu livro *Interpretação e Superinterpretação* (1993), o autor declara que a noção de uma semiótica ilimitada não leva à conclusão de que a interpretação não





tem critérios – como na psicanálise, a interpretação também é uma característica básica da semiótica – e que pelo fato de ser potencialmente ilimitada isso signifique que não tenha objeto e que ocorra por conta própria.

Para Eco, há critérios que limitam a interpretação. Defende a idéia de que um texto, um discurso ou mesmo uma palavra, pode significar muitas coisas, mas não qualquer coisa. A interpretação deve falar de algo que possa ser encontrado em algum lugar do texto e isto deverá ser respeitado. Ele diz:

“...qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisse. Neste sentido, a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontrolável” (1993, p.76).

Neste momento, mais uma vez podemos relacionar semiótica e literatura com a psicanálise. Os pacientes fazem um relato de suas histórias, fantasias, sentimentos, ocorrências importantes, sendo que tudo é transformado em palavras, ou seja, um discurso de vida, repleto de mitos e fantasias. Ao comunicarmos uma interpretação, retiramos desta narrativa um conjunto de informações, incluindo afetos nossos, que serão sintetizados em uma comunicação interpretativa. Esta deverá, ou não, ser confirmada pelo paciente, autor do texto, através de uma outra manifestação qualquer: uma associação, um ato falho, uma mudança de atitude, um novo afeto, um sonho confirmatório.

Caso isto não corra, poder-se-ia pensar que a interpretação não correspondia a algo que esteja neste texto e nem ao que o autor quis se referir.

Como diz Eco, algo deverá aparecer no discurso que confirme a interpretação formulada, reafirmando a idéia de que um texto pode significar muitas coisas, mas não qualquer coisa.

É importante salientar, ainda, a idéia de Eco sobre o que vem a ser o seu “leitor ideal” ou o seu leitor modelo (1993, p.75). Para este autor, leitor modelo é aquele capaz de não fazer uma única conjuntura, ou interpretação considerada “certa”. É o leitor capaz de fazer interpretações inúmeras, desde que baseadas no contexto e que vão se arquitetando à medida que o texto vai se apresentando.

Neste sentido parece-nos que o analista durante a sessão passa a ser o leitor modelo do discurso do seu paciente. É o único capaz de contextualizar o que está sendo dito, junto com o paciente, e de ir, no decorrer da sessão, retirando do texto apresentado as hipóteses interpretativas.

Estas idéias acompanham o pensamento mais recente da psicanálise, de trabalhar com o conceito de campo, de vincularidade, que ocorre entre um determinado





Nina Rosa Furtado

paciente e seu analista, naquele específico momento da vida dos dois.

Os seres humanos, segundo Eco, não emitem signos no vazio: eles falam *em meio a, de determinados lugares e para outros sujeitos que também falam*. Nessa perspectiva, acredita que a atenção deve deslocar-se da mensagem, enquanto sistema objetivo de informação, para a relação comunicativa entre contexto, mensagem e receptor, relação na qual a decisão interpretativa passa a constituir o valor efetivo da informação.

É devido a essa relação que texto nenhum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido único. A linguagem sempre diz algo mais que seu inacessível sentido literal, que já se perdeu a partir da emissão textual. Ela é um complexo de muitas vozes.

O fato de o processo interpretativo deparar-se com inúmeras possibilidades de sentido, múltiplas vozes que só podem ser compreendidas no contexto de enunciação e no interior de um sistema de valores, obriga a cogitar sobre essas questões.

A linguagem, como um todo, envolve o corpo, a postura, a apresentação, o afeto, o momento e tantos outros elementos, diante dos quais a palavra se torna uma coadjuvante no ato da comunicação.

Como diz Meltzer:

“A mente é a função geradora de metáforas que usa o grande computador, o cérebro, para escrever sua poesia e pintar seus quadros de um mundo cintilante de significados. E significado é, em primeira instância, a manifestação fundamental das paixões da relação íntima com a beleza do mundo” (1988, p.35).

Com o intuito de decifrar alguns aspectos do discurso psicanalítico, conectado com conceitos semióticos, salientamos alguns pontos que nos parecem fundamentais. De início, as palavras de Freud e Marie Bonaparte:

“Os espíritos medíocres exigem da ciência que esta lhes traga uma espécie de certeza que ela não poderia dar, uma espécie de satisfação religiosa. Somente os raros espíritos realmente científicos se mostram capazes de suportar a dúvida que se liga a todos os nossos conhecimentos. Não cesso de invejar os físicos e matemáticos que estão certos do que afirmam. Quanto a mim, plano, por assim dizer, nos ares. Os fatos psicológicos não parecem ser mensuráveis e provavelmente permanecerão sempre assim” (Mijolla, 1985, p.95).





Sabe-se que, durante grande parte deste século, as diferentes áreas das ciências humanas, em busca de se estabelecerem e serem reconhecidas, procuraram dotar de rigor e cientificidade suas construções teóricas e metodológicas. Em nome do reconhecimento científico, abdicaram, na abordagem de seus objetos de estudo, de todos os conhecimentos que não pudessem ser adquiridos mediante aplicação de métodos rigorosos e seguros.

Se é verdade que toda teoria é uma grade de conceitos que, quando aplicados a um objeto de estudo, sempre o reduz, sobrando muito desse objeto que ela não pode conhecer, também é verdade que quanto mais restrita for essa grade, mais sobrá do objeto.

O grande desafio desse início de milênio, na área das ciências humanas, parece ser a introdução do contexto como elemento indispensável à compreensão dos fatos psicossociais. Mais ainda, recuperando-se tal contexto, como concebê-lo e analisá-lo de forma rigorosa.

Não há como interpretar, isto é, dotar de sentido, qualquer texto, produzido de forma consciente ou inconsciente, sem considerá-lo no contexto da cultura em que foi gerado; da sociedade que construiu seus mitos e permitiu sua explicitação; do contato comunicativo estabelecido entre enunciador e enunciatário, com hierarquização e determinação de papéis no interior de um campo social pertencendo a uma determinada formação discursiva.

Além disso, há ainda que sempre se considerar os aspectos individuais, constitucionais e familiares que configuram os interlocutores como também uma história na qual há espaço para o aleatório e o acaso. □

Referências

- ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- . *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- . *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- . *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FREUD, S. A Interpretação dos Sonhos (1900). *Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- . A Interpretação dos Sonhos. Sobre os sonhos (1900-1901). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. V. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- . O Manejo da Interpretação de Sonhos na Psicanálise. (1911). In: O Caso de Schreber – artigos sobre técnica e outros trabalhos. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1972. p.119-127 e 147-159.





Nina Rosa Furtado

———. Parapraxias. (1916). In: Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. (Partes I e II). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XV. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p.21-105.

MELTZER, D. e WILLIANS, M. H. *A Apreensão do Belo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.35.

MIJOLLA, A. *Pensamentos de Freud*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PÊCHEUX, M. *A Análise de Discurso: três épocas*, (1983, mimeo).

RICOUER, P. *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Nina Rosa Furtado

Av. Cristovão Colombo, 2937 – sala 504

90560-005 – Porto Alegre – RS – Brasil

E-mail: nina@portoweb.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Doutor Fausto, “O Estranho” e a bi-lógica

Viviane Mondrzak*, Porto Alegre

Este trabalho se propõe reler “O Estranho” de Freud a partir das contribuições de Matte-Blanco sobre o funcionamento da mente, utilizando o romance Doutor Fausto, de Thomas Mann, para ilustrar os modos simétrico e assimétrico de operar, que constituem a bi-lógica.



* Membro Associado da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 535





Introdução

Em 1930, Freud recebe o Prêmio Goethe, por sua contribuição à literatura. Apesar de honrado com a distinção, Freud não deixou de advertir aos amigos que essa honra lhe custaria caro. Uma avalanche de cartas publicadas nos jornais, anunciando a proximidade de sua morte, comprovou que estava certo e provocou, como se pode imaginar, enormes prejuízos à sua clínica (Jones, 1981). Além disso, premiá-lo como escritor trazia o duplo sentido de desconsiderá-lo como homem de ciência, o que não passava inadvertido a Freud. Mas, independente dessas questões, o interesse de Freud pela literatura é inquestionável, abrindo, ao longo de sua obra., a possibilidade de, no mínimo, três campos de aproximação entre psicanálise e literatura: o estudo da biografia do autor, considerando a obra literária como expressão das características da vida emocional do escritor (abordagem mais suscetível a críticas, porque consideraria a obra como resultado exclusivamente dos componentes emocionais do artista), a análise da obra, através do estudo psicológico de seus personagens, como Freud fez no seu trabalho sobre a *Gradiva*, de Jensen (Freud, 1907) e o estudo da criatividade em si mesma, tema de Freud em seu trabalho de 1908, “Os poetas e os sonhos diurnos” (Freud, 1908), um dos únicos a tratar especificamente desse assunto. Nesse trabalho afirmava: “*Nós leigos sentimos uma intensa curiosidade em saber de que fontes esse estranho ser; o escritor criativo, retira seu material e como consegue impressionar-nos com o mesmo... Os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância com o homem comum, assegurando-nos de que todos, no íntimo, somos poetas...*” (p.149).

Já a estética era considerada por Freud como fora do campo da psicanálise, apesar do depoimento de seus professores a respeito de seu particular interesse pela palavra e pelo estilo. Em carta escrita à sua então noiva Marta, em 1884, manifestou inclusive, estar sentindo “*desejos literários*”, que estavam tomando a forma de um conto oriental (Jones, 1981, p.438). Mas um provável escritor deu lugar a um psicanalista convicto. Na maior parte das vezes, ao estudar obras literárias (Shakespeare ou Dostoiévski, por exemplo), procurava principalmente subsídios para exemplificar pontos de sua teoria, posto que, como explicou em *Gradiva* (Freud,1907), “*... os escritores criativos são aliados valiosos e seu testemunho deve ser levado em conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais não sonha nossa filosofia.. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência*” (p.18).

“O Estranho” (Freud,1919) é uma das raras incursões de Freud no campo da





estética e se vale de um pequeno conto para estudar um sentimento específico, de “estranheza”, diante de determinados eventos, e é a natureza desse sentimento que se pretende desenvolver neste trabalho, utilizando a noção de “bi-lógica”, proposta por Ignacio Matte-Blanco para entender o funcionamento da mente. *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (Mann, 1947), foi escolhido pela possibilidade de transmitir, de forma esteticamente criativa, o que a aridez da teoria propõe. Além disso Thomas Mann foi um homem da época de Freud e um admirador da psicanálise. No seu aniversário de 80 anos, foi a visita de Mann o que mais agradou a um Freud abatido (Jones, 1981). Nessa visita, Mann levou uma declaração, escrita por ele e assinada por vários escritores e artistas, destacando a importância da obra de Freud. Também apresentou em vários meios científicos e culturais um ensaio, “Freud e o futuro”, no qual voltava a destacar sua admiração pelo homem e por sua obra. A vida de Thomas Mann foi marcada pela morte, tema recorrente em seus escritos: enfrentou o suicídio de duas irmãs e, posteriormente, de dois de seus filhos (Grinberg, 1993). Vários elos, portanto, unem Freud, “O Estranho” e Thomas Mann.

“Das Unheimliche”

“Estranho”, “misterioso”, “não familiar”, “sinistro”, são formas de se referir à qualidade do sentimento que Freud pretende descrever e entender. A melhor maneira de traduzir este termo foi motivo de longas discussões, e o próprio Freud dedica toda a parte inicial do artigo ao estudo de seus vários significados. Apesar de entendermos sua intenção com esta abordagem técnica, racional, é impossível não sentirmos o contraste com a natureza irracional do fenômeno em jogo. Ele próprio parece ter alguma noção disso. Ao apontar a diferença de sensibilidade entre as pessoas para com essa categoria de sentimentos, diz: “...o próprio autor da presente contribuição deve declarar-se culpado de particular obtusidade na matéria, onde a extrema delicadeza de percepção seria mais adequada. Há muito tempo não experimenta ou sabe de algo que lhe tenha dado uma impressão estranha e deve começar por transportar-se para esse estado de sensibilidade, despertando em si a possibilidade de experimentá-lo” (p.276). Destaco este comentário porque vai, de alguma forma, permear todo o trabalho: de um lado sua extrema sensibilidade para a percepção de fenômenos da natureza do “estranho” e, ao mesmo tempo, colocações que contradizem sua observação. Mas veremos isso adiante.

O que é afinal o “estranho”? Numa de suas poucas incursões no campo da estética (aqui considerada também como “teoria das qualidades do sentir” [p.275]), Freud refere-se a um determinado sentimento de estranheza diante de algo novo, que





assusta. Mas esse sentimento não se origina do medo diante do desconhecido. Como vai mostrando, através da análise de um conto de Hoffmann, o caráter assustador provém justamente do fato de essa experiência nova relembrar algo conhecido de alguma época da vida. É o conhecido, mas não consciente, na experiência nova, que tem o poder de provocar este sentimento. Na busca deste estranho conhecido, Freud nos conduz ao mundo infantil e afirma que “...do solo do amor próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo” (p. 294), brotariam maneiras de lidar com a insegurança e com o sentimento de impotência. Uma dessas criações seria o “duplo”, um dos fenômenos geradores do sentimento de “estranho”. Ligado às sombras, aos espelhos, aos espíritos, o primeiro duplo seria a criação de uma alma imortal como defesa contra o medo da extinção. Assim como nos sonhos, nos quais a castração é representada pela multiplicação de símbolos fálicos, o duplo “multiplica” a pessoa, procurando proteger do medo da morte-castração. O duplo seria, portanto, um recurso protetor primitivo, que teria de início um caráter tranquilizador. Quando esta etapa do desenvolvimento fosse superada, o duplo inverteria seu aspecto e, depois de ter sido uma garantia de imortalidade, transformar-se-ia em estranho anunciador da morte. Assim, “...quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o duplo ser criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o duplo tinha um aspecto mais amistoso.” (p.297).

Antecipando “Além do Princípio do Prazer” (1920), Freud descreve ainda outra característica dos processos primitivos da mente, a “compulsão à repetição”, capaz de prevalecer sobre o princípio do prazer, o que também daria a determinados aspectos da mente um caráter “demoníaco”, “estranho”.

O sentimento de estranheza, assim, é relacionado com as características do pensamento infantil, animista e onipotente na sua forma de lidar com o mundo. A característica de “estranho” viria de uma percepção vaga de que um determinado fenômeno, aparentemente novo e desconhecido, remete a mecanismos primitivos da nossa mente. Dá como exemplo o efeito estranho produzido pela loucura: por mais distante de nós que possa parecer, sabemos que é familiar, pois corresponde a modos de enfrentamento da realidade que já utilizamos na infância.

Mas o que ocorre com estes estágios primitivos da mente? A este respeito vemos um Freud algo oscilante.

Assim como diz que esta etapa é superada, também afirma que talvez não desapareça completamente: “... é como se cada um de nós houvesse ultrapassado uma fase... correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado...sem preservar certos resíduos e traços dela...e que tudo





que nos surpreende como “estranho” satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos...” (p.300).

Observando a forma como o homem encara a morte, verifica que, a este respeito, quase todos nós ainda pensamos como selvagens, e o primitivo medo da morte é ainda tão intenso, no mais civilizado dos homens, que está sempre pronto a vir à tona. Ao dizer que “quase todos nós” pensamos como selvagens, deixa a possibilidade de que “alguns” não pensem mais assim.

Vejamos como procura integrar a visão de uma etapa do desenvolvimento que é superada com a hipótese de vestígios destes modos de operar que parecem nunca desaparecer: “...a primitiva onipotência do pensamento era responsável por nossas crenças mágicas, ...hoje em dia não acreditamos nelas, superamos esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo acontece realmente algo que pareça confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; é como se estivéssemos raciocinando mais ou menos assim: então é verdade que se pode matar uma pessoa com o mero desejo da sua morte...” (p.308). Mas logo a seguir, abre a possibilidade de que estes modos de funcionamento primitivo possam desaparecer: “...qualquer um que tenha se livrado, finalmente, de modo completo, de crenças animistas será insensível a este sentimento estranho” (pág. 308). Assim o objetivo a ser atingido, para que deixemos de pensar como primitivos, é o desaparecimento, “finalmente”, destas características consideradas indesejáveis e tudo é uma questão de um melhor funcionamento do teste de realidade. Freud observa que o pensamento primitivo continua a operar em todos nós, mas sustenta a idéia de que “alguns” superaram completamente este estágio.

Faz ainda outra observação interessante, que pressupõe a existência de conteúdos diferentes no inconsciente. Percebe que o “estranho” acompanha o retorno do reprimido, correspondendo ao contato com material que só teria se tornado “estranho” pelo efeito da repressão. No entanto, em outras situações, como às relacionadas ao medo da morte, a repressão não seria o mecanismo responsável, mas sim a permanência de resquícios de formas primitivas de pensamento. Há portanto, no inconsciente, material reprimido e “resquícios” destas formas primitivas que, novamente, sua observação percebe.

No final do trabalho, Freud retorna à literatura para verificar suas relações com o “estranho”, visto que é este o terreno que considera mais fértil para este sentimento. Para ele, o escritor já começa numa situação privilegiada, porque tem a liberdade de escolher seu mundo de representações, que pode ou não coincidir com realidades que nos são familiares. Nós, leitores, aceitamos ou não estas regras, dependendo de nossa disposição e do talento do escritor. No conto de fadas, por exemplo, fica





Viviane Mondrzak

claro que o mundo da realidade é deixado de lado e o sistema animista é adotado e, portanto, aceitamos todos os elementos fantasiosos com naturalidade, sem a sensação de estranheza. Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor e podemos considerar almas, espíritos e fantasmas sem estranheza, se isto é proposto pela realidade ficcional (as almas do inferno de Dante, por exemplo). A situação altera-se quando o escritor pretende mover-se no mundo da realidade comum. Aí, tudo que teria efeito estranho na vida real passa a ter na história, e o autor ainda tem recursos extras, porque pode criar situações raras na vida real, manipulando os fatos e guiando o fluxo de nossas emoções. Recursos simples, como o silêncio, a solidão e a escuridão, criam permanentemente um clima pelo menos próximo à estranheza, já que são elementos presentes universalmente nas ansiedades infantis, “...dos quais a maioria dos seres humanos jamais se liberta.” (p.314).

Este apanhado do trabalho de Freud, com várias citações, foi feito não tanto para trazer seu conteúdo, bastante conhecido, mas para que se possa acompanhar a oscilação em seu pensamento. Apesar de perceber que modos primitivos de funcionamento da mente, o processo primário, permanecem ativos durante toda a vida, não apenas nos sonhos, não consegue admitir isto integralmente e precisa deixar a possibilidade de que “alguns” consigam superar este estágio. Dessa forma fica estabelecida uma hierarquia, na qual o processo secundário assume uma posição de maior importância, sinal de termos ultrapassado definitivamente estágios primitivos do desenvolvimento, posição que vai ser desenvolvida pelos psicólogos do ego.

A bi-lógica lê “O Estranho”

Ignacio Matte-Blanco (1975) parte justamente deste ponto, referido acima. Para ele, a contribuição mais importante de Freud foi sua descrição do modo de operar do inconsciente, muitas vezes negligenciado nos desenvolvimentos psicanalíticos posteriores. Usando lógica matemática e a teoria dos conjuntos, estuda com detalhes as características descritas por Freud, mostrando que correspondem a uma lógica simétrica de funcionamento, pela qual qualquer relação é tratada como idêntica ao seu contrário. Por este princípio, antes é igual a depois, dentro é igual a fora e não há contradição, porque qualquer proposição é igual ao seu contrário, ficando abolidas as noções de tempo e espaço, características do processo primário. Já o pensamento consciente usa a lógica aristotélica, assimétrica, correspondendo basicamente à descrição do processo secundário. Mas a maior contribuição de Matte-Blanco a este respeito é mostrar que a mente funciona constantemente utilizando estes dois processos, caracterizando-se uma bi-lógica. É como se a mente estivesse perma-





nentemente realizando uma atividade classificatória dos dados que lhe são apresentados, organizando-os em conjuntos a partir de semelhanças e diferenças. No pensamento infantil há um predomínio da lógica simétrica, que não discrimina diferenças, que estabelece uma unidade única, sem distinção entre pessoas e/ou objetos, características do pensamento onipotente, animista. Com o desenvolvimento, há a aquisição do pensamento assimétrico, sem que isto signifique desaparecimento da simetria. Lembrando Winnicott, neste processo evolutivo, é a capacidade da mãe de atender à necessidade da criança e de ir ao encontro de sua onipotência que dá sentido a ela e possibilita, aos poucos, o reconhecimento do objeto externo e do mundo, tornando-se o ponto de encontro de duas formas: uma onipotente, sem limite, do inconsciente, e outra com limites, do mundo externo.

Na descrição de Matte-Blanco, ambos os modos de funcionamento são essenciais e estão sempre em relação entre si em proporções variáveis. No pensamento científico, teríamos uma participação maior da assimetria, enquanto que, em emoções intensas, na arte, na experiência mística e em momentos de insights especiais, teríamos o predomínio da simetria. O inconsciente, não tópico, mas visto como um modo de organizar dados de experiências emocionais, permanece como um reservatório inesgotável de onde o modo assimétrico pode extrair infinitas relações possíveis. Não há hierarquia possível entre os modos, um não pode existir sem o outro e a maior parte do nosso pensamento é formado por estruturas bi-lógicas. O apaixonar-se é um exemplo de uma estrutura bi-lógica na qual vemos a abolição de fronteiras, na qual o objeto amado reúne, unifica, todas as qualidades e anseios, ao mesmo tempo que a mente tem consciência de suas limitações. Sem simetria este sentimento não é possível; sem assimetria perde-se o contato com a realidade. Sem simetria a criatividade artística não é possível, mas a assimetria é necessária para organizar a experiência simétrica. Para o pintor, a técnica do desenho é necessária para organizar sua intuição; para um escritor, a forma do escrever é essencial para transmitir o que pretende. Uma obra de arte precisa reunir os dois modos de funcionamento para poder ser considerada verdadeiramente criativa e ter esta “estranha” capacidade de nos tocar profundamente, mesmo falando do que parece muito distante de nós. Remetemos a emoções que são universais e que continuam presentes, que não foram, não podem e não devem ser superadas com o nosso desenvolvimento e sem as quais seríamos máquinas de estabelecer relações lógicas áridas.

No íntimo, nunca abandonamos o desejo de sermos deuses onipotentes, nunca aceitamos plenamente a condição de mortais limitados. A todo momento precisamos nos lembrar de que somos humanos, e este é um processo constante de introdução da assimetria na onipotência simétrica.

Voltando a “O Estranho”, as idéias de Matte-Blanco nos ajudam a organizar, a





Viviane Mondrzak

assimetrizar o que Freud propõe. Começamos pelo pensamento onipotente-animista, considerado a base do sentimento de estranheza. A noção de onipotência segue o modo simétrico de operar da mente que estabelece a premissa “não há limite para o meu poder”, correspondendo a um estágio muito primitivo que, mesmo no adulto mais civilizado, não desaparece e pode ser encontrado nos níveis mais profundos do inconsciente. A onipotência experimentada concretamente no pensamento primitivo, através de crenças mágicas, manifesta-se de forma disfarçada em níveis mais superficiais, mais conscientes, como um sentimento de estranheza. Mas de que forma o que é pensamento onipotente, em termos inconscientes, chega à consciência, fazendo com que se experimente uma sensação de estranheza? Podemos considerar este processo como uma “leitura” que o modo assimétrico faz do que é sentido em termos inconscientes. Pela lógica simétrica, todo elemento é igual à classe que o representa. Se uma experiência, por mais distinta que possa parecer, mantém algum ponto de contato com outra, é identificada imediatamente como sendo a mesma, e o sentimento de estranheza acusa esta identidade. Apesar de parecer registrar algo novo, traz a marca do estabelecimento da identidade. Segundo Matte-Blanco, “...num determinado nível do inconsciente, o modo de pensar onipotente-animista continua a existir em todo ser humano e a diferença entre os indivíduos é quanto ao grau de acessibilidade a este nível. Tentar excluir a onipotência é tarefa impossível e absurda” (p.182).

O modo inconsciente é a fonte de nossa capacidade de nos emocionarmos e de criarmos. Dentro desta linha, vemos o artista como alguém que tem um acesso privilegiado a este nível, o que Freud já apontava quando dizia que eles recorriam a fontes ainda não acessíveis à ciência. São fontes não acessíveis ao pensamento racional, que necessitam, para sua percepção, justamente da suspensão momentânea da cadeia de associações lógicas para que a permeabilidade ao modo simétrico possa ser maior, possibilitando ter uma forma de conhecimento “emocional”.

Quanto ao conteúdo inconsciente, Matte-Blanco segue a distinção feita por Freud: há o modo simétrico, de onde podem ser extraídas infinitas relações assimétricas, correspondendo ao que Freud considerou resquícios de pensamento primitivo e há o material reprimido, que já foi consciente num determinado momento e, para tornar-se inconsciente, precisou ser simetrizado através de mecanismos como deslocamento, condensação, etc.

De qualquer forma, os estudos de Matte-Blanco vão em direção ao que Freud observava, mas não admitia plenamente, talvez por uma visão mais positivista. Como destaca Schafer (1997), Freud não estava preparado para muitas de suas próprias descobertas. Neste caso, admitir que continuamos todos com formas primitivas de sentir e pensar o mundo e que o processo secundário não substitui o primário formam ambos uma série complementar. O que podemos conseguir durante nosso desenvol-





vimento é um aumento das possibilidades de estabelecermos relações assimétricas mais ricas, produtivas, capazes de levar em conta as limitações impostas pela realidade, mas sempre baseadas no “reservatório” simétrico.

Doutor Fausto

Publicado em 1947, *Doutor Fausto* (Mann, 1947) é considerado um dos romances mais marcantes de Thomas Mann. Apesar de se basear numa lenda popular do século XVI que inspirou vários escritores, não há nada de repetitivo na história de Adrian Leverkühn, um músico que vende sua alma ao Diabo em troca de mais tempo de vida para realizar uma grande obra. Sabemos de antemão os pontos básicos e o desfecho desta história, mas nada disto diminui o clima de mistério, de estranheza e de opressão que vai nos envolvendo.

Mann começa por nos situar num período histórico que cobre as duas Grandes Guerras e coloca o narrador na Alemanha, em 1943. Assim, de saída, sabemos que estamos num período sombrio, com “forças diabólicas” rondando e num terreno onde a razão não é soberana.

Zeitblom, amigo de infância e admirador de Adrian (poderíamos dizer quase adorador, tal a característica de sua devoção para com ele), doutor em Filosofia, é quem conta a história. Começa descrevendo-se como “...um homem perfeitamente moderado, de temperamento humano, tendente à harmonia e ao raciocínio...embora não me atreva a negar a influência do demoníaco sobre a vida do homem, reputei-o sempre inteiramente alheio à minha natureza...” (p.8).

Já Adrian, é seu oposto, um gênio indecifrável, apenas voltado para sua arte: “...sua indiferença era tão grande que raras vezes se dava conta da companhia em que estava e do que se passava ao seu redor... inclino-me a comparar sua solidão com um abismo, no qual se aprofundavam, sem ruído e sem rastro, os sentimentos que os outros lhe ofereciam. Em torno dele reinava frieza – e que sensação me invade, ao usar esta palavra...A vida e a experiência podem conferir a determinado vocábulo um acento completamente estranho a seu sentido comum e que lhe confere um nimbo de pavor incompreensível...”(p.10). O simples, mas direto, destaque dado à palavra “frieza”, associa ao seu som uma sensação de arrepio que a continuação do parágrafo trata de esclarecer, sem tirar, no entanto, seu impacto. Assim, através de duas personagens, nos deparamos com uma antítese racional/irracional, humano/frio, e Adrian vai se delineando como um “duplo” de Zeitblom, o depositário do que é assustador, onipotente e narcisista, mas também do criativo e inovador.

A criatividade de Adrian é vista através de uma lente ambivalente: é prove-





Viviane Mondrzak

niente de esferas ricas da mente, do modo inconsciente, que, por sua íntima relação com a onipotência narcísica (que nos afasta do humano, apesar de essencialmente humana), torna-se assustadora quando soberana. Esta dupla face do humano está sempre presente: “... *tenho a impressão que a Música, sem embargo de todo rigor lógico-moral... pertence a um mundo místico, por cuja fidedignidade incondicional em matéria de razão...eu não gostaria de garantir. Que, apesar disso, eu sinta sincera afeição a ela faz parte daquelas contradições que – lamentemo-las ou tiremos satisfação delas – são inseparáveis da natureza humana.*” (p.15). Ou mais adiante, na mesma página: “*Que campo do humano, mesmo supondo que se trate do mais puro, do mais dignificamente generoso, ficará totalmente inacessível ao influxo de forças infernais? Sim, cumpre até acrescentar: qual deles não necessitará nunca do fecundador contato com elas?*”. Nenhum, podemos responder, no que apenas fazemos coro ao que Mann propõe através das reflexões de Zeitblom, que me parece o personagem mais importante do livro. Precisamos do contato com o inconsciente, porque é ele a fonte, a matriz das emoções. Mas o alerta é bem claro: quando nos aproximamos deste modo de encarar a vida, tão característico de estágios primitivos, nos aproximamos de desejar sermos Deuses onipotentes, perdendo contato “quente” com o mundo a nossa volta e nos envolvendo num clima de “frieza” afetiva. Um mundo “diabólico”, visto desta perspectiva, sem limites, sem humanidade, onde o Diabo surge como o duplo inevitável de Deus, como o que há de terrorífico e assustador na dimensão divina. Zeitblom vai adiante, propondo uma conciliação entre as forças: “...*amiúde expliquei aos alunos do último ano que a Cultura consiste essencialmente na incorporação piedosa, ordenadora – quase que se poderia dizer: propiciatória – dos monstros da noite no culto dos deuses*” (p.15). Dito de outra forma, é necessário, para um pensamento realmente criativo, que o modo inconsciente encontre formas de ser “ordenado”, através de mecanismos assimétricos de processá-lo. Sem este trabalho, por mais genial que possa ser, ele se torna maligno, destruidor, porque essencialmente narcisista.

Mann consegue conciliar os dois modos: ao mesmo tempo que faz reflexões profundas e “ordenadoras” do material que apresenta, mantém a possibilidade de nos envolvermos de uma outra forma que não apenas a racional, de mergulharmos no sentimento de estranheza, de horror. E faz isto deixando claro que o Diabo é fruto de um delírio de Adrian, uma espécie de duplo seu, conseqüência de uma sífilis terciária, e que o diálogo com o Diabo não passa de um diálogo consigo mesmo. Mas o clima de desespero não é menor por isto, vem justamente de sabermos que este “Diabo” nos é muito familiar. No clímax do livro, temos, portanto, o diálogo de Adrian com o Diabo. Volta o frio: “*Eis que de chofre me sinto ferido por um golpe de frio cortante...*” Adrian sabe a origem da voz que ouve: “...*é provável que seja o começo*





de uma doença e eu, na minha perturbação, transfira para fora o calafrio provocado pela febre...ademais, todas as palavras que pronunciais revelam vossa inexistência. Somente dizeis coisas que estão dentro de mim e provêm de mim...” (p.304). Mas esta constatação, longe de tranquilizar, tem justamente o efeito contrário. Afastar o Diabo institucionalizado pelas religiões é muito mais fácil do que afastar o “Diabo” que tenta com a promessa de afastar a morte e nos oferecer um tempo de glória e genialidade, além da imortalidade de uma obra eterna. Esta tentação é infinitamente mais difícil de ser recusada e está clara na oferta do Diabo: “... proporcionamos enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfreamento, de liberdade, segurança, facilidade, sensações de poder e triunfo, que fazem o nosso homem perder a fé nos seus próprios sentidos e ainda lhe proporcionam a admiração colossal por suas próprias realizações, que até pode induzi-lo a renunciar de bom grado a qualquer estima que venha de outros, sob o frêmito do narcisismo e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito o leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino.” E prossegue o “Diabo”: “O artista é irmão do criminoso e do demente. Pensas... que já se haja realizado alguma obra interessante, sem que seu autor tivesse aprendido a entender a existência de celerados e loucos?”... “O que nós propiciamos já não é o clássico, meu caro, e sim o arcaico, o primordial...” (p.311). E qual o preço a ser pago? “...o amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser frígida e, portanto, não tens direito de amar pessoa alguma. Queremos que fiques tão frio, que nem sequer as chamas da produção criativa sejam bastante quentes para te aquecerem. Nelas te refugiarás, para saíres do frio da tua vida...” (p.320).

Assim, vamos acompanhando a trajetória de Adrian, sempre sob a ótica de Zeitblom. Mann usa, entre outros recursos para criar o clima de “estranho”, várias coincidências: a casa onde Adrian se refugia para compor é um “duplo” da casa da sua infância, não só quanto ao aspecto físico, mas também em relação às pessoas que o rodeiam. De alguma forma é como se nunca tivesse crescido e continuasse vivendo à parte do mundo que o rodeava.

A própria música que Leverkühn compunha, inspirada no dodecafonismo de Schoenberg, testemunha as infinitas relações entre o novo e o já conhecido. Apesar de romper com as regras da harmonia estabelecidas até então, o dodecafonismo apresenta um sistema rigoroso e suas regras inovadoras lembram o contraponto do século XV. Poderíamos dizer que é uma nova leitura que o modo assimétrico faz dos mesmos elementos, estabelecendo uma ordenação diferente dos dados. As composições de Schoenberg escandalizaram o público, apresentavam um aspecto perturbador, lembrando um sistema desordenado, já que a lógica que as estruturava era outra, desconhecida. Por um lado, o perturbador do que é novo e desconhecido; por outro, a estranheza de percebermos neste novo o que nos é familiar e muito antigo.





Viviane Mondrzak

O que há de melhor para caracterizar estas contradições do que o clima da Alemanha nos tempos que antecederam a Segunda Guerra? A idéia da “raça pura”, como alternativa para fazer frente a todas as dificuldades e à própria humilhação pela derrota anterior, ilustra a saída onipotente. Zeitblom, um digno representante do iluminismo alemão, descreve com clareza, no discurso dos intelectuais da época, o tênue limite que separava a exaltação das conquistas da razão de uma onipotência do pensamento em que a verdade seria sobrepujada pelo ideal da força. O próprio Zeitblom retrata este dilema. Apesar de repudiar a guerra e o nazismo, confessa não ter ficado imune ao clima de exaltação nacionalista de força gloriosa. Mantém, no entanto, a capacidade de refletir, de se horrorizar, o que impede que mergulhe cegamente nestas crenças. Recusa a tentação narcísica diabólica, como humanista que é, mas nos alerta, com extrema sinceridade, que isto não se dá sem esforço e renúncia.

Para concluir

E muito mais poderia ser dito sobre “O Estranho”, sobre a bi-lógica, sobre *Doutor Fausto*. Como psicanalistas, continuaremos a ler nossos textos teóricos, alguns mais áridos do que outros. Mas ainda como psicanalistas, precisamos continuar lendo inúmeros *Doutores Faustos*, pela riqueza de elementos que um bom livro fornece para reflexão, pelas sensações que ele consegue provocar e pela inspiração de que precisamos para que nossas interpretações reúnam algo desta arte de transmitir emoções além de idéias. Thomas Mann consegue aliar um estilo claro e preciso de escrever com a capacidade de comunicar emoções através da palavra. Expressa, portanto, na forma exclusiva dos artistas, a essência do funcionamento da mente humana, na sua dupla apresentação, consciente/inconsciente, simétrica/assimétrica, princípio do prazer/princípio da realidade, numa relação dialética na qual um não pode prescindir do outro, na qual o sentimento de “estranheza” nos lembra que, por mais racionais, assimétricos, que possamos ser, permanecemos com nosso “reservatório” primitivo de mecanismos, onde uma outra lógica reina absoluta. E, afinal, que é deste constante balanceamento que extraímos nossa humanidade. □

Referências

- CARPEAUX, O. (1958). *A História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
FREUD, S. (1907). *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Ed. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977. vol. IX .

546 □ Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001





Doutor Fausto, "O Estranho" e a bi-lógica

- . (1908). *Escritores Criativos e Devaneio*. Ed. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977. vol. IX.
- . (1919). *O Estranho*. Ed. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977. vol. XVII.
- . (1920). *Além do Princípio do Prazer*. Ed. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. XVIII.
- GRINBERG, L. e GRINBERG, R. (1993). As Forças Obscuras na Obra de Thomas Mann. *Revista de Psicanálise da SPPA*, vol.1, 1993.
- JONES, E. (1960). *Vida y Obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Hormé, 1981, vol. III.
- MANN, T. (1947). *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MATTE-BLANCO, I. (1975). *The Unconscious as Infinite Sets*. Londres: Duckworth.
- SCHAFER, R. (1997). *Tradition and Change in Psychoanalysis*. Madison: International Universities Press.

Viviane Mondrzak

Av. Taquara, 198/201
90460-210 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: mondrazak@terra.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA



Atenção montador

a página **548** é branca





Violência e crime em *Carta ao meu Juiz*, de Georges Simenon: o vértice da psicanálise*

*Roberto Gomes***, Porto Alegre



* Trabalho apresentado no Congresso Internacional de Criminologia, PUC, 13 de abril de 2000.

** Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.





1. Introdução

Estava a divagar sobre o tema, ou seja, sobre como poderia a psicanálise contribuir para elucidar um assunto que já mobilizou seus pioneiros – a análise da mente de criminosos –, quando me deparo com a seguinte notícia:

Um homem que matou cem crianças foi condenado à pena de morte no Paquistão. Javed Iqbal, de 44 anos, será executado da mesma forma como matava as crianças: após ser estrangulado na presença dos pais das vítimas, o *serial killer* terá o corpo cortado em cem partes, que serão colocadas em uma solução de ácido. A pena decretada pelo juiz Bakash Ranja dá ares de vingança à execução. *Os funcionários ainda não decidiram quem estrangulará o réu.* (Zero Hora: 17 de março de 2000)

Esta notícia parece confirmar que, quanto mais atrasada a cultura, mais cruel a punição e mais crua a racionalização. Mas essa punição “de exceção” também parece confirmar a regra segundo a qual o inconsciente humano contém desde os mais nobres sentimentos até os mais primitivos. A punição é baseada no fato de que idênticos desejos estão ativos tanto no criminoso como nos membros da comunidade.

O homem primitivo reage primitivamente às injúrias e impõe ao criminoso o mesmo castigo que é sugerido pelo sentido da injúria. Ele acredita que o criminoso comete ofensas porque estava possuído pelo demônio e que a tribo irá sofrer, a não ser que o criminoso seja punido. Assim, postula-se o exorcismo do demônio para aplacar os deuses.

Bem posteriores são a lei do talião e as tábuas da lei de Moisés, nas quais se afirma: “... dar vida por vida, olho por olho, dente por dente, pé por pé...” O princípio da lei do talião foi gradualmente modificado em favor de um esquema de punição corporal que envolvia penalidades terríveis, como esfolar, empalar, enterrar vivo, marcar a ferro, chicotear, esmagar, amputar pés, mãos, orelhas, nariz, olhos, língua, esquartejar. Saramago (1991) dedica várias páginas de seu livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo* à descrição dessas punições.

Apesar de toda a engenhosidade das penalidades, o número de criminosos não diminuiu em séculos de punição. Exceto pela selvagem satisfação de vingança, nada mudou na raça humana.

O conflito está nas origens das relações entre os seres humanos: *na família, entre pais e irmãos*. Assim é que, na *Bíblia Sagrada*, o “Livro da Sabedoria” nos diz que foi pela inveja do demônio pelos filhos diletos de Deus que a morte entrou no





mundo: “... e Deus criou o homem imortal / e o fez à sua imagem e semelhança / mas, por inveja do demônio, entrou no mundo a morte / e experimentaram-na os que são do partido dele”. E, como fruto da rebelião contra Deus, temos a rebelião do homem contra o homem: “... o Senhor olhou para Abel e para os seus dons; e Caim irou-se extremamente, e o seu semblante ficou abatido”, em que se observa a inveja, caracterizada como tristeza em relação ao bem alheio, gerando um desejo desordenado de vingança (Gênesis). Cabe referir também “...o ciúme dos irmãos de José”; os casos de Raquel, que, “...vendo-se infecunda, teve inveja de sua irmã”, e de Esaú, que, odiando Jacó por causa da bênção com que o pai o regalara, dizia no seu coração: “... virão os dias de luto por meu pai, e eu matarei Jacó, meu irmão”. A inveja e o ódio são vistos como um pecado que parece surgir nas hierarquias e famílias, nas sociedades estruturadas de todos os tipos.

O objeto de estudo da psicanálise tem sido esses “pecados” que se passam nas profundezas da alma dos pacientes, isto é, as coisas reprimidas e não confessadas. Em 1915, Freud discute aspectos dos mecanismos psicológicos do crime, dizendo que o mais imaculado dos pacientes refere com frequência delitos e imposturas cometidos na infância. Ele acredita que tais ações são causadas pela fraqueza das restrições morais nessa fase. Uma investigação de crimes cometidos durante tratamentos leva à surpreendente conclusão de que essas ações são cometidas para provocar alívio. Temos, no entanto, que considerar que o analista trabalha mais com fantasias de violência do que com a ação violenta de criminosos, os quais tornam reais as suas fantasias.

Vou me referir, neste trabalho, à violência como forma intencional de infringir dano ao corpo de outra pessoa. Acrescente-se que se trata de dano que implica a perda de continuidade na pele da vítima e a presença, no agressor, da intencionalidade do seu ato, embora ambas sejam acompanhadas de fantasias inconscientes (Glasser, 1979).

Pretendo também assinalar aspectos que caracterizam a violência originária do complexo *perversões*. Neste complexo, é possível estabelecer um continuum entre um leve sadomasoquismo, um sadomasoquismo perverso, crimes sexuais e, finalmente, crimes de violência, o extremo dos quais é o homicídio. O romance de Georges Simenon, *Carta a meu Juiz*, será utilizado para ilustrar alguns destes aspectos.

Sabemos pouco sobre as motivações profundas da “alma humana”. E muitas das explicações existentes podem soar insatisfatórias por basearem-se apenas em extratos superficiais da mente, permanecendo obscura, a maior parte das vezes, a motivação realmente inconsciente.

O que vou apresentar baseia-se na minha convicção e experiência, alicerçada na teoria dos instintos e da relação de objetos: o impulso agressivo para a violência –





Roberto Gomes

central para a teoria edípica e pré-edípica em Freud e Klein – como responsável tanto pela ansiedade e resistência ao tratamento analítico, quanto pela atuação criminosa. Quando pensamos sobre o que é o complexo de Édipo, lembramos sempre o aspecto sexual com a mãe e esquecemos o que diz respeito à morte de ambos os pais. Admito ainda, que, em maior ou menor grau, temos padrões de instintos e de desenvolvimento do Ego que são também influenciados pelo ambiente.

2. O pensamento dos pioneiros da psicanálise sobre a violência e o crime

As preocupações dos pioneiros da psicanálise foram comuns às dos pensadores de sua época e perduram até nossos dias: qual a origem da violência no mundo? Qual a origem do mal? É nossa natureza violenta? Temos mesmo um instinto de morte como Freud intuiu? Se agressão e mal fazem parte de nossa natureza, pode uma adequada continência modificar essas forças, impedindo assim que nos destruamos uns aos outros? Afinal, de acordo com H. Jackson (apud Edelheit, 1976), “*o homem que primeiro ofendeu com palavras seu inimigo ao invés de enviar uma flechada foi o fundador da civilização*”.

O entusiasmo inicial dos psicanalistas pela aplicação dos novos conhecimentos levou a uma colaboração próxima com outros especialistas, como Löffler, professor eminente de criminologia. Freud, em 1905 (apud Duke, 1946), falou ao seu grupo sobre *a natureza do testemunho da testemunha ocular*. A aula foi denominada “Psicanálise e a Verificação da Verdade nos Tribunais da Lei”. Freud estava discutindo o teste da livre associação e as possibilidades de este trazer esclarecimentos sobre áreas como os afetos e as memórias. Em suma, se seria possível utilizá-lo no esclarecimento da verdade. Ferenczi (1919), ao falar para a associação dos promotores públicos e juízes, aventou a possibilidade de tratamento dos reincidentes, sugerindo mesmo uma psicanálise dirigida ao estudo dos crimes, com tratamentos experimentais nas prisões. Mas a verdade sobre a materialidade dos fatos que possa ser obtida através do exame do acusado e da análise de criminosos revela-se ainda utópica.

Em 1911 (apud Dukes, 1946), num dos primeiros estudos sobre o crime, Storfer comenta as ações simbólicas associadas às execuções dos parricidas pelos romanos e sugere que o método de punição utilizado era uma verdadeira punição em retaliação ao crime de incesto: o assassino era colocado, junto com um macaco, uma galinha choca, um cachorro e uma cobra, dentro de um saco e jogado no mar, para evitar sua união com a mãe-terra.

Em “Totem e Tabu”, Freud (1913) discute as proibições de infringir o tabu





(não matar o animal totêmico, nem copular com pessoas do sexo oposto pertencentes ao mesmo totem-família) como defesa contra nossas tendências criminosas inconscientes. Os desejos inconscientes por retaliação e retribuição são instilados pelo medo do poder contagioso do crime ou, melhor dito, pela causa ontogênica deste medo, o sentimento de culpa que aflora pela supressão de desejos esquecidos da infância. A punição, muitas vezes, faz o punidor cometer o mesmo crime que pretende punir.

Em 1916, Freud afirma que a culpa preexiste ao crime e que ela não é o seu resultado, mas o seu motivo. Referindo-se à esse trabalho, Meneghini (1962) organiza as idéias de Freud e acrescenta que o ato criminoso pode: (a) surgir como solução para forte tensão conflituosa decorrente de um superego exigente; (b) ser reação a um sentimento de passividade, sentimento esse vivenciado como idêntico a impulsos homossexuais; (c) estar associado e constituir medida defensiva contra sentimentos depressivos decorrentes da perda de algum objeto amado ou valorizado.

Mas a teoria dualista de Freud (1920), segundo a qual a energia vital (libido) e a energia destrutiva (impulsos de morte) são as duas forças cuja interação determina a conduta, encontrou pouca simpatia mesmo entre psicanalistas.

Para defender suas idéias, Freud socorreu-se dos escritos de um dos maiores pensadores da antiga Grécia, Empédocles de Acragas (Girgenti), nascido por volta de 495 a.C. Misto de investigador, pensador, profeta e mágico, político, filantropo e médico com conhecimentos de ciências naturais, Empédocles erradicava a malária e era reverenciado como um deus. Suas teorias sustentavam idéias modernas, como a evolução gradual das criaturas vivas, a sobrevivência dos mais aptos e o reconhecimento do papel desempenhado pelo *acaso* nessa evolução.

A teoria de Empédocles se aproxima da teoria psicanalítica dos instintos: “... dois princípios dirigem os eventos na vida do universo e na vida da mente, e esses princípios estão perenemente em guerra um com o outro”. Empédocles chamou-os de *jila* (amor) e *neikoV* (discórdia). Desses dois princípios – que ele concebeu como sendo, no fundo, “forças naturais a operar como instintos” –, um deles se esforça por aglomerar as partículas primevas numa só unidade, ao passo que o outro, ao contrário, procura desfazer todas essas fusões e separar as partículas. Ele imaginava o processo como uma alternância contínua e incessante no qual uma ou outra das duas forças leva a melhor, de maneira que, em determinada ocasião, o amor e, noutra, a discórdia realizam completamente seu intuito.

Os dois princípios fundamentais de Empédocles – *jila* e *neikoV* – são, tanto em nome quanto em função, o mesmo que nossos dois instintos primitivos, Eros e destrutividade. Freud forneceu um certo tipo de “fundamento ao princípio de discórdia”, fazendo nosso instinto de destruição remontar ao instinto de morte, *ao impulso que tem o que é vivo a retornar a um estado inanimado*.





Roberto Gomes

Podemos formular o conflito entre a vida e a morte puramente em termos psicológicos (Segal, 1993). O nascimento nos confronta com a experiência da necessidade. Em relação a essa experiência, podemos ter duas reações, e ambas estão presentes em nós, em proporções variáveis. Uma consiste em buscar satisfação para as necessidades; isto é, a promoção da vida leva à procura do objeto e do amor e, eventualmente, à preocupação pelo objeto. A outra é um impulso para aniquilar a necessidade, aniquilar a percepção da necessidade pela aniquilação da percepção tanto da experiência emocional quanto de qualquer coisa que seja percebida.

3. Uma ilustração clínica

Com a finalidade de ilustrar alguns dos aspectos envolvidos na questão, examinarei alguns fragmentos da história do Dr. Carlos Alavoine, assassino confesso de sua amante Martina. Por meio de uma carta a seu juiz, logo após o seu julgamento e no aguardo da execução da sentença, ele relata o que seria a sua versão sobre o que se passou verdadeiramente em sua alma. Trata-se, no caso, de um médico – personagem do romance *Carta a meu Juiz*, de Georges Simenon – que tenta explicar ao juiz os motivos e intenções de seu ato. Não pede por clemência, nem tenta justificar sua atitude com racionalizações e subterfúgios para se evadir da punição. Ao contrário, solicita o reconhecimento de seu ato como premeditado. Diz ele

“Agi com premeditação. Preferias que eu fosse louco ou irresponsável ou de responsabilidade atenuada. Mas estava com pleno conhecimento de causa. Problemas de hereditariedade, de alguma tara, só se fosse a de Adão e Eva, que é comum a todos nós. Nem tive meningite como tentaram insinuar.”

O pai era um pequeno agricultor, caçador, beberrão e que casara tarde. A mãe é descrita como submissa e assim vai acompanhar o filho após a viuvez. O pai morre pobre e decadente, com o disparo acidental de sua inseparável arma de caça. Carlos Alavoine tinha então 10 anos. A hipótese de suicídio é negada. Carlos passa a viver com a mãe, forma-se em medicina e vai trabalhar numa cidade provinciana. Sua primeira experiência sexual é com Sílvia, uma mulher de “vida fácil e livre”, por quem se apaixona. Acaba casando com a filha do antigo médico da cidade, Jane, com quem tem dois filhos. Ela morre no nascimento do segundo filho. Ele passa a ter amantes esporádicas, como Laura, uma notória prostituta; depois Lúcia, de 17 anos, da campanha. Após, Justina e a segunda esposa, Armanda, rica viúva de um tuberculoso. Ela, uma “lady”, não a desejava; ele passava atormentado com o desejo de





enganá-la. Acha que se casara por lassidão e vaidade. Nesse estado de espírito, encontra Martina na hora de embarcar no trem de volta para sua cidade. A partir de então, tudo se modifica: num arroubo de paixão, leva-a junto para sua cidade, hospeda-a num hotel, contrata-a como secretária, planeja sua separação, atormenta-se com delírios de ciúmes e passa a atormentá-la com ameaças físicas e destemperos verbais:

“O que eu queria era, lentamente, com, eu o repito, com a plena consciência do meu ato, impregná-la de minha substância. E minha emoção era neste momento aquela de um homem que vive o momento mais solene de sua vida. Ela estava calma, e ela sentiu que eu estava me fundindo com ela.”

Repare-se como o corpo é tratado como um objeto e concretamente identificado com a pessoa sob ameaça de ser perdida e/ou odiada: Carlos vive uma experiência tipo “somos um só, eu vivo nela e ela vive em mim”. A violência se relaciona com o homicídio e o suicídio como dois lados de uma mesma moeda; formas de lidar com a experiência de sentir-se ameaçado de ser dominado pelo objeto:

“Mas compreenda bem, o que eu fiz foi libertá-la. E não foi ela que eu matei. Foi a outra. ... Vocês conhecem os criminosos, mas vocês não conhecem as doenças. E como se faz um diagnóstico de amor? Pelo desejo absoluto de presença... Ela como era: fabricou pouco a pouco uma personalidade à imagem dos personagens de magazines e romances. Para se parecer com os outros. Para se reassegurar.”

Sempre há um ataque violento ao corpo de outra pessoa ou ao seu próprio corpo, que é tratado como um objeto. A solução para o insolúvel dilema é libertar-se do outro ou por meio de sua destruição dentro da sua própria alma – o que levaria ao suicídio – ou pela aniquilação do outro na própria vítima, o que configuraria o homicídio. Nesse processo, o corpo é tratado como se fosse a própria mente. É o corpo da mãe que é atacado na fantasia. Tem-se aí uma específica configuração da cena primária. Além disso, sempre há a idéia de que uma parte do Self sobreviverá em algum lugar:

“... Sou um homem que ofereceu-lhe uma vida. Eu me dei conta que ela tinha o desejo de ser libertada dela mesma, de seu passado...
“Era a outra que me restava colada na retina e súbito pela primeira vez na vida. Ela via um outro eu. O eu futuro, como eu via nela a pequena Martina de antes. Queria tomar posse de sua infância porque eu estava ciumento de sua infância também.”





Roberto Gomes

A agressão pode ter um ingrediente de autopreservação, cujo objetivo é negar o perigo ou remover a fonte de perigo. Nesse caso, o que acontece com o objeto atacado é irrelevante. Já no sadismo, há uma forma de violência maliciosa; o objetivo é tirar prazer em infligir sofrimento físico e emocional a outro. Nele, é essencial que o agressor seja capaz de imaginar os sentimentos do outro. O ritual sádico se prolonga com a finalidade de garantir, ao agressor, domínio total sobre a vítima, evitando, assim, o temor de ser influenciado e dominado por ela. O corpo da vítima é confundido com a imagem interna que o agressor tem do objeto – isto é, da vítima –, o que não só reflete sua incapacidade de mentalizar simbolicamente as diferenças entre a realidade interna e externa, mas também determina a confusão entre a fantasia e a crença:

“É mais difícil matar do que se fazer matar. Antes de matá-la sentia apenas uma nostalgia vaga”.

“As imagens... sempre as imagens ... outras mãos, outras carícias... Perdão Martina. Eu sentia que ela me encorajava, que ela queria, que ela sempre previra este momento aqui... que era o único modo de ela sair. Eu matei a outra... de uma vez por todas para que minha Martina pudesse enfim viver. Depois, a imobilidade de um era parelha à do outro.”

A conduta criminosa age como defesa contra a eclosão de um surto psicótico, que é evitado pela descarga da energia destrutiva através do ato criminoso. A partir de então, a sociedade assume o papel de *superego* e libera o indivíduo de sua tensão intrapsíquica:

“E era necessário que eu vivesse porque, se eu vivesse, minha Martina também viveria. Ela estava em mim. Eu a portava como ela me havia portado. A outra estava morta, definitivamente... E não quero a sua piedade. E não é mais do que em mim que ela pode sobreviver... Nós fomos além do que é possível. Vivemos a totalidade de nosso amor.”

No dia em que o juiz recebia esta carta, os jornais noticiavam que o Dr. Carlos havia se suicidado em circunstâncias misteriosas, na enfermaria da prisão: envenenara-se com medicações.

Podemos observar como o aumento progressivo de ansiedades do tipo paranoide e depressivo indicava uma próxima eclosão psicótica; as mesmas raízes podem desenvolver-se para a paranóia ou para a criminalidade. A ação é uma defesa patológica contra a ansiedade psicótica.

Quando o Instinto de Morte aumenta dentro do indivíduo e não é aplacado





pelo Instinto de Vida, a última defesa é deslocar para uma vítima a ameaça interna de um sofrimento insuportável. O ato criminoso só pode ser compreendido se considerarmos a necessidade que o criminoso tem de encontrar uma vítima como substituto de si mesmo. Ao encontrá-la, manifesta completa ausência de empatia para com o seu sofrimento; tem necessidade de sacrificá-la com detalhes selvagens e sente satisfação com o seu sofrimento. Todo o processo é desencadeado pela perda de um objeto amoroso, ao qual são dedicados sentimentos ambivalentes e primitivos. Em alguns assassinos, pode haver uma certa dose de compaixão, e via de regra o suicídio não está longe (Meneghini, 1962).

Dois aspectos se destacam no relato: (1) relação entre violência e um estado paranóide e existencial de ansiedade no qual os pensamentos e a identidade do outro são percebidos como uma ameaça e/ou invasão à própria mente e identidade do assassino; (2) a sugestão de que a emergência de fantasias primitivas da “*cena primária*” (Carlos tem “visões” de Martina com outro homem) pode levar alguns pacientes ao medo de aniquilação, ou perda do amor, e a uma resposta violenta.

4. Considerações finais

A teoria dos instintos está sendo questionada. Ninguém nega a existência da agressão; o que não se sabe é se ela se origina de dentro e desde o início como um impulso inato ou se ela é somente uma reação a alguma coisa. Somos todos nascidos bons, como Rousseau postula, e somos corrompidos pela civilização... ou nascemos cheios de pecados e ruindades, assassinos, incestuosos, canibais e conquistamos a civilização pela renúncia instintiva como Freud pensava?

Hoje o que mais se estuda é a violência que emana do pré-edípico: as fantasias de cunho oral e anal, com ataques por mordidas, ácidos, venenos, explosões, balaços, metralhadoras, minas explosivas, bombas voadoras, venenos químicos. Existem ódio e violência potencial em qualquer fase do desenvolvimento libidinal.

Depois de Freud, Abraham (1927) e Klein (1957) abordaram e expandiram as idéias sobre a agressão violenta pré-edípica mostrando as etapas do seu desenvolvimento progressivo – um impulso para matar que, apesar de poder ser grandemente transformado e atenuado pela estrutura psíquica defensiva, nunca se extingue, com suas fixações antigas sendo reativadas nas regressões.

Em estudos sobre a violência e o crime (Perelberg, 1994; Fonagy, 1995; Campbell, 1995), vê-se que a vítima com frequência passa a representar para o assassino um objeto do seu inconsciente. O psicopata ou o psicótico projeta seus medos (de castração, por exemplo) e culpa (tendências para ser punido) em alguém do seu meio





Roberto Gomes

que venha simbolicamente a representá-los por identificação projetiva. É o que Freud (1915-17) postula sobre os melancólicos, isto é, que impulsos destrutivos contra outros podem virar-se contra o agressor por meio da introjeção do objeto amado/odiado com o qual ele se identifica. Assassinato e suicídio podem ser decorrência deste mesmo mecanismo. É importante assinalar que o infanticídio é, provavelmente, o crime mais importante contra as leis da genitura, mais importante que o regicídio. Afinal, Laio quis primeiro matar Édipo.

Um dos motivos inconscientes no crime é que a morte pode equivaler à união sexual final com um objeto incestuoso, ou a um estado final de perfeição narcisista ou ainda a uma gratificação de tendências masoquistas, caso de Carlos e Martina. A compreensão analítica do assassino e do suicida leva ao paradoxo de que, em termos de inconsciente, “*assassinato é suicídio e suicídio é assassinato*” (Campbell, 1995).

Se aceitamos o impulso para a violência, temos que pensar na defesa que é desenvolvida para se opor a ele: (1) a sua fusão e neutralização com impulsos amorosos; (2) a possibilidade de se desenvolverem barreiras eficazes contra sua expressão (isto é, o impulso para a agressão existe, mas ele não é suficientemente forte para expressar-se).

A mais importante influência que conhecemos para o bem e para o mal é a mãe. Contudo, a existência de filhos loucos e de mães boas e mães loucas e filhos bons nos força a pensar na contribuição que os genes podem ter na saúde mental. Se a mãe pode representar o centro do amor e do perigo, o pai representa simbolicamente a lei e a ordem, que se interpõem entre a mãe e o bebê. Ele representa o início da ordem cultural. A presença do pai permite à criança a visualização da relação entre o casal. O pai ajuda a criar um espaço psíquico em que a criança pode não só ver-se a si mesma como separada da mãe, mas também perceber que esta tem uma relação com o pai. Isso representa a possibilidade de a criança conter o impulso para a união indissolúvel com o objeto (tipicamente a mãe), com o pai representando a proteção para fugir dessa imersão, o que a protege ao mesmo tempo do medo de ser aniquilada e engolfada (Fonagy, 1995).

Há ainda mistério em relação às deficiências inatas para conter a agressão. Sabe-se, contudo, que, para haver equilíbrio e saúde, é importante, no desenvolvimento psíquico do indivíduo, a presença consistente de figuras parentais que contêm e imponham limites e que esses limites sejam internalizados.

Pais violentos ou negligentes podem desencadear reações de violência dos filhos contra si mesmos e contra os outros, por via de identificação com o agressor. Curiosamente, pais fracos ou indulgentes que temem enfrentar a brabeza dos filhos podem motivar inclinações violentas nos filhos por estarem dificultando que eles internalizem o necessário “NÃO” em relação aos seus impulsos, ficando, assim, ater-





rorizados em relação a eles. Afinal, a civilização também depende de nossa renúncia aos compromissos neuróticos.

A tolerância nos cuidados com criminosos nem sempre é fácil. O controle sobre a violência parece depender da capacidade que eles tenham para assumir cuidados sobre si mesmos e também tolerarem ser cuidados. Penso também que o desenvolvimento da capacidade de reconhecer-se agressivo e responsabilizar-se pela própria agressão e destrutividade sem projetar nos outros representa outra forma de controlar a violência.

A observação de crianças nos ajuda. Há diferenças na sua atividade e agressividade, há crianças brabas e ranzinzas, mas os fatos psíquicos dos primeiros momentos da vida permanecem um grande mistério. Estudos com gêmeos aumentam nossa humildade, pois parece que ficamos mais confortáveis, quando imaginamos que mudanças no ambiente serão suficientes para reverter o que é potencialmente determinado pela natureza humana.

Até o momento, chegamos apenas a uma pequena fração do aparelho psíquico, raspamos apenas uma lasca da superfície do grande reservatório de instintos inconscientes. Muito do comportamento criminoso é tão irracional e profundamente enraizado no inconsciente que, sem uma compreensão profunda de suas causas, a possibilidade de correção permanecerá longe do plano de ação dos estudiosos envolvidos.

Descrições à luz da psicanálise revelam freqüentemente traços infantis e femininos no criminoso. Havelock Ellis (apud Dukes, 1946) escreve: “*Observamos no criminoso sintomas de desenvolvimento inibido. Em certo grau, ele permanece criança por toda sua vida, uma criança fisicamente madura, com forte e desenvolvida capacidade para o mal*”. Dostoyevski, em *House of the Dead*, diz: “... crianças, pobres crianças eles são, apesar dos seus 40 anos de idade”.

Toda criança, muito cedo, já sente desejo de cometer dois atos que a sociedade tem considerado puníveis: cometer o incesto com o parente do sexo oposto e matar o do mesmo sexo. A forma como ela lida com isso determinará seu futuro desenvolvimento psicológico. Mas, mesmo com a maturidade do complexo de Édipo, traços de nossa ancestralidade selvagem permanecem no inconsciente. Afinal, resta o desafio de Alevoine:

“Eu gostaria que um homem, um somente, me compreenda. E gostaria que esse homem fosse você.” □





Roberto Gomes

Referências

- ABRAHAM, K. (1927). *Teoria psicanalítica da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- CAMPBELL, D. (1995). The role of the father in a pre-suicide state. *Int. J. Psycho-Anal.*, 76 (2): 315-23.
- DUKES, G. (1946). The development of psycho-analytic criminology. *Int. J. Psycho-Anal.*, 27:145-151.
- EDELHEIT, H. (1976). Complementarity as a rule in psychological research—Jackson, Freud and the mind/body problem. *Int. J. Psycho-Anal.*, 57:23-29.
- FERENCZI, S. (1919). *Psychoanalysis and Criminology*. Buenos Aires: APA, 1943.
- FONAGY, P. (1995) Understanding the violent patient: the use of the body and the role of the father. *Int. J. Psycho-Anal.* 76 (3): 487-501
- FREUD, S. (1913). Totem e Tabu. *SEB*, v. XIII
- . (1916). Criminosos em conseqüência de um sentimento de culpa. *SEB*, v. XIV
- . (1920). Além do princípio do prazer. *SEB*, v. XVIII
- . (1917 [1915]). Luto e Melancolia. *SEB*, v. XIV
- GLASSER, M. (1979). Some aspects of the role of aggression in the perversions. In: I. Rosen (ed): *Sexual Deviation*. Oxford: Oxford University Press.
- MENEHINI, L.C. (1962). Atuação homicida como defesa contra ansiedades psicóticas. *Psiquiatria*, 2: 10-18.
- KLEIN, M. (1957) *Inveja e Gratidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- PERELBERG, R. (1994). Psychoanalytic understanding of violence and suicide: a review of the literature and some new formulations. In: *Psychoanalytic understanding of violence and suicide*. London: Routledge, 1999.
- SEGAL, H. (1993). On the clinical usefulness of the concept of death instinct. *Int. J. Psycho-Anal.*, 74: 55-61.
- REIK, T. (1932). *El asesino desconocido*. Buenos Aires: El Ateneo, 1943.
- SARAMAGO, J. (1991). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SIMENON, G. (1947). *Lettre à mon juge*. Paris: Presses de la Cité, Le Livre de Poche.

Roberto Gomes

Rua Prof. Annes Dias, 154/404
90020-090 – Porto Alegre –RS – Brasil
E-mail: roberto.gomes@terra.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Freud, o escritor

Marialzira Perestrello, Rio de Janeiro*

A autora baseando-se em dados biográficos, na correspondência e na coleção de antigüidades de Freud, resolve fantasiar sobre o mestre de Viena, no fim da vida, tornar-se um escritor de ficção. Os contos seriam sobre algumas de suas estatuetas e o romance sobre uma hora (analítica) na vida de um homem.



* Membro Efetivo da S.B.P.R.J. e Membro Titular do PEN Clube do Brasil.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 561





Introdução

Com grande satisfação aceitei o convite para colaborar neste número da *Revista de Psicanálise da S.P.P.A.* dedicado à psicanálise e literatura, já que, há alguns anos, um de meus interesses se dirige para as relações entre psicanálise, artes, literatura, para a criatividade em geral e a criação artística, enfim para o mundo interno do artista. Tive ocasião de proferir algumas palestras e conferências e escrever vários artigos sobre o assunto¹.

Em meus primeiros tempos de analista, dediquei-me a trabalhos clínicos, mais tarde a teóricos e ultimamente a pesquisas históricas. Sendo poeta e historiadora bissexta, além de psicanalista (com formação analítica há mais de 50 anos!), hoje em idade avançada, atrevo-me a apresentar algo mais pessoal.

Não entrarei em pormenores sobre quanto Freud foi um leitor inveterado, nem me deterei em seus vários textos sobre a criação artística e sobre o escritor. Lembro apenas que frisou a analogia entre a atividade literária, o brincar e os devaneios e apontou uma resposta e utilização diferentes da fantasia na neurose e na atividade artística. Sua admiração pelos escritores é algo que permeou toda sua vida. É indiscutível quanto Freud foi fecundado pelos escritores. De outro lado, muitos estão cientes de quanto ele foi fecundante para as letras em geral. No presente trabalho focalizarei um terceiro ângulo: nem Freud influenciado pelos escritores, nem Freud influenciando neles. E sim: *Freud, um escritor*. Quando foi publicado em 1982, o livro *Freud as a writer*, de Peter Mahony, pouco se havia escrito sobre o assunto. Em um de meus artigos, além de citar esse extenso estudo de Mahony, aponto também a compreensão de Walter Muschg sobre esse aspecto do mestre de Viena.

Meus devaneios sobre Freud romancista

Se como historiadora sou quase obsessiva na pesquisa e citação de dados e documentos, se privilegiei preponderantemente o aspecto fenomênico em meus escritos (de História da Psicanálise no Brasil), hoje vou me permitir ingressar no reino da ficção.

Basear-me-ei em dados biográficos e retirados da extensa correspondência de

1. Cito somente os principais: "Psicanálise e Arte" e "Aspectos literários em Freud – Sua palavra falada e escrita", como capítulos de meu livro *Encontros: psicanálise & Imago*, 1992, "O artista e o psicanalista" e "Freud e os escritores de sua época" na *Rev. Bras. de Psican.* v. XXXI e XXXIV e "A análise interfere na criatividade do artista" em *Grádiva*, 1995.





Freud (que há anos estudo), mas, ao lado, darei livre curso à minha fantasia.

Certa vez, Freud, passeando com Stekel, disse-lhe: “*Meu desejo é tornar-me um romancista. Não agora, talvez nos últimos anos de minha vida*”.

Faço a fantasia que Freud, após seus 70 anos, após ter escrito obras em que se evidenciariam “saltos” e reformulações como em *O ego e o Id*, *O problema do narcisismo*, *Inibição*, *Sintoma e Angústia* e *Mal-Estar na Cultura*, e ter descrito sínteses de suas idéias, se as circunstâncias externas e internas tivessem sido outras, Freud permitir-se-ia colocar no papel um fantasiar, um associar ultra-livre, quase oniricamente, sem obedecer à razão e à lógica. Nele então o artista predominaria sobre o cientista e o velho desejo de ser romancista realizar-se-ia.

Aquele pensador que teve a coragem de expressar idéias originais apesar dos cânones vigentes, também como romancista descobriria algo novo, um estilo próprio que (como o de Joyce) causaria impacto no meio intelectual ou aliaria a ficção à realidade, como os nossos latinos: seu amado Cervantes, Eco, García Márquez, Saramago, José Cândido de Carvalho... Penso que ele se tornaria excelente romancista ou um contista com boa repercussão.

Será que por vezes, ao fumar seu proibido charuto, nas vigílias em que punha em dia a correspondência e se comunicava com os amigos-escritores, ou em suas férias na montanha, não houve nele uma ânsia, um desejo de largar-se, de não ser tão sério e de expressar-se em escritos inteiramente literários? Naquele amor pelas estatuetas antigas seguramente funcionaram identificações projetivas de ideais seus. Quem sabe não se contaria *estórias* diferentes das verdadeira *História*? Cientistas-pesquisadores existem que, no fim da vida, sentem necessidade de *filosofar* e escrevem sobre suas idéias, por vezes, consideradas um tanto medíocres. Faço a analogia: não teria nosso pesquisador da vida anímica o desejo de ser menos objetivo, de sair da realidade factual e colocar um pouco de sonho no papel? E de Freud, estou certa, não adviriam mediocridades...

Verdade e ficção

Ao entrar em seu ambiente de trabalho, Freud, todos os dias via, olhava, observava suas queridas estatuetas antigas. Conta-se que costumava cumprimentar a estatueta de um velho filósofo chinês antes de iniciar seu trabalho (J.G. Spector, 1976).

As esculturas, ilustrações, vasos, pequenos fragmentos de ruínas, aquelas antiguidades eram *suas*, moravam sempre em seu consultório e em seu estúdio – nunca em outros cômodos da casa. Umam foram presenteadas por amigos (Marie Bonaparte,





Lou), por discípulos (Ferenczi) e até antigos clientes, mas a maioria comprada com suas economias. Ora devido ao significado mitológico ou histórico, ora, penso eu, pela própria beleza ou estranheza da forma. Imagino que Freud, ao olhá-lhas, lhes dava vida. Algumas se tornavam tão concretas que tinha o hábito de acariciar o babuíno de mármore

(Gamwell, 1994) e a Fliess escreve: “...os deuses da Antigüidade ainda existem, pois consegui alguns recentemente, entre eles um Jano de pedra que me olha com seus dois rostos com ar muito superior” (Freud a Fliess, 1899).

Em meu devaneio sobre *Freud escritor*, ele escreveria contos e um romance. Os contos seriam sobre as preciosas antigüidades e talvez sobre algum personagem bíblico; com sua cultura histórica e arqueológica saberia descrever ambientes adequados para seus personagens. Se Freud todos os dias “cumprimentava o sábio chinês”, por que não conversaria em voz baixa com ele? Por que não “ouviria” coisas contadas por aquele mestre? Destes encontros e diálogos, sairia um conto.

Quem sabe as esculturas de Osiris e de Isis amamentando Horus criança – as duas sempre em cima de sua mesa de trabalho em Londres – não levariam Freud a narrar uma outra versão, diferente da de Plutarco, sobre aquele rei tão invejado e imaginar um fim menos terrorífico para Osiris?

E sobre O Escravo agonizante de Miguel Ângelo, aquele belo jovem com um macaco entre as pernas, não levaria Freud a imaginar algo sobre o próprio artista, quando projetou, esculpiu, finalizou aquela obra? Que ocorrera naqueles dias, como surgira o motivo de um escravo, se a finalidade era homenagear o Papa Júlio II? Que dúvidas teve e como fez a escolha final? Talvez Miguel Ângelo, sobre isto tudo, dialogasse com um outro artista, num terceiro conto.

Outro conto poderia ser a respeito daquela grande reprodução que ficava ao lado do divã, no consultório em Viena: O templo esculpido em pedra de Abu-Simbel. Se seus pacientes a viam sempre, Freud também, ao entrar em seu consultório, encontrava-se com o imponente templo. Fantasio que algum turista muito entretido não se desse conta que estava escurecendo e, de repente, se sentisse perdido bem no interior das ruínas. Então... deixo que o conto de Freud conte o resto. Em minha hipótese, faço nosso mestre, que tanto se obrigava a ser cientista, não dar interpretações psicanalíticas; apenas seguir suas fantasias.

Continuo meu devaneio: assim como o *Ulisses* de Joyce se passa num só dia, o *Tambores de São Luís*, de Josué Montello, passa-se numa noite e Zweig descreve as *Vinte e quatro horas da vida de uma mulher*, o romance de Freud seria sobre uma hora (analítica) na vida de um homem. Claro, com um outro título que ignoro.

Sabemos que, por vezes, após alguns anos de análise e de trabalho contínuo sobre um problema, é numa determinada hora analítica que, devido a certos *insights*





(freqüentemente das duas partes), uma vida inteira é re-visitada, visões reformuladas e, sob nova perspectiva, modificações externas e internas se processam.

O romance passar-se-ia em uma hora, porém, ao mesmo tempo, nosso escritor descreveria toda a vida de um homem de seus 40 anos. Esse o único romance, escrito “em estado de poesia” no dizer de Mário Andrade, teria o belo estilo de Freud presente em alguns inícios das *Novas conferências introdutórias* e em tantos outros textos. O processo terciário (Perestrello, M., 1990) dominaria e, talvez nosso escritor desse saltos (não epistemológicos), mas saltos lingüísticos...

Identificando-me com o narrador do caso de Katherina, quando de início descreve o belo lugar de altíssima montanha e... de repente surge-lhe uma neurótica a pedir ajuda – eu iniciaria o romance da seguinte forma:

“Naquele dia, o homem não se lembrou de preparar seu café, arrumou apressadamente alguns papéis na pasta e saiu. Após alguns passos, lá fora, estranhou o frio intenso e completamente inesperado.

– Terei de colocar o sobretudo.

Ainda vestindo o agasalho, ao passar na sala, olha a lareira: algumas cinzas caídas fora, brilhavam no chão, junto a um cálice vazio. Sentou-se na poltrona e começou a chorar...”

Algo ocorrera, na véspera, com aquele homem – um Edward ou um Heinrich. Que andara pensando em frente à lareira, tomando seu vinho? Somente Freud e ele saberiam da importância daquela hora analítica. □

Summary

The author based on biographic data, Freud’s correspondence and collection of antiques allows herself to fantasize that the Master of Vienna, at the end of his life, has become a fiction writer. The short stories would be about some of his statuettes and the novel about an hour of psychoanalysis in the life of a man.





Marialzira Perestrello

Referências

- FREUD, S. *A Correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- GAMWELL, L. (1994). As origens da coleção de antigüidades de Freud. In: *Sigmund Freud e Arqueologia – Sua coleção de antigüidades*. Rio de Janeiro: Salamandra, p.27.
- PERESTRELLO, M. (1990) Psicanálise e Arte. In: *Encontros: Psicanálise &*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.28-33.
- SPECTOR, J.J. (1976). Freud collectionneur d'art. In: *Freud Jugements et Témoignages*. Paris: P.U.F., p.88.

Marialzira Perestrello

Rua Marquês de São Vicente, 30/604 – Gávea
22451-040 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

© Revista de Psicanálise – SPPA





A palavra: emoção e reflexão na literatura e na psicanálise

*Beatriz de León de Bernardi**, Montevideo

O estudo da criação literária tem um efeito esclarecedor para a psicanálise. Partindo desta perspectiva estudo a dupla função que desempenha a palavra na literatura e na psicanálise. A primeira veicula a experiência emocional, ao mesmo tempo que oferece um caminho de assunção reflexiva dela própria. Tomo como material para minha análise uma passagem do canto VI da Ilíada e o conto “As margens da Alegria”, de João Guimarães Rosa. O estudo de ambas as passagens permite estabelecer isomorfismos e diferenças com processos emocionais vividos na experiência psicanalítica.

* Membro Efetivo da Associação Psicanalítica do Uruguai.





I. O início da psicanálise foi marcado por um diálogo fecundo de Freud com a literatura, e existe uma longa tradição que mostra como a perspectiva psicanalítica aporta uma dimensão diferente à leitura da obra literária. Entretanto, é necessário poder estabelecer a corrente inversa. A dimensão literária enriquece a compreensão de fenômenos psíquicos estudados pela psicanálise.

Apesar de existirem diferenças importantes entre a literatura e a psicanálise, ambas as perspectivas têm alguma coisa em comum: apresentam dados e permitem explorar as características dos fenômenos subjetivos.

A palavra tanto na literatura quanto na psicanálise é o instrumento privilegiado para se elaborar a experiência interior. Assim, as diferentes obras literárias expressam a perspectiva do autor, sua maneira específica de sentir e pensar a si próprio, a realidade circundante e o momento histórico que lhe coube viver. A escrita permite ao autor não somente expressar suas vivências emocionais, mas também lhe oferece, ao mesmo tempo, uma via criativa para compreendê-las e reassumi-las reflexivamente. Igualmente para o leitor, a literatura possibilita-lhe, desde a antiguidade, não apenas identificar-se emocionalmente em forma “catártica” com as transformações do relato, como interiorizar reflexivamente a experiência artística que lhe permite adquirir sabedoria a respeito dos fatos da vida.

Mas enquanto a obra literária mostra o triunfo integrador do impulso criativo, na psicanálise nos encontramos repetidamente face à impossibilidade da criação, aos fenômenos de distorção, desintegrações e destrutividade, que fogem à compreensão e ao domínio consciente.

As palavras da interpretação do analista procuram explicitar e integrar aspectos mudos da conflitiva do paciente. Entretanto, estes processos de integração e de apropriação subjetivas resultam difíceis, na medida em que provocam diferentes graus de angústia. O primeiro impulso da criança é o de dramatizar sua experiência fora do seu mundo interno, defendendo-se da dor psíquica gerada por vivências de frustração, separação e perdas e dos sentimentos hostis que estas lhe causam. Em outros casos é a intensidade do impulso amoroso e sexual que a desorganiza.

O jogo mostra no agir da criança a encenação de sentimentos, fantasias e pensamentos que são atribuídos aos demais ou aos objetos que a rodeiam e que somente progressivamente vão sendo interiorizados. Os pais passam por tradutores de muitas das experiências que lhe são incompreensíveis, cumprindo, então, a tarefa de expressar, conter e simbolizar-lhe as percepções e os afetos que, de outra forma, adquirem uma força traumática. Progressivamente, a criança vai adquirindo a capacidade de auto-reflexão sobre seus processos internos. Mas o processo de elaboração da vivência subjetiva prossegue através de toda a vida, especialmente nos momentos que





marcam mudanças e crises vitais, como a passagem da infância para a adolescência, ou da adolescência para a maturidade, ou da maturidade para a velhice.

A palavra cumpre, então, tanto na literatura quanto na psicanálise, uma dupla função: a de possibilitar a expressão da experiência emocional simultaneamente com uma apropriação e elaboração consciente da mesma.

II. Dois textos literários, muito distantes no tempo, mostram-nos esta dupla função da palavra. O primeiro deles é uma passagem retirada da *Ilíada*. O segundo é uma obra recente, o conto de João Guimarães Rosa, “As margens da Alegria”.

No discurso épico o relato das façanhas guerreiras aparece em primeiro lugar. A *areté* heróica cresce na luta contra o destino, e o pecado de *hybris* é o resultado do desconhecimento orgulhoso de limites externos determinados pelos deuses. Em uma primeira aproximação pareceria que características e motivações pessoais não contam.

Na *Ilíada* por exemplo, é a cólera de Aquiles que desencadeia o relato e determina a ação, mas a descrição da experiência subjetiva é inferida e pode ser captada fundamentalmente a partir dos efeitos que causa no cenário épico.

A perspectiva do autor aparece de modo velado através das múltiplas comparações que Homero utiliza para enfeitar seu relato. Somente em alguns momentos pontuais a narração permite ver de forma medida e condensada sentimentos e pensamentos dos personagens. Um exemplo disso é a cena na qual Heitor encontra sua esposa Andrômaca que, “*ansiosa como louca*”, fora em busca do herói junto às muralhas de Tróia (*Ilíada*, Canto VI).

A cena começa quando Heitor sorri silenciosamente, ao ver ao longe Andrômaca que chega acompanhada da criada carregando no colo o filho de ambos, Astianax.

As queixas angustiosas de Andrômaca introduzem o diálogo e bruscamente alteram o estado de ânimo do herói troiano, que reconhece como válida a angústia e os presságios funestos da esposa sobre a queda de Tróia e sua possível morte: “*Tudo isto me preocupa, mulher...*”... “*Minha inteligência conhece muito bem e meu coração pressente, chegará o dia no qual pereçam a sagrada Tróia, Príamo e seu povo armado com lanças de freixo*” (*Ilíada*,71).

A tristeza de Heitor manifesta-se fugazmente na sua descrição premonitória da futura escravidão de Andrômaca: “*Talvez alguém exclame ao ver-te com o rosto desfeito em lágrimas: esta foi a esposa de Heitor, o guerreiro que mais se destacava entre os troianos...*”... “*Que um montão de terra cubra meu cadáver antes que ouça teus clamores ou presencie teu rapto.*”

A cena termina quando ambos os pais, sorrindo, contemplam Astianax, en-





quanto Heitor acaricia, compassivo, o rosto ainda banhado em lágrimas de Andrômaca.

Nesta passagem que mostrei sinteticamente, vemos como em uma primeira instância se impõe a angústia e o descontrole de Andrômaca diante da possível morte do herói, em um segundo momento, mostra-se a luta de sentimentos frente a frente, para finalmente ocorrer a aceitação e a integração das diferentes facetas da experiência emocional em ambos.

As palavras de Heitor vão expressando sucessivos movimentos de identificação com a imagem de uma Andrômaca sofredora, com o filho e o desejo de que seja “muito mais valente do que seu pai”, para expressar finalmente a assunção clarividente do destino de ambos. O jogo de identificações mútuas permite também a Andrômaca aceitar e colocar-se no lugar do herói, o que possibilita o momento de equilíbrio ao final da cena.

A palavra neste caso não nega os fatos, permite reassumi-los subjetivamente, integrando aspectos afetivos e cognitivos. Neste processo ressalta-se o papel de Heitor pai, que tranqüiliza a mãe, oferecendo-lhe a possibilidade de compreender de outro ponto de vista sua experiência íntima.

Como na interpretação psicanalítica, no desenvolvimento da cena as palavras vão mostrando diferentes funções. Assim expressam a identificação emocional empática, ao mesmo tempo que oferecem a possibilidade de descentramento e de autorreflexão sobre os estados emocionais. Noções psicanalíticas tradicionais, como as de observador participante em Racker ou de segundo olhar em Baranger e noções mais atuais, como a de função do terceiro em Lacan, simbolização em Green e mentalização em Fonagy, comunicam a função metabolizadora e simbolizadora da palavra na interpretação.

III. Sem dúvida a obra contemporânea descreve a vivência emocional e nos permite mergulhar mais amplamente nas suas características. Quero fazer referência, em segundo lugar, a uma obra de João Guimarães Rosa, “As margens da Alegria”¹.

O principal interesse deste conto é que mostra com sutileza não apenas o desenvolvimento de determinada peripécia no mundo exterior, mas que esta peripécia aparece como expressão metafórica da transformação da vivência emocional de uma criança em sua passagem para a puberdade e a adolescência.

O conto tem uma temática simples: a viagem de avião de um menino, acompanhado por seus tios, para ver a construção de uma grande cidade. A peripécia é dese-

1. Um primeiro estudo deste conto ocorreu durante as Jornadas de Literatura e Psicanálise realizadas em Montevideu em 1994 e publicado na *Revista Uruguia de Psicanálise*: 1995. 82,129-134.





nhada sobre entrelinhas temáticas nas quais se enfrentam o impulso civilizador e a natureza. A ação será desenvolvida em apenas um dia: a ida de avião pela manhã, a recepção na casa do “Doutor” com um almoço, a visita pela cidade e o entardecer.

O autor não se preocupa em passar indicações sobre as circunstâncias e os personagens. Parece que, para o narrador, lhe interessa destacar em primeiro lugar a dimensão mítica do conto (Propp, 1928). “As margens da Alegria” segue a morfologia do conto tradicional: inicia com um momento de ruptura com uma ordem anterior, acontece posteriormente o confronto com a comprovação da realidade e, finalmente, ocorre o desenlace.

A viagem representa para a criança o deixar para atrás o mundo conhecido da infância, para abrir-se simultaneamente para a novidade do mundo exterior e para um novo momento vital. A aventura – que, como vimos na épica antiga, consistia na colocação à prova da *areté* heróica –, transforma-se aqui na aventura do conhecimento. A descrição de circunstâncias e personagens fica subordinada à visão e às impressões subjetivas da criança.

O conto pode nos evocar diferentes temas psicanalíticos: a passagem da infância para a adolescência, as transformações do narcisismo, a aproximação à vivência ameaçadora da morte e da angústia da castração.

Mas, ao meu ver, o aspecto mais relevante desta breve história é que a mesma nos propõe, como um paradoxo, um épico da emoção. De fato, o movimento narrativo, estará a serviço da descrição das vicissitudes e dos limites de uma emoção: a alegria. E a aventura do conhecimento e domínio da realidade exterior fica subordinada à do descobrimento das próprias emoções pela criança. Isto é proposto desde o início.

O título de “As margens da alegria” introduz o conto. A criação metafórica condensa as entrelinhas temáticas: o rio como representação da torrente emocional. Deixa-se para atrás o peso filosófico e religioso da metáfora de Manrique, para destacar um matiz da imagem do rio: o das “margens”. Esta imagem, que alude aos contornos da água em movimento, dá a idéia de um contínuo com seus diferentes declives qualitativos, como as variações das margens de um rio em suas diferentes horas. À semelhança de um diapasão, o autor situa o tema: os limites (variáveis, imprecisos, borrados) da alegria, o qual implicará nas suas margens, o outro lado, a tristeza.

É a emoção que gera a ação: “*Era uma viagem inventada no feliz...*”² E a história será desenvolvida, então, entre duas imagens: a da “*...sua alegria despedin-*

2. As citações do conto “As margens da alegria” referidas nesta tradução do presente artigo foram retiradas do original de Rosa, J.G., *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976 (N. da R.).





Beatriz de León de Bernardi

do todos os seus raios...” do início do conto e a imagem final do “vaga-lume”, evasiva, que se destaca sobre um fundo de escuridão.

A aventura começa em um tom afetivo gozoso e expansivo. Isto é expressado nas imagens do vôo do avião, ao amanhecer, na descrição do movimento da construção da grande cidade e, finalmente, na visão de um peru que deslumbra a criança na casa do Doutor onde fica hospedado.

O crescimento da cidade está de acordo com o “estouro” e a inflação das penas da ave: *“Esta grande cidade ia ser a mais levantada do mundo. Ele (a ave) abria leque, impante, explodido, se enfunava...”*... *“Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um trasbordamento...”*

Imagens grandiosas, a da cidade e a da ave, imperial, fazem referência ao estado de expansão narcisista da criança: *“O menino riu com todo o coração”*.

Mas a progressão do movimento narrativo introduz bruscamente um segundo assunto: a aventura também trará para a criança a confrontação dos limites da realidade. Dois acontecimentos aparentemente banais marcam-na fortemente: a visão da súbita desaparecimento do peru, que havia sido sacrificado para ser servido na comida diária e a queda e a devastação de um bosque para deixar livre o espaço para a construção de um aeroporto.

Se a épica ou a tragédia clássicas mostravam a repercussão do pecado de *hybris* (excesso) no mundo exterior e no vínculo com os outros, neste caso o desenvolvimento do conto mostra as repercussões da vivência dos limites e destruição externos no psiquismo da criança.

O desaparecimento da ave, reforçado pelo corte de uma árvore que *“Trapeara tão bela”* desencadeiam a transformação subjetiva dos afetos na criança. A percepção da morte traz o desencanto e a desilusão. A paisagem torna-se hostil e fica cheia de pó, perdendo a cor. Destaca-se a desagradável presença dos *adelfos*. A *“circunstristeza”* invade o personagem, e o mundo se transforma.

Passa-se da luz e do movimento expansivos para a opacidade e a imobilidade: a criança renuncia à curiosidade, sente-se bruscamente cansada e baixa sua cabecinha.

Aqui também ocorre um movimento em declive, que vai da “circunstristeza” e do medo secreto à descarga somática e ao desentendimento diante da visão do corte da árvore. “O menino fez arcadas”.... “Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica”.

O processo de transformação culmina com a descoberta da destrutibilidade e do ódio. Um novo fato o comove. Aproximou-se outro animal, um peru semelhante ao anterior, que começa a picar ferozmente a cabeça degolada do morto. O narrador conta que o ódio movia a ave. A criança, ela não entende, o mundo fica demasiado





grande e preto. Caem as trevas.

Entretanto, no final do conto, a claridade é recuperada, quando, no entardecer, a luz e a cor voltam a ser percebidas pela criança no vôo do vaga-lume. O autor reafirma: “*era outra vez, em quando a Alegria*”.

IV. O assunto da emoção ou o afeto foi abordado por diferentes enfoques na psicanálise. Assim Freud distinguiu os aspectos qualitativos, que aparecem na subjetividade dos aspectos quantitativos (quantidade de energia pulsional [Freud S. 1915]). Entretanto, a importância adjudicada por ele ao processo de associação livre e para o mecanismo da repressão centrou o interesse da reflexão psicanalítica posterior nas características do discurso associativo verbal do paciente e do analista. Este ponto de vista foi ampliado pela obra de Lacan, quando postulou a importância da linguagem na constituição do sujeito do inconsciente.

Foi, sem dúvida, o pensamento kleiniano que deu um lugar mais significativo ao afeto na descrição das diferentes posições psíquicas. Assim, a elaboração da posição depressiva supõe a aceitação da própria destrutibilidade, o ódio e a inveja, com a subsequente integração de afetos negativos e positivos. Por outro lado, a hierarquização que o pensamento kleiniano fez do papel da contratransferência do analista mostrou a importância da resposta afetiva do analista no processo interpretativo.

Recentemente, diferentes aportes contribuíram para descrever as características da vivência emocional que se manifesta nas múltiplas expressões verbais e não verbais da comunicação analítica.

Ahumada (1991), citando Bateson (1973) e Richfield (1954), mostrou como funcionam na sessão os códigos analógicos, icônicos (ações, gestos) e as categorias contínuas, diferentes das categorias lógicas, binárias (códigos verbais) descontínuas. O caráter vivo de muitas das experiências analíticas faz que somente seja possível referir-se a elas ostensivamente. A interpretação, muitas vezes, permite citar o que se apresenta em toda a sua atualidade. Melshon (1989) destacou com precisão o caráter “*apresentativo*” das vivências analíticas.

Mas a qualidade de determinados afetos na sessão apresenta-se não apenas através de expressões icônicas, mas especialmente nas imagens muito intensas dos sonhos, das fantasias, ou das associações. Mais próximas, talvez, das representações-coisas, estas imagens, que incluem representações corporais e expressam afetos tanto do paciente quanto do analista, constituem-se em núcleos dinâmicos (produtos do interjogo transferência-contratransferência) cuja decifração permite chegar a significados inconscientes (de León, 1993).

Por outro lado, de distintos ângulos, mostrou-se como a comunicação entre analista e paciente se estabelece baseada no interjogo de diferentes registros de sen-





sações. Recentemente Daniel Stern (1985), pela investigação empírica, mostrou o caráter transmodal da informação transmitida entre a criança e a sua mãe, fenômeno que, na sua opinião, possibilitaria o entendimento terapêutico. Mas, há já quarenta anos, Álvarez de Toledo (1954) assinalou o caráter tão particular das associações verbais na psicanálise no qual a palavra sobre a qual atuam os mecanismos do processo primário pode converter-se, de forma regressiva, em objeto, imagem, gesto, emoção. Curiosamente para ilustrar este fenômeno ambos os autores citam um mesmo poema: as “Correspondências” de Baudelaire.

O relato de Guimarães mostra-nos a expressão do fenômeno emocional em diferentes registros sensoriais, nas suas continuidades e descontinuidades, oferecendo semelhanças com processos acontecidos na sessão analítica.

Neste caso, a alegria também é “apresentada”, definindo-se nas múltiplas imagens que vão acontecendo na narração: a criança que “vibrava no ânimo, alegre até rir... com um ar de folha que cai; a criança que vive, “sua alegria despedindo todos os raios...”; “a criança que ri com todo o coração...”; “... as coisas surgidas do opaco nas quais se sustenta sua incessante alegria...”; e a imagem final do vôo luminoso do vaga-lume sobre o fundo de escuridão crescente.

Estas cinco imagens centrais se mantêm no relato por correntes complementares. A que me parece mais significativa é a linha relacionada com as imagens do ar, do espaço e do vôo (não podemos deixar de lembrar de Gastón Bachelard [1958]).

Estas imagens de vôo incluem facetas de cor, movimento e som cuja modificação qualitativa entre os extremos de claridade-escuridão, expansão-retração, sonsilêncio, vai mostrando, sutil e continuamente, as variações da vivência afetiva na sua expansão, sua retração e a integração final. Estas imagens, que incluem diferentes registros sensoriais supõem algum tipo de representação corporal, por exemplo, os movimentos expansivos nas imagens de vôo. Mesmo o elemento visual presente nas diferentes imagens do ar sugere movimentos: um tocar ou alcançar o mundo com as mãos pelo menino.

Muitos destes fenômenos são familiares a nossa experiência analítica, na medida em que, na mesma, o trabalho com o inconsciente favorece fenômenos de equivalência ou de simetria entre diversas formas de expressão. O contato com um texto literário provoca, neste caso, uma confrontação clarificadora e enriquecedora para o trabalho psicanalítico. Sabemos, porém, das “margens” desta confrontação na medida em que, na sessão, enfrentamos diretamente o sofrimento psíquico originado nas rupturas, divisões, quedas na desorganização psicótica ou somática maiores do que as do nosso personagem.

Como nos tempos homéricos também hoje permanece a tendência a localizar as razões de nossos atos e, especialmente, de nossos impulsos destrutivos nas cir-





cunståncias alheias a nós, tais como o destino ou a novela familiar. Somente com muito trabalho, a interpretação psicanalítica consegue o reconhecimento da própria participação nos acontecimentos externos. Como mostra Guimarães, a criança rejeita primariamente a força destrutiva do impulso civilizador e se assombra do ódio entre congêneres. Entretanto, o desenvolvimento do conto mostra que iniciou no personagem um movimento irreversível de aceitação dos aspectos negativos da realidade e de apropriação de sua experiência subjetiva.

O breve relato parece seguir um ciclo similar ao da interpretação psicanalítica. A história termina quando a criança se reencontra com sua alegria em um contexto de penumbras mais verdadeiras.

Referências

- AHUMADA, J. (1991). Logical Types and ostensive insight. *Int.J. Psycho-Anal.* 72, p. 683-691.
- ALVAREZ de TOLEDO, L. (1954). El análisis del “asociar”, del “interpretar” y de “las palabras”. *Rev. de Psicoanálisis*, t. XI n. III p.269-275.
- BATESON, G. (1973). *Steps to an Ecology of Mind*. London: Paladin.
- BACHELARD, G. (1943) *El Aire y los Sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- GUIMARÃES, R.J. (1962) As margens da alegria. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- DE LEON, B. (1993): “El sustrato compartido de la interpretación: imágenes, afectos y palabra en la experiencia analítica”. 38º Congreso da API, Amsterdam
- HOMERO. *Ilíada*. Montevideo: Síntesis, canto VI., 1968.
- MELSHON, I. (1989). Sentido. Significação. Sonho e Linguagem: reflexões sobre as formas de consciência no processo analítico. *Rev. Brasileira de Psicanálise*, 23, n.3: 57-68
- PROPP, V.(1928). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- RICHFIELD, J. (1954). “An analysis of the concept of insight”. *Psychoanal. Q.*, 23: 398-408.
- STERN, D.N. (1985). *El Mundo Interpersonal del Infante. Una Perspectiva desde el Psicoanálisis y la Psicología Evolutiva*. Buenos Aires: Paidós, 1991, p.176 y 192.

Beatriz de León de Bernardi

End.: Santiago Vázquez 1140
11300 – Montevideo – Uruguai
E-mail: bernardi@chasque.apc.org

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **576** é branca





Cinema e Psicanálise





Atenção montador

a página **578** é branca





Print the legend (Imprima-se a lenda) **De Shane e do Velho Pescador**

Paulo Fonseca, Porto Alegre*



* Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 579





Paulo Fonseca

Desertos

Como os vazios da falta
De uma forma que ainda virá,
Ambos registros de ausência.
Mas tão distintos!...
Um, esperança do construir,
Outro, lamentos do após o destruído.

De ambos, lava o vento as marcas
Não mais ou ainda não sabidas...
Mas o polvilhado de areia
Que afoga memórias
Denota o escondido e diz das origens
De que busca se afastar:

O deserto, e o vento, e as ondas, e o lamento
Apontam sempre para ... o mar.

I –

Print the legend é o título de uma recente biografia, escrita por Scott Eyman, do famoso diretor de cinema John Ford. Repete o aforismo muito citado, retirado de seu filme *The man who shot Liberty Valance* (O homem que matou o facínora) de 1962. Frente à verdade dos fatos e sua versão idealizada e mobilizadora, deve ser feita uma escolha. Diz o tipógrafo para o repórter de um jornal: “*Este é o Oeste, senhor. Quando a lenda se torna um fato, deve imprimir-se ... a lenda.*”

A lenda dos heróis, em geral, segue o roteiro de uma trajetória ascendente que parte do humano e ruma à exaltação mítica. Mas o mito também pode ser acompanhado, como no caso específico do filme, no sentido inverso: iniciar com o mito e ir desconstruindo e revelando os componentes que o forjaram.

Valho-me, aqui, também da lenda, no significado de “*narrativa transmitida pela tradição de eventos geralmente considerados históricos, mas cuja autenticidade não se pode provar*” (Dicionário Michaelis) e a privilegio para referir-me a alguns heróis propostos pelo cinema, juntamente com suas metáforas.

Antes de prosseguir, penso necessário desde já reiterar a noção de que a lenda





dos heróis míticos se constitui em um legado que, em sua tessitura, segue os andares dos sonhos, no duplo sentido de movimentos e de estratos superpostos. Em seus níveis manifestos à consciência, propõe narrativas que, por sua vez, remontam a conteúdos latentes subterrâneos (ou submersos?) de significados outros, condensados, da condição humana e de seus anseios desde sempre.

II –

Embora o mar e o deserto tenham em sua existência factual significados variados para os sujeitos e sejam expressivos de múltiplas vivências, ao mesmo tempo determinantes e expressivas de vínculos históricos e de marcas de vida, prestam-se ambos, o mais das vezes, para se constituírem, inclusive na linguagem cinematográfica, para a representação ímpar dos opostos, empregando os contrastes imagéticos para apontar às aparências do contraditório. Os dois como universos agrestes, marcadamente masculinos, mas que remetem um às promessas de vínculos, de viagens que buscam encontros e o outro às rupturas e à solidão de viagens sem retorno.

De um lado, as alegorias da infância e do nascimento sucedem-se com as da água e do mar, a começar pela cor: um mundo verde, do viço das plantas, o mundo jovem das árvores, das flores e dos frutos ... Da fertilidade das sementes, das raízes âncoras, dos caules vigorosos e dos ramos erguidos, imponentes, para o céu. Do outro, o deserto. A secura. De poucos oásis e de muitas miragens que alucinam realidades utópicas para concretizar desejos delirantes. Podemos até entender tais miragens como desertos repaginados, com presenças do futuro a materializar. Nesse caso, para alguns, o deserto como uma imensa tela em branco, disponível para as tintas que delineiam não somente as já havidas, mas que prenunciam possíveis outras construções. Mas tal visão atribui ao deserto significados de esperança, talvez equivalendo aos religiosos, da ressurreição dos corpos, e que justificariam o apego soldado ao inóspito, por parte dos que consideram o deserto o “Jardim de Allah”.

A aridez, a solidão, a distância que separa e que mantém o isolamento e o desamparo ... a visualização dominante é a de traduzir o mar e o deserto respectivamente como bênção e como castigo. E o humano lhes atribui correspondências psíquicas da vida, do batismo das águas, e da morte decretada “*Tu és pó ...*”.

Tanto um como outro podem explodir em ventanias imprudentes de deuses vingativos. Pois os mares não são sempre mundos serenos. Mas mesmo então, é reforçada a semelhança com os descontroles da infância e suas punições corretivas, por má conduta. Quando ventos irados avolumam ondas sinistras e insensatas que engolem embarcações e as depositam, quebradas, no fundo escuro e silencioso de territó-





Paulo Fonseca

rios só permitidos aos movimentos de peixes.

Assim, o imaginário mítico, utilizando recursos especulares, atribui a essas expressões uma origem humana partilhada. E dessa “*interpretação primitiva e ingênua do mundo e de suas origens*”, que é um dos entendimentos do mito, apontados pelo dicionário, as areias do deserto são lidas como escritas de algo que foi submerso e que já foi vida e vegetação, em tempos imemoriais. Ante tal entendimento, também a mais freqüente atitude assumida é a de que se “imprima a lenda”. E a isso remetem as palavras do poema.

Nesses termos, o mar pode seguir aludindo à bem aventurança do “sentimento oceânico” de posse do mundo, ressonâncias do líquido amniótico no útero materno. E que se constitui no modelo emblemático tanto das potencialidades iniciais quanto as do fim almejado. Isso nos remete, por sua vez, às imagens finais do filme de Stanley Kubrick, “2001. Uma odisséia no espaço”, realizado em 1968. O feto no cosmos como a Terra girando e constituindo o centro do Universo. Assim, o feto no útero mais do que uma equiparação com o planeta Terra, ele o substitui e torna-se metáfora de uma vivência cósmica. Os ciclos de vida assumindo o significado de mais de que uma repetição renovadora, mas, de forma mais abrangente, o de esperança e do a construir.

III –

Volto ao longínquo oeste e passo a falar de um mito do cinema americano, talvez dele o maior: o herói dos filmes de faroeste que propõem o cavaleiro solitário (o *loner*) que surge de um lugar sem nome e se constitui em uma figura messiânica que, sem origens ou com origens questionáveis, vem resolver os problemas como um anjo vingador e ao final, sem vínculos, afasta-se rumo ao horizonte. O herói como aquele que não só precisa, mas que é também capaz de vagar pelo deserto árido do destruído e com ele formar uma dupla e um destino.

Nessa alegoria, as figuras majestáticas e arenosas do deserto contrapondo-se às do mar afastam-se da reconstrução de um Éden do qual, humanos, fomos expulsados. Quem sabe o mito básico, ao qual podem refluir todos os outros e que encontra ecos em todos nós, à medida que ansiamos pelo tempo inicial sem rupturas e sobressaltos que adiam aquela prometida gratificação, sem tensões e sem histórias de desencontros e maus encontros... desviantes do ideal desejado.

O herói, paradigmático de tal narrativa, encontra-se no filme *Shane* (Os brutos também amam), de George Stevens (1953). Shane é um pistoleiro, até então um apóstolo da violência que busca agora redimir-se e, por assim tentar, salva a outros. Não





por apresentar-se como modelo para identificações e, sim, como um catalizador de esperanças e estímulo para uma reação que se oponha ao apagamento covarde ante a prepotência. Mas os recursos de que dispõe para a trilha do amor são os mesmos dos quais se arrepende. E nisso consiste o desafio: usar sua condição humana, com seus delitos de percurso, para mais uma vez repeti-los, agora não mais como uma compulsão reflexa e destrutiva, mas a serviço da reparação.

Nesses termos, o herói se nos apresenta como modelo, sim, da remissão de pecados e de culpas humanas provocadas por desvios do rumo almejado da pureza, aquela virtude ideal que nunca existiu. Mas deve haver um castigo pelo passado, diz-nos a moral da fábula. Não basta o arrependimento. O viajante do deserto será punido pela solidão, pela mobilidade sem raízes, e deverá vagar por culpas próprias e pelas que ele personifica enquanto herói.

E assim, como figuras míticas e como nômades, enfrentam o calor e a aridez dos espaços de dunas sem limites, testados por miragens enganosas que tentam levá-los à renúncia da missão de rumar e, como guia, conduzir pelo “vale de lágrimas”, ao único retorno, ditado por culpas religiosas, que pode redimir e perdoar: o da auto-mortificação expiatória.

Ao final do filme, dispomos, como espectadores, da informação dolorosa (em *close*) de que o herói está ferido. E os chamados do menino de “Volte, Shane!” soam como ecos-miragens, “cantos de sereia” que podem atrasar o herói em seu tempo-Ulisses de retorno. O “Volte, Shane!” do menino como soluços egoístas, centrados no apelo estagnado em fantasias mágicas da infância, são lamentos de nós meninos por um herói onipotente que suplante nosso pai rival, depreciado como herói insuficiente (como Freud elucidou em “Romances Familiares”, em 1909). O apelo como que dizendo: “não leve embora a minha infância! Volte, herói! Senão, terei que voltar para casa, adulto. E lidar com realidades desinfladas ... e minhas culpas”.

Shane não atende aos apelos sedutores. Mas sabemos do sentimento amargo que o acompanha, ao entender que se afasta duplamente ferido. Tanto pela luta que o fez sangrar e que lhe traria o descanso, caso dela tivesse sido perdedor... mas também ferido porque, dela vitorioso, segue culpado, rumo ao horizonte, com a consciência de que ainda não conseguiu alterar sua trajetória habitual de repetições. Nessas condições, a esperança para ele consiste, bem ao contrário da expectativa de nós todos, como o menino que busca enraizá-lo, que os ferimentos recém-adquiridos sejam suficientes para liberá-lo, generosos, ao paraíso. Ao abraço aquele, como afagos de uma mãe bondosa que não lhe exige contenção e que aceita o seu chorar longamente reprimido. Um abraço perfumado (de)leite que lhe anuncie que ele (tão ferido! e tão febril!) finalmente chegou à terra prometida.





Paulo Fonseca

IV –

Ah! o descanso dos heróis! Lembra o sonho do pescador de Hemingway em *O Velho e o Mar*. O velho pescador, sulcado por lutas de uma vida exigente e calosa, de mar e de sol, enfrenta agora, como pequeno Davi, o peixe-Golias que o mar imenso e a tempestade, como um teste displicente de sadismo e de sabedoria, os deuses lhe propõem. Ecos também do “decifra-me ou te devoro” de esfinges afogadas que flutuam, líquidas, em registros da memória e naqueles sentimentos naufragos de oceanos antigos.

Para vencer o castigo por culpas não sabidas, mas aceitas sem protesto como próprias, eis a oportunidade de agora, como inesperado herói, desreprezar a carestia de um mar sem peixes. E tão próximo do Cristo na montanha, tornar-se, como ele, capaz de multiplicar o peixe-alimento e, como Deus, fecundar a água mãe e, ao assim fazer, readquirir o lugar fetal do filho e re-habitar um paraíso protegido.

Mas a batalha, como todas, é vencida só em parte, como a vida. O prêmio da luta, longe de ser o anunciado, apresenta-se, ao final, muito menor. E nesse caso, como em outros, sofrem ambos – o peixe fígado e o pescador que tenta mantê-lo inteiro, na posse de sua morte. Ele tem que enfrentar a competição ágil de tubarões em seu *habitat*, que lhe denunciam sua impotência mais que muscular para impedir que eles descarnem o prêmio, de seus méritos de troféu. Pois, aos heróis não cabe a vaidade. Ela é sua ruína, pois lhes decreta, como a Sísifo, que a tarefa, de novo, está ainda por se iniciar, a de construções na areia de oceanos evaporados pelo Sol e que põem à mostra sentinelas rochosas de um mundo vazio, por preencher.

Ao chegar à praia, cansado por noites (uma vida!) sem dormir, o velho pescador, mais velho ainda pela luta e pelo esforço, arrasta uma vitória só parcial que, agora sabe, nunca poderia ser completa. Mas alcança uma outra, na medida em que, liberado para dormir sem sobressaltos, lhe é permitido sonhar com leões.

Com leões jovens de uma terra distante do mar-destino que é o único que conhece. □

Referências

- EYMAN, S. *Print the legend. The life and times of John Ford*. New York: Simon & Schuster, 1999.
- FREUD, S. “Romances Familiares”. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*.





Print the legend (Imprima-se a lenda). De Shane e do Velho Pescador

Referências fílmicas

2001-A space odyssey/ 2001/ Uma odisséia no espaço. Stanley Kubrick, 1968.

Garden of Allah/ Jardim de Allah. Richard Boleslawski, 1937.

Shane/ Os brutos também amam/ George Stevens, 1953.

The man who shot Liberty Valance/ O homem que matou o facínora. John Ford, 1968.

The old man and the sea/ O velho e mar. John Sturges, 1958.

Paulo Fonseca

Av. Carlos Gomes, 281/603

90480-003 – Porto Alegre – RS – Brasil

E-mail: rsf4206@pro.via-rs.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **586** é branca





Entrevista





Atenção montador

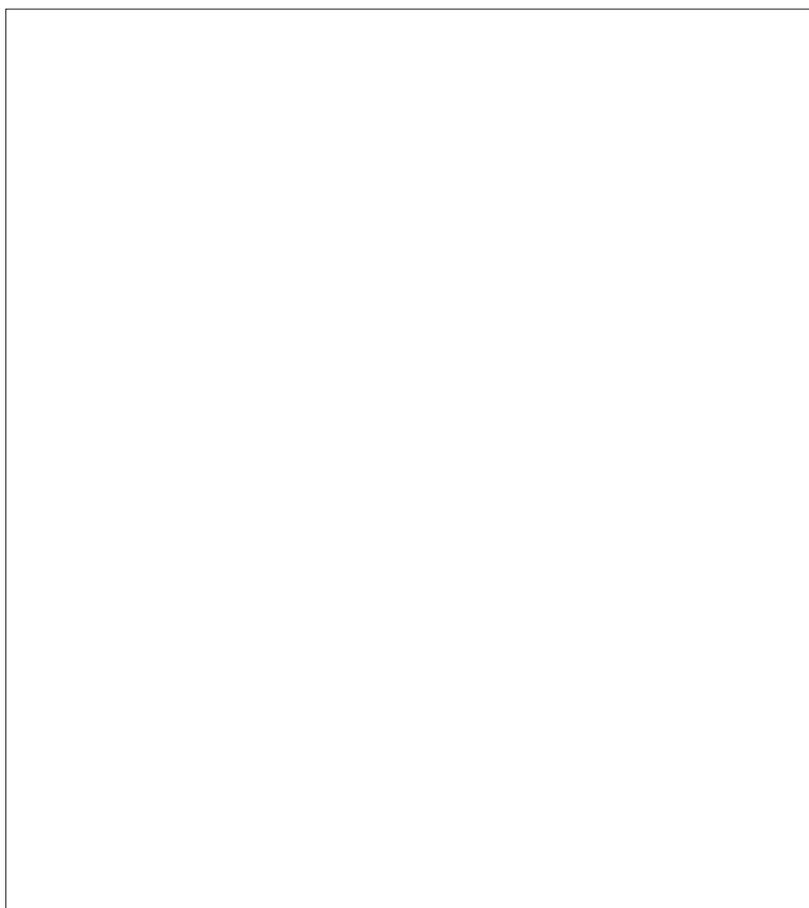
a página **588** é branca





Entrevista com Bárbara Heliodora*

Entrevista concedida, em 13.07.2001, aos membros da Comissão de Redação da Revista de Psicanálise da SPPA.



* Doutora em artes, professora, crítica e diretora teatral, ensaísta, membro da *International Shakespeare Association*.

Revista de Psicanálise, Vol. VIII, Nº 3, dezembro 2001 □ 589





RP – *Antes de mais nada, é um prazer tê-la conosco. Para começar, gostaríamos de conhecer um pouco da sua trajetória pessoal, da sua formação profissional, das principais influências na formação de seu atual modo de pensar e, de forma especial, como William Shakespeare entrou na sua vida.*

BH – Vou começar respondendo à última pergunta. Qualquer pessoa que goste de teatro automaticamente tem que gostar de Shakespeare, porque ele é o grande modelo. Mas vamos ver um pouco da minha história.

Sou carioca, nasci no Rio de Janeiro, em 1923. Estudei no colégio Andrews e depois no Jacobina. Após, entrei na Faculdade de Filosofia da então Universidade do Brasil e, quando estava no segundo ano, ganhei uma bolsa de estudos para os Estados Unidos. Naquele tempo havia bolsas para a graduação. Fui, então, para o Connecticut College, que era apenas para mulheres. Lá me graduei em Inglês/Literatura Inglesa com ênfase em teatro. Eles tinham um departamento de inglês de excepcional qualidade, e eu tive muita sorte, porque estudei Shakespeare com uma professora maravilhosa, Dorothy Bethore, casada, aos 60 anos, com Robert Sherman Lumes, um dos grandes medievalistas americanos, assim como ela. Essa foi uma experiência muito importante para mim. No Brasil, o estudo se limitava a assistir à aula e decorar a matéria, ao contrário do college americano, onde se apresentavam quatro trabalhos escritos por semana e se fazia pesquisa. Eu estudava dez vezes mais do que minhas colegas americanas, para manter a cabeça fora d'água, porque elas vinham de toda uma formação que levava a isso e eu não. Eu tinha que aprender e, além disso, pensando em outra língua.

Quando estava no curso de artes germânicas, na Faculdade de Filosofia, tomei uma resolução muito importante, que foi usar apenas um dicionário inglês-inglês. Pensava: “*Ou eu aprendo a funcionar nessa língua ou não adianta*”, porque não dava tempo de traduzir para tomar nota. Você tinha que botar o raciocínio a funcionar. Tive, nessa ocasião, uma entrevista muito engraçada com um professor de história da língua inglesa que indagou se podia me fazer uma pergunta um tanto pessoal: “*Do you dream in English?*”. Respondi que sim, às vezes sonhava em inglês. Ele me disse, então: “*Pois é, porque eu já sonhei em alemão várias vezes e acordei procurando uma palavra*”. Quando se sonha numa determinada língua, já se pode dizer que se sabe falar esta língua.

Mas, de qualquer maneira, eu já gostava muito de Shakespeare, não sei como. Ganhei da minha mãe meu primeiro livro de Shakespeare, quando tinha 12 anos. Como meu inglês era insuficiente, só procurava aqueles pedacinhos famosos. Aos poucos fui aprendendo e, depois que estudei nos Estados Unidos, já podia ler melhor.





Após a formatura, voltei para o Brasil. Não fiz pós-graduação. Passei por aquele processo de casar, ter filhos, divorciar-se, mas sempre gostando de teatro e lendo muito sobre Shakespeare.

Voltando à minha professora, estávamos estudando *Júlio César*, e ela perguntou qual a diferença básica entre o discurso de Marco Antônio e o de Brutus. Como aos 18 anos éramos todos intelectuais, começamos com as maiores elocubrações, até que, após muitas invenções, ela nos disse que a diferença essencial era o fato de o discurso do Brutus ser em prosa e o de Marco Antônio em verso e poderíamos discutir sobre as razões pelas quais tinham sido escritos assim. Conto sempre essa história, porque para mim foi crucial: tentar encontrar o que é essencial num texto e a ligação entre a forma e o conteúdo.

Como gostava muito de teatro, comecei a freqüentar o Tablado da Maria Clara Machado. Fui a girafa no *Embarque de Noé*, a árvore no *Chapeuzinho Vermelho*, a bruxa chefe em *A Bruxinha que Era Boa*. Pode se ver o que era uma carreira de atriz. Mas eu sempre discutia muito, queria saber o funcionamento de tudo, como criança que abre a barriga do ursinho para ver o que é que tem lá dentro. Então o pessoal começou a dizer que eu deveria fazer crítica. Quando saiu o crítico de teatro da *Tribuna da Imprensa*, o Silveira Sampaio falou sobre mim com o Carlos Lacerda, que era o editor. Isso foi em 1958. Ele me conhecia desde pequena, porque tinha trabalhado com a minha mãe na Casa do Estudante do Brasil. Assim me tornei crítica teatral. Fiquei na *Tribuna da Imprensa* por uns 4 meses, até que o novo secretário me pediu que fizesse coluna de fofoca teatral, o que não servia para mim. Fui embora e, pouco depois, me chamaram para o *Jornal do Brasil*, onde fiquei 6 anos. Depois fui ser Diretora do Serviço Nacional de Teatro (vocês todos vão dizer que sou extremamente reacionária). Foi no governo do Marechal Castelo Branco, um dos poucos presidentes brasileiros que gostava de teatro, que eu me engajei na reforma do Conservatório, porque sempre achei que o problema do ensino era muito grande. Quando saí do Serviço Nacional de Teatro, fiquei ensinando no Conservatório durante anos. Fui, então, fazer doutoramento por tese na USP, o que era possível na época. Com a minha relutância típica, não queria fazer uma tese sobre Shakespeare, mas fui incentivada a seguir este tema. Diziam: “Faz Shakespeare, deixa de ser boba, todo mundo olha para a sua cara e acha que você tem que fazer sua tese sobre Shakespeare”. A tese foi sobre o homem político em Shakespeare. Continuei ensinando até me aposentar e, após, fui convidada pelo Osvaldo Mendes para voltar a fazer crítica na revista *Visão*. De lá fui para *O Globo* onde estou há dez anos.

Minha ligação com os psicanalistas começou com um grupo de uns oito participantes, que me procurou para estudar Shakespeare no Rio de Janeiro. Foi ótimo. Teve um momento, quando estávamos estudando *Rei Lear*, em que a Clara Helena





Portela Nunes disse: “*Por que temos que ler Freud, se Shakespeare já disse tudo?*” Até que um dia o Frank Philips, em São Paulo, precisou de uma tradução de um trecho de *Macbeth* e recomendaram meu nome. Este foi meu primeiro contato com ele e, a partir daí, durante três anos, ia uma vez por mês para São Paulo, almoçava com Frank e Alba e discutíamos uma peça de Shakespeare. Foi assim até que se formou o primeiro grupo em São Paulo, porque acho que ficaram com inveja do Frank. Estou agora com o terceiro grupo e, como esgotamos Shakespeare, nos divertimos fazendo teatro grego. Sempre tenho o cuidado de dizer que meu assunto é teatro e não psicanálise. Eu, inclusive, nunca me analisei. Minha paixão é o teatro, mas compreendo que, para os psicanalistas, Shakespeare deva ser um “prato cheio”, porque ele apresenta um panorama fantástico da experiência humana. Mas não me peçam para compreender a forma como vocês vêm as peças, porque é diferente da minha visão.

RP – *Como a senhora vê o homem em Shakespeare, não só o homem político, mas também o “homem humano”, o sujeito shakespeariano?*

BH – Uma das coisas engraçadas que tem acontecido com a crítica shakespeariana é que somente por volta de 1930 começou-se a estudar com seriedade as comédias. Durante 400 anos se dizia: “*Ah, são tão graciosas, têm a leveza de uma teia de aranha*”. Mas não é possível que um autor que escreva tragédias tenha um botão que desligue e resolva não dizer nada, mesmo numa comédia. Shakespeare tinha, certamente, uma visão de vida que se refletia em tudo. É claro que ele é produto da sua época, do humanismo. Como todo o teatro renascentista e barroco é um teatro secular, nele não se encontra uma solução religiosa, o que caracterizava o teatro medieval.

O teatro romano, no século VII, estava muito decadente. Nos últimos estágios, se havia um personagem que deveria morrer em cena, eles pegavam um condenado à morte para fazer o papel e aproveitavam para resolver o assunto ali mesmo. Foi aí que a Igreja excomungou os atores e suas famílias. Por isso sempre digo que herdamos o teatro da Grécia e o preconceito contra o teatro de Roma. Os atores gregos serviam de embaixadores e, até em tempos de guerra, podiam ir de uma cidade para outra. Já com os romanos, não ocorreu assim. A primeira notícia que se tem da apresentação de uma tragédia grega em Roma é de 240 a. C., quando pela primeira vez construíram um teatro de pedra. Antes faziam um balcãozinho de madeira e, quando acabava o festival, o desmanchavam, porque teatro contaminava, era uma coisa horrível.

No século X, a Igreja começou a fazer o que hoje se chamaria de teatro educativo. Como a maior parte dos comungantes da igreja era de analfabetos, começaram a representar episódios bíblicos. Todo mundo diz, como uma grande piada, que o tea-





tro moderno começou no século IX ou X, num mosteiro suíço. Na Aleluia, depois da ressurreição, apresentaram três monges que iam até o sepulcro, armado junto ao altar, e perguntavam às Três Marias: “*Quem vocês estão procurando?*” Elas respondiam: “*Estamos procurando Jesus*”. Ao que eles acrescentavam: “*Não está, ressurgiu. Ide e anunciai*”. Foi um sucesso. Assim, no fim de um século, a *Bíblia* inteira estava transformada em pequenas dramatizações. O momento crucial deu-se no século XII, quando a Igreja teve uma idéia maravilhosa. Perceberam que os fiéis, além de analfabetos, não sabiam latim e começaram a apresentar tudo que tinha sido feito até então no vernáculo de cada área. Aí virou teatro. Toda dramatização da *Bíblia* podia ser entendida, além de vista.

No teatro religioso da Idade Média não há tragédia. Para isso, é necessário o que é chamado de “desperdício trágico”, quando alguém morre. Mas se você é um mártir da igreja, você fica contentíssimo, porque morreu e foi para o céu. Qual é o desperdício? Não há essa parte humana da morte. É por isso que na Espanha quase não se encontram tragédias, pela força da Igreja Católica. Para que haja tragédia são necessários conflitos de valores, o que é impossível onde há o domínio da Igreja, que só permite os valores católicos. A separação da Igreja, feita por Henrique VIII, na Inglaterra, tornando-a independente de Roma, foi extremamente benéfica para o teatro. Embora houvesse uma censura política, havia liberdade de reflexão sobre valores fundamentais, porque se ficava menos preso a uma estrutura católica.

Como aparece o teatro de Shakespeare? O francês já estava se formando como língua no século VIII ou IX. Com a invasão normanda, em 1066, o elemento anglo-saxão na língua inglesa ficou para trás e o francês passou a ser a língua oficial na corte inglesa até 1280. Após este período surgiu o que é chamado “middle english”, responsável pela riqueza do vocabulário inglês, que tem 51% de palavras latinas. O anglo-saxão, falado anteriormente, era um horror, um mistério completo, não se entendendo uma palavra. Assim, na língua inglesa, você tem tudo, a origem anglo-saxônica e a latina, que influenciou vários períodos: na conquista por César, na cristianização por Santo Agostinho, na conquista normanda, e, depois na Renascença.

Enquanto no século XII já havia o espanhol na Espanha, na Inglaterra, só no século XIII e XIV vamos encontrar realmente uma língua que possibilitasse um teatro popular.

É muito interessante comparar o teatro inglês com o teatro medieval na França, onde as grandes “*paixões*” eram feitas nas praças. Havia *paixões* que levavam o mês inteiro para serem apresentadas. *A Paixão de Moss* tinha 105 cenários, com o público andando de um a outro. Quando se começou a encenar a Ressurreição de Cristo, havia apenas um túmulo junto ao altar. Logo passaram a inventar pequenos cenários ao longo da igreja, na nave, apresentando as Três Marias que paravam no





caminho para comprar os bálsamos e os perfumes destinados a perfumar o túmulo; depois acrescentaram o presépio, a adoração dos Magos. Assim, quando saíram das igrejas para a rua, havia esses cenários múltiplos, chamados “mansões”, e o povo ficava ali e ia atrás da apresentação.

Na Inglaterra, talvez pelo fato de as praças serem menores, isso não aconteceu; o processo foi diferente e altamente significativo para o teatro de Shakespeare. O espetáculo apresentava-se em cima de carrocinhas. A carrocinha era o palco, sendo que, às vezes, tinha dois andares, para que o ator ficasse acima do povo à volta e pudesse ser visto. Não apareceram as grandes *paixões* – como na França –, uma história única que leva muito tempo.

Em primeiro lugar, no continente, na França, Espanha, Itália, quando o teatro foi para a rua, isso se deu, porque começou a ter tanto sucesso que já não cabia mais dentro das igrejas e, também, porque passou a haver uma certa ingerência de assuntos que não eram parte do que estava sendo contado. Mas, na Inglaterra, quando o teatro saiu da igreja, foi para a mão dos “*guilds*”, que seriam os sindicatos, as organizações profissionais. Assim nasceu o *merchandising* também, porque eram os construtores de barcos que apresentavam *o Dilúvio*, os ourives que apresentavam *A Adoração dos Magos*, os açougueiros *A Flagelação de Cristo*. Cada um tinha a sua carrocinha e só fazia uma pecinha escrita por alguém daquele “*guild*”. Era tudo de “pé quebrado”, mas tinha a autenticidade da fé.

Eventualmente, o grande momento de apresentação dava-se durante a festa de Corpus Christi, instituída por volta de 1276. O que acontecia era o seguinte: já estava determinado, nos vários pontos da cidade, onde haveria apresentação, as peças eram curtas. Assim, às seis horas da manhã, (quem, hoje em dia iria ao teatro às seis horas da manhã!) saía a primeira carrocinha, que apresentava a sua peça no primeiro ponto. Quando ela acabava ali, a segunda entrava. A primeira deslocava-se, então, para fazer sua apresentação no segundo ponto e assim por diante. Desta forma, no fim do dia, todas as carrocinhas tinham-se apresentado em todos os lugares.

Quando, posteriormente, uns “loucos” gostaram de fazer aquilo e resolveram largar seus ofícios para serem atores, aproveitaram a carrocinha, que servia de transporte, de camarim e de palco. Se tinha dois andares, colocavam uma cortina e se apresentavam. Não podendo mais apresentar só as peças religiosas, precisaram inventar, o que foi importante para o aparecimento de autores e para capricharem mais na representação. Por quê? Porque enquanto se tratava daquela peça religiosa, no dia de Corpus Christi, havia uma platéia cativa, que estava lá por motivos religiosos. Mas a partir do momento em que não era mais assim, entrou-se na questão do teatro como ele o é ainda hoje. Tem-se que atrair o público, que irá lá só para assistir a uma peça, sem nenhuma outra justificativa. Até hoje o problema é esse, como atrair o





público e ganhar dinheiro com isso.

O lugar que se caracterizou como o mais comum para a apresentação dos espetáculos desses grupos foi o pátio das hospedarias das aldeias, que geralmente eram construções quadradas ou octogonais com um grande espaço no centro. A vantagem era haver um só portão, grande, por onde passavam carruagens, conseqüentemente a carrocinha, e onde era possível cobrar a entrada. O que eles faziam? Encostavam a carrocinha na parede lá do fundo. A turma que entrava pagava e ficava em pé, em volta.

Em 1576, James Bobitt, um carpinteiro que virara ator, achou que Londres já merecia um edifício só para ser teatro. Ele fez uma construção quadrada, com um pátio no meio e um palco projetado para o centro desse pátio. No filme *Shakespeare in Love*, aparece esse teatro. Aliás, esse palquinho do *Shakespeare in Love* estava muito bonito, tanto que a Judi Dench o comprou para doar a uma universidade. Mas não bastava o palco, e aí vamos chegar em Shakespeare. Ocorre que aquelas “pecinhas de pé quebrado” já não podiam satisfazer o clima sócio-cultural dos Tudors. Cabe lembrar que a Idade Média, na Inglaterra, acaba em 1485, com a morte de Ricardo III. Entram os Tudors e dá-se o estabelecimento da monarquia nacional. Com a Renascença, há a influência dos autores clássicos romanos, não gregos, praticamente desconhecidos. A Renascença veio para a Inglaterra principalmente da Itália e de Roma. Assim, em matéria de teatro, as influências foram Plauto e Terêncio, na comédia, e Sêneca, na tragédia, por intermédio dessa mesma influência na universidade, nos colégios e na corte. Chegou-se a um tempo em que havia duas coisas: um teatro popular de “pé quebrado”, que tinha público, mas não tinha forma, e um teatro universitário, que tinha forma, mas não tinha público.

Todo mundo diz que brasileiro dá “jeitinho”; acho que quem faz isso é inglês. Vocês já viram ter-se monarquia com governo trabalhista e não haver mais o Império, mas haver o Commonwealth? Sempre dão um jeito. A França, por exemplo, abandonou completamente o teatro medieval e, com o neoclassicismo, criou tudo da estaca zero, com as teorias sobre o teatro. Os ingleses não tinham teoria nenhuma. A língua inglesa moderna, nasce, como o Brasil, em 1500 e por volta de 1550, esse povo vive um maravilhoso movimento poético: aparecem os grandes sonetistas, e os sonetos se multiplicam, embora se trate de uma forma lírica muito difícil. Em lua-de-mel com sua língua, descobrem que é possível dizer coisas lindas em inglês.

Assim, tomou-se o melhor de dois mundos: a consciência com a beleza da língua e, da influência romana, os cinco atos, ao invés de apenas um pequeno episódio. Do teatro popular, tem-se a ação em cena, a mistura de gêneros, rir e chorar, tudo na mesma peça. Enquanto a França cria, com as três unidades, uma estética determinante, os ingleses ignoravam tudo dessas unidades. Para eles, a questão era “pôr no





palco”. Funcionava? Então, podia. Não funcionava? Então, não podia. Com essa poesia, o público afluiu. Além disso, se algo se fazia uma vez, outros o repetiam e esse algo se tornava uma convenção que o público captava. Por exemplo, eles tinham uma coisa que até hoje ninguém descobriu como era: uma roupa de “estar invisível”. Bastava colocá-la que a platéia sabia que o personagem estava invisível, ou seja, havia uma comunicação direta palco-platéia.

No inverno de 1587 para 1588, dois autores lançaram no teatro profissional duas peças cruciais: Christopher Marlowe apresentou *Tamburlaine, the Great* e Thomas Kyd apresentou *A Tragédia Espanhola*. O público delirou, porque Marlowe é poesia, algo tão belo que se ia ao teatro “*to hear a play*”. Era o som que criava o mistério. Ora, isso Shakespeare aprendeu aí, ele é um produto desse processo, escreveu nesse momento em que o teatro era uma coisa maravilhosa. Lembrem-se que era o século das descobertas e há uma impressionante quantidade de peças do período elizabetano intituladas “*The true story of...*”. Ou seja, desejava-se que as histórias fossem verdadeiras porque havia fome de saber mais a respeito de tudo. E o teatro era a grande fonte de informação concreta e imaginativa, usando muito bem o valor concreto do som da palavra. Marlowe, a propósito, era um encantador de serpentes: de repente, no *Tamburlaine*, ele apresenta Persépolis. “Onde é Persépolis? O que é Persépolis?” O som do nome fascinava e, com isto, conquistava seu público.

Outro fato que contribuiu para tudo isso foi a derrota da armada espanhola pelos ingleses e um grande surto patriótico, a partir de 1588, quando explodiu o teatro elizabetano: “*Se chegamos até aqui, quem foi que nos trouxe?*” E assim surgiram as peças sobre os reis ingleses, várias de Shakespeare, e um teatro que vai buscar relações humanas em diferentes níveis, responsável pelo grande enriquecimento do teatro elizabetano.

Considero que o Século de Ouro espanhol e o teatro elizabetano, na Inglaterra, são os dois últimos períodos da história do teatro com o direito verdadeiro de se dizerem populares. Eles efetivamente eram vistos por toda a comunidade, pois ainda havia a possibilidade de um ethos abrangente de todo o grupo social. Hoje em dia não é assim. Com a megalópolis de milhões, a sociedade é multifacetada, e o teatro atende aos anseios desta ou daquela faceta. São raríssimas as obras que podem abranger um âmbito consideravelmente grande. As pessoas vão ao teatro para se ver, para ver coisas que lhes interessem. O que não significa que desejem ver somente o já conhecido, mas é necessária uma ligação qualquer, que torne o espetáculo relevante, que contenha uma informação desejada. O teatro não lidera, o teatro segue. A sorte se dá quando um autor capta algo que vem inquietando a comunidade. De repente, ele aparece como líder, porque o descobriu, o apreendeu. Mas, de outro modo, só se põe em cena o que o público quer ver. Algo desconhecido de todo, recôndito e longínquo,





não adianta, porque, segundo Shakespeare em *Hamlet*, o teatro reflete a natureza.

RP – *Dentro dessa idéia de que Shakespeare é capaz de se comunicar de um modo diferente, podemos dizer que ele teve essa propriedade de captar a ansiedade que estava surgindo naquele momento?*

BH – Acho que ele tinha as “antenas ligadas”. Sempre digo que é um defeito de fabricação. Ou acreditamos que existe uma coisa chamada gênio, ou não acreditamos. Gênio é um defeito de fabricação. Ele não era anômalo e sim o gênio desejado para aquele momento. Ele fez melhor algo que vários estavam fazendo e é altamente representativo. Sempre lembro de uma leitura: “*Você pode fazer um bom museu com pintores medíocres, principalmente porque eles serão mais representativos do que os gênios. Porque eles farão o que está em moda naquela hora. Eles o fazem direitinho.*” Você pode fazer uma história da arte com os segundos e terceiros talentos tranqüilamente, porque todas as características de cada período estão ali. Mas o gênio muitas vezes está bem adiante do seu tempo. É o que acontece com a maior parte dos autores do período elizabetano: vários deles são muito bons e interessantes, mas Shakespeare nasce com esse “defeito de fabricação”: expressar a inquietação geral do seu tempo, essa sede de informação.

É claro que é um tanto romântico e distante no tempo e no espaço, mas o tempo das descobertas era um tempo romântico. Estavam aprendendo a descobrir como eram outros lugares e pessoas, tudo que vinha sendo desvendado. Temos, na literatura portuguesa, o maravilhoso exemplo das peregrinações de Fernão Mendes Pinto, que contava tantas que com seu nome se fez a brincadeira: “Fernão Mendes? Minto”. (Hoje, se eu conto o que está acontecendo em Marte, posso dizer que lá tem uns homenzinhos verdes, já que ninguém pode ir verificar). A verdade é que as viagens eram muito limitadas. Marco Polo contava sobre a China, Fernão Mendes Pinto sobre a ilha maravilhosa do Calempuí. E quando o próprio Otelo diz que esteve entre os antropófagos de cabeça entre os ombros, não é ignorância de Shakespeare, é ignorância de todo o seu tempo, já que a confirmação da verdade era impossível. Aí reside o segredo: conta-se a história e quem vai dizer que não é verdade? Não há ninguém que vá até lá para dizer que não. Logo, começa-se a inventar. O mesmo ocorre com o futebol transmitido pelo rádio e pela televisão. Pelo rádio, se a bola passa a 25 metros do gol, quem está em casa ouve: “*Passou raspando!!*”. A verdade depende do talento de quem narra. Já na televisão, é diferente: basta olhar o Brasil jogando com o México para ver que não acertam o passe. Sempre acho que são gênios os locutores que dizem “*fulano passou para fulano...*”. Não sei como eles o sabem.

Assim a narração de Orson Welles, em 1938, num programa de rádio sobre a





invasão dos marcianos, foi uma lenda. Em primeiro lugar, não tinham avisado que seria um programa de ficção. Em segundo lugar, como disse Billy Wilder, a imaginação da televisão tem 20 polegadas: no momento em que aparece o homenzinho verde, todo mundo vê que é uma bobagem. Compreendem? O teatro enfoca estas coisas, mas não mostra. Um aspecto dos mais maravilhosos, falando em Shakespeare, é que ele sabe o que pode e o que não pode colocar em cena. Em *Hamlet*, quando o pai de Ofélia está conversando com Reinaldo para mandar espionar o filho na França, ela entra e ele pergunta:

“O que foi?” Ofélia diz: “Levei um susto,...O príncipe Hamlet com as meias caídas, pálido como linho...”, e ela faz um relato maravilhoso, que Shakespeare copiou do *Manual dos Amantes Rejeitados*. Era assim que tinha que aparecer. e da maneira que ela conta é lindo. A não ser o Kenneth Brannagh, que não foi bobo, todos os outros filmes de *Hamlet* mostram a cena, e fica ridículo. Shakespeare sabia que não podia mostrar, mas a descrição é linda. Ele tinha noção da ação no palco: temos duas pessoas, se falam a respeito de uma terceira com ou sem a presença desta, há uma diferença enorme.

O palco, a linguagem cênica têm certos valores fundamentais. Em um teatro como o elizabetano, eram necessárias essas convenções que constituíam um código, um acordo com a platéia. Assim como a roupa de ficar invisível em *O Mercador de Veneza*, depois da cena fortíssima do julgamento de Shylock. Shakespeare tinha que repor a comédia no seu tom lírico e romântico. A apresentação era às quatro horas da tarde. Então Jéssica e Lorenzo têm todo um diálogo em que cada fala começa com as palavras: “*Numa noite assim ...*”, “*Numa noite assim ...*”. É o encantador de serpentes, a poesia, que vai convencer o público que é noite, e não dia, a céu aberto e sem cenário. Essa era a questão da convenção.

Se alguém sai de casa e não está disposto a uma disponibilidade imaginativa para aceitar, no decorrer do espetáculo, que o Paulo Autran é o Édipo Rei, se ficar o tempo todo: “*Ah, eu sei que o Paulo Autran não é o Édipo Rei*”, é melhor ficar em casa. Em *Crítica Anglo-saxônica*, há uma expressão maravilhosa: “*suspension of disbelief*” – “*a privação da descrença*”. Enquanto se está ali, entra-se no jogo. É claro que por um lado se sabe que não é verdade, mas existe a disponibilidade imaginativa para entrar no jogo enquanto ele acontece. Esse é o fenômeno teatral: é o que está acontecendo naquela hora. Existe uma série de atividades no palco que nascem desta convivência. A posição no palco, o espaço entre um e outro, o tempo, o andamento, tudo pesa, tudo tem que ter uma linguagem, não só verbal, visual também, importante para transmitir algo. Isso é explorado por grandes autores teatrais, Shakespeare, Tchekov, Molière, que criam papéis maravilhosos para os atores, que têm com o que trabalhar. Quando o autor é ruim, percebe-se que todo mundo fala igual, ou seja,





todos falam por ele. Com o bom autor, a fala é idiossincrática. Temos cada um fazendo um personagem plausível. É claro que ele trabalhou tudo feito um louco. Mas enquanto houver a disposição à privação da descrença, será possível acreditar que foi por um acaso que aquilo aconteceu, que aquelas pessoas se reuniram e fizeram aquilo. Na realidade, toda peça de teatro não passa da capacidade de um indivíduo de manipular palavras. Isso é terrível, mas é verdade. *Hamlet* é a capacidade do Shakespeare de manipular palavras, o mesmo ocorre com *Otelo*, porque, na realidade, a primeira coisa em que ele pensa é na ação. A ação é o essencial. Ao pensar naquela situação, que é a essência da ação dramática, ele vai saber que terá que criar personagens com características tais que da sua confrontação se faz o conflito que vai expressar o conteúdo que quer transmitir. É por isso que escrever para teatro é tão difícil, Shakespeare é tão maravilhoso e o ator experimenta tanto prazer em representá-lo.

RP – *Como é que um autor como Shakespeare, que fazia teatro popular, na época, um teatro acessível a grandes camadas da população, foi se tornando um autor difícil? Houve um processo de Shakespeare ir se transformando em um autor de acesso cada vez mais limitado... Como se deu isso?*

BH – O que muda não é o autor e sim o público. Na Inglaterra, houve uma coisa terrível: a Commonwealth. Eles eram puritanos e radicalmente contra qualquer coisa que desse prazer à vida. Assim, os teatros foram fechados e destruídos em 1642, até a restauração, em 1660.

Na França tinha acontecido algo talvez pior, porque não foi devido a uma revolução, mas por convicção intelectual, contra o teatro da Idade Média: “Não, aquele teatro medieval é um horror”. E aparecem todas as teorias, como na Itália, onde, com a Renascença, surgem tantos preceitos que não se consegue escrever para o teatro. Além disso, os italianos não se entendiam, não tinham unidade política e tampouco uma língua una; por isso aparece a Comédia dell’Arte, que fala quase nada e pode viajar para todo lugar. Mas na França, com a teoria, começou a camisa de força. Quanto mais a colocavam em Racine, mais feliz ele ficava, um poeta extraordinário, mas muito chato como autor teatral. Do mesmo período, o pobre Corneille compôs *Le Cid*, uma peça maravilhosa, e quase o mataram. Ele ficou anos sem escrever nada e, quando voltou, voltou quadrado, escrevendo Horace, Polyeucte.

Ora, a Inglaterra não teve teoria, mas teve esse período fechado a que me referi. A corte exilou-se principalmente na França e, ao voltar, trouxe consigo a forma do palco italiano. O palco elizabetano desaparecera completamente e volta a dramaturgia do classicismo. Se considerarmos Racine, quando ele tem muitos personagens, são doze. No *Ricardo III*, de Shakespeare, são 54 que falam. É por isso que os





séculos XVIII e XIX diziam que ele não sabia escrever para teatro, que era um louco. Eles todos acreditavam nas regras ditas aristotélicas (quanto a isso, acho que Horácio foi muito mais culpado que Aristóteles, que descreveu, mas não prescreveu), nas unidades, de ação, tempo, lugar – “*só se pode fazer isto*”, “*um só dia, um só local*”, “*não se pode misturar gêneros*”. Veio, então, a tragédia clássica e um período muito de elite. Na França, temos Racine com *Fedra*. e um sucesso que prolongou por 150 anos a duração da tragédia, que já devia ter desaparecido há muito tempo. Quando chega a Revolução Francesa, teremos realmente uma mudança de público. Não vai haver uma alteração na relação palco-platéia, mas o palco e a platéia aumentam. Um segmento maior da sociedade vai frequentar aquele teatro. A Revolução Francesa, em última análise, foi uma revolução da burguesia que queria viver como vivia a aristocracia. A linguagem teatral, então, será a mesma. Quando, porém, começam a falar de Zeus, de Júpiter, de Hera, de Artemis, aquele novo público diz: “*Estão me gozando*”. Ele não estava absolutamente preparado, nem preocupado com aquele tipo de coisa. E aparece o romantismo. O que é o romantismo? História moderna, coisas nacionais que o público reconhece. As pessoas vão ao teatro para se ver. Não têm nada com *Fedra*, mas sim com o herói nacional. Acontece, então, uma das mudanças mais fundamentais: desaparece também o verso. Porque, enquanto se falava de reis e rainhas, todo mundo acreditava, porque não sabia como é que se falava nas casas reais. Mas, na hora que, em função da Revolução Francesa, começamos a ter peças que acontecem em casas burguesas, as pessoas diziam: “*Ah! Ninguém fala assim lá em casa!*”. O resultado é o abandono do verso e o começo da fala em prosa. E o realismo, quando chega, ainda empobrece mais o teatro.

Acho que somos vítimas de um empobrecimento, não somos desafiados imaginativamente. Ainda existem pessoas que não vão à ópera, porque dizem que ninguém conversa cantando. Não querem ver que é uma obra de arte, que não tem nada com a história. É um preconceito do público. Não é o teatro que diz: “Eu quero fazer isto”; todas as mudanças que acontecem no teatro, e elas são muitas, têm sempre a mesma justificativa: “*Aquela forma anterior não reflete mais a sociedade para a qual eu estou escrevendo*”. □





Normas Gerais de Publicação de Trabalhos* **Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre**

1. Os artigos publicados na *Revista de Psicanálise da SPPA* devem ajustar-se ao que se segue:

- a. O artigo deve ser inédito (excetuam-se trabalhos publicados em anais de Congressos, Simpósios, Mesas Redondas ou Boletins de circulação interna de Sociedades Psicanalíticas locais), quanto a publicações científicas de porte.
- b. O artigo não pode infringir nenhuma norma ética e todos os esforços devem ser feitos de modo a proteger a identidade dos pacientes mencionados em relatos clínicos.
- c. O artigo deve respeitar as normas que regem os direitos autorais.
- d. O artigo não deve conter nenhum material que possa ser considerado ofensivo ou difamatório.
- e. O autor deve estar ciente de que, ao publicar o artigo na *Revista de Psicanálise da SPPA*, ele estará transferindo automaticamente o "copyright" para essa, salvo as exceções previstas pela lei, isto é, fica vedada sua reprodução, ainda que parcial, sem a devida autorização da *Revista*.
- f. O artigo não deve estar sendo encaminhado simultaneamente para outra publicação sem o conhecimento explícito e confirmação por escrito do Editor. A *Revista* normalmente não colocará obstáculos à divulgação do artigo em outra publicação, desde que informada previamente. Quaisquer violações dessas regras, que impliquem em ações legais, serão de responsabilidade exclusiva do autor.
- g. Os conceitos emitidos são da inteira responsabilidade do autor.

2. Os originais deverão obedecer às seguintes exigências mínimas:

- a. Serão entregues, em quatro cópias e disquete, à Editoria da *Revista*, cujo endereço é o da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre – Rua General Andrade Neves, 14, 8º andar, conj. 802A – 90010-210 - Porto Alegre - RS.

* Baseada nas normas e recomendações do *International Journal of Psychoanalysis* e da *Revista Brasileira de Psicanálise*.





b. O artigo deverá adequar-se às dimensões deste tipo de publicação. Sugere-se, que, sem comprometer a clareza do texto, sua extensão não ultrapasse as 20 páginas datilografadas, em espaço duplo, em papel formato ofício. Tabelas, gráficos, desenhos e outras ilustrações sob forma de cópias fotográficas devem ser enviadas em duplicatas de tamanho adequado. O conteúdo total de ilustrações não deverá exceder $\frac{1}{4}$ do espaço ocupado pelo artigo; as ilustrações em excesso, se aprovadas, terão seu custo indenizado pelo autor, que será previamente informado.

Solicitamos que os artigos sejam entregues em disquete, observando-se o seguinte: os arquivos devem ser gerados no *Word for Windows* ou formato texto (*.TXT), com a identificação do autor e título do trabalho.

c. Os trabalhos deverão conter, em sua estrutura: Título, Resumo em português e inglês e Referências. A forma de apresentação da discussão dos conteúdos ficará a critério do autor.

d. O resumo deverá ter em torno de 150 palavras e ser capaz de comunicar, ao leitor em potencial, os pontos principais que o autor deseja expressar.

e. O nome do autor deve constar no canto esquerdo, logo abaixo do título, esse indicando a que Sociedade ou Grupo de Estudos pertence, com o correspondente "status".

f. O endereço do autor deverá ser mencionado após as Referências.

3. As Referências deverão incluir os trabalhos estritamente relevantes e necessários, sem se acumular, desnecessariamente, vasta bibliografia. As referências, no decorrer do texto, serão dadas citando-se o nome do autor seguido do ano de publicação entre parênteses, como, por exemplo, Freud (1918) ou (Freud, 1918). Se dois co-autores são citados, os dois nomes deverão ser mencionados, por exemplo Marty & de M'Uzan (1963) ou (Marty & de M'Uzan, 1963). Se houver mais de dois autores, a referência no texto indicará o primeiro, por exemplo: Rodrigues et al. (1983) ou (Rodrigues et al., 1983).

A referência completa das obras citadas figurará na lista das Referências, colocada no final do artigo, lista essa que deverá corresponder exatamente às obras citadas, sem referências suplementares. Os autores serão mencionados em ordem alfabética e suas obras pela ordem cronológica da publicação. (Para as obras de Freud, as datas correspondentes são indicadas entre parênteses na *Standard Edition*). Se vári-





as obras foram publicadas no mesmo ano, deve-se acrescentar à data de publicação as letras a, b, c, etc.

Quando um autor é citado individualmente e também como co-autor, serão citadas antes as obras em que ele é o único autor, seguidas das publicações em que ele é co-autor.

Os nomes dos autores não serão repetidos, mas indicados por um traço.

Os títulos dos livros e das revistas serão grifados, sendo que as palavras mais significativas serão escritas com a primeira letra maiúscula, o lugar da publicação e o nome do Editor serão igualmente indicados. Se uma referência é dada a partir de outra edição que não a original, a data da edição utilizada deverá figurar no final da referência.

Nos títulos dos artigos (e igualmente nas obras de Freud) somente a primeira palavra figurará em letra maiúscula. O título do artigo será seguido da abreviação grifada do título da revista, do número do volume e dos números da primeira e da última página. Para as abreviações dos títulos das revistas, poder-se-ão consultar os números anteriores ou, no caso de dúvida, citar o nome por extenso.

Nos exemplos seguintes, podem-se observar a utilização das letras maiúsculas, a pontuação, os dados e sua ordem de apresentação:

- BOWLBY, J. (1963). *Attachment and Loss*, Volume 1. New York: Basic Books.
- _____ (1979). Psychoanalysis as art and science. *Int. Rev. Psychoanal.*, 6: 3-14.
- FREUD, S. (1905). Three essays on the theory of sexuality. *E.S.B.* 7.
- _____ (1914). Narcisismo: Uma introdução. *E.S.B.* vol. 14, Rio de Janeiro: Imago.
- HOLZMAN, P. S & GARDNER, R. W. (1960). Levelling and repression. *J. Abnorm. Soc. Psychol.*, 59: 151-155.
- KHAN, M. M. R. (1960). Regression and integration in the analytic setting. In : *The Privacy of the Self*. London: Hogarth Press, 1974, p. 136-167.
- _____ (1967). From selectiveness to shared living. In: *The Human Dimension in Psychoanalytic Practice*, ed. K. A. Frank. New York: Grune & Stratton, p. 115-122.
- SUTHERLAND, J. D. ed. (1958). *Psycho-Analysis and Contemporary Thought*. London: Hogarth Press.
- WALLERSTEIN, R. S. (1972). The future of psychoanalytic education. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 21: 591-606.





(Foram propositalmente utilizados os exemplos mencionados no *International Journal of Psycho-Analysis* com o objetivo de apresentar as Referências brasileiras padronizadas de acordo com as normas internacionalmente aceitas.)

Citações literais: Quando se tratar de citações literais, além de checá-las cuidadosamente quanto à sua fidedignidade, indicar o número da página de onde foram retiradas. As *inserções* que forem feitas no texto original serão indicadas dentro de (), como, por exemplo: “ele (Freud) sugeriu que...”. Itálicos no original serão assinalados, sublinhando-se as palavras no texto datilografado. Ênfase adicional, no texto, também será indicada por sublinhado da parte em questão, acrescentando-se “grifos meus”, entre (), no final da citação. Usar reticências para indicar omissões no texto citado, por exemplo: “considerou-se... que assim foi o caso”.

Nota: O autor que desejar obter separatas de seu artigo publicado deverá, na ocasião em que for informado oficialmente pela *Revista* que seu artigo será publicado, informar à Secretaria da *Revista*. Essa obterá, da gráfica, um orçamento para sua confecção que será submetido ao autor para aprovação.

Procedimentos de avaliação

- Todo artigo entregue para publicação será avaliado através de critérios padronizados por, pelo menos, três membros do Comitê Científico da *Revista de Psicanálise da SPPA*.
- O nome do avaliador será mantido sob rigoroso sigilo pela *Revista*, recomendando-se que o mesmo procedimento seja adotado pelo próprio avaliador.
- Sendo o artigo recomendado pela maioria dos avaliadores, será considerado, em princípio, aprovado para publicação. A decisão final quanto à data de sua publicação dependerá do programa editorial estabelecido.

Artigos que não forem publicados num período de (6) seis meses, a partir da data de sua aprovação, serão oferecidos de volta ao seu autor, para que esse tenha a liberdade de submetê-lo a uma outra publicação.





Índice de Títulos / Volumes VIII (v./n./pgs./ano)

- ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PSICANÁLÍTICAS SOBRE UM CONTO DE POE • Amaral, Luisa Maria Rizzo; Cruz, Juarez Guedes; Segnanfredo, Paulo – v. 8, n. 3, p.493-510, 2001
- ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE A TEORIA E A TÉCNICA DA PSICANÁLISE A PARTIR DA VIDA E OBRA DE MIGUEL DE CERVANTES • Amaral, Luisa Maria Rizzo; Brum, Tula Bisol; Cruz, Juarez Guedes; Furtado, Nina Rosa; Oliveira, Alda Dorneles de; Poziomczyk, Rosane Schermann – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- AMOR E SENSUALIDADE NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE • Carvalhal, Tania Franco – v. 8, n. 3, p.451-461, 2001
- BION COMENTADO. SEÇÃO ESPECIAL – PARTE 3/COMENTÁRIO SOBRE O MATERIAL CLÍNICO de MARGARET RUSTIN: QUESTÕES DE IDENTIDADE NA PSICOTERAPIA DE UM ADOLESCENTE ADOTIVO DE ORIGEM RACIAL MISTA • Araujo, Marlene Silveira – v. 8, n. 1, p.127-131, 2001
- BION COMENTADO. SEÇÃO ESPECIAL – PARTE 3/QUESTÕES DE IDENTIDADE NA PSICOTERAPIA DE UM ADOLESCENTE ADOTIVO DE ORIGEM RACIAL MISTA/ MATERIAL CLÍNICO • Rustin, Margaret – v. 8, n. 1, p.109-126, 2001
- BION COMENTADO. SEÇÃO ESPECIAL – PARTE 3/UM SEMINÁRIO REALIZADO EM PARIS, EM 10 DE JULHO DE 1978, de WILFRED BION • Chuster, Arnaldo – v. 8, n. 1, p.103-106, 2001
- BION COMENTADO. SEÇÃO ESPECIAL – PARTE 4/A GRADE, 1963 • Bion, Wilfred – v. 8, n. 2, p.285-299, 2001
- BION COMENTADO. SEÇÃO ESPECIAL – PARTE 4/COMENTÁRIOS SOBRE O ARTIGO: “A GRADE, 1963” de WILFRED BION • Sor, Darío – v. 8, n. 2, p.301-313, 2001
- CARTA DE EINSTEIN • Einstein, Albert/POR QUE A GUERRA? – v. 8, n. 2, p.199-201, 2001
- CARTA DE FREUD • Freud, Sigmund/POR QUE A GUERRA? – v. 8, n. 2, p.203-213, 2001
- CARTAS 46 E 52 DE FREUD E FLIESS: SIGNIFICADO PARA A OBRA FREUDIANA E A PSICANÁLISE CONTEMPORÂNEA, AS • Machado, Roaldo Naumann – v. 8, n. 2, p.247-259, 2001
- CINEMA E PSICANÁLISE/COMO EU VI *RICARDO III*, DE W. SHAKESPEARE (VERSÃO DE IAN MCKELLEN) • Mabilde, Luiz Carlos – v. 8, n. 2, p.319-325, 2001
- CINEMA E PSICANÁLISE/DEUS E O DIABO NA TERRA DOS ASTROS: A PSICANÁLISE E OS PSICANALISTAS NO CINEMA AMERICANO • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 1, p.135-157, 2001
- CINEMA E PSICANÁLISE/*HAMLET* • Assis Brasil, Luiz Antonio de – v. 8, n. 2, p.337-340, 2001





- CINEMA E PSICANÁLISE/*HAMLET* • Vollmer Filho, Germano – v. 8, n. 2, p.331-335, 2001
- CINEMA E PSICANÁLISE/*RICARDO III* OU A CUMPLICIDADE DO ESPECTADOR • Spritzer, Mirna – v. 8, n. 2, p.327-329, 2001
- CINEMA E PSICANÁLISE/PRINCIPAL É ESTAR PRONTO, O: ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE *O REI LEAR*/CINEMA E PSICANÁLISE • Cruz, Juarez Guedes – v. 8, n. 2, p.341-348, 2001
- CINEMA E PSICANÁLISE/*PRINT THE LEGEND* (IMPRIMA-SE A LENDA) DE SHANE E DO VELHO PESCADOR • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 3, p.579-585, 2001
- COMENTÁRIOS SOBRE A CONFERÊNCIA: “UM SEMINÁRIO REALIZADO EM PARIS, EM 10 DE JULHO DE 1978”, DE WILFRED BION/SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3 • Chuster, Arnaldo – v. 8, n. 1, p.103-106, 2001
- COMENTÁRIOS SOBRE O ARTIGO: “A GRADE, 1963” de WILFRED BION/SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 4 • Sor, Darío – v. 8, n. 2, p.301-313, 2001
- COMENTÁRIOS SOBRE O MATERIAL CLÍNICO: “QUESTÕES DE IDENTIDADE NA PSICOTERAPIA DE UM ADOLESCENTE ADOTIVO DE ORIGEM RACIAL MISTA” DE MARGARET RUSTIN/SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3 • Araújo, Marlene Silveira – v. 8, n. 1, p.127-131, 2001
- COMO EU VI *RICARDO III*, DE W. SHAKESPEARE (VERSÃO DE IAN MCKELLEN)/CINEMA E PSICANÁLISE • Mabilde, Luiz Carlos – v. 8, n. 2, p.319-325, 2001
- CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NA LITERATURA: ASPECTOS PSICANALÍTICOS, A • Cruz, Juarez Guedes – v. 8, n. 3, p.463-471, 2001
- CONVERSA COM ELISABETH VON R./REVISITANDO OS CLÁSSICOS • Schafer, Roy – v. 8, n. 2, p.351-364, 2001
- DESERTO DE ITABIRA À PALAVRA ESSENCIAL: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE DRUMMOND, DO • Eizirik, Cláudio Laks – v. 8, n. 3, p.441-449, 2001
- DEUS E O DIABO NA TERRA DOS ASTROS: A PSICANÁLISE E OS PSICANALISTAS NO CINEMA AMERICANO/CINEMA E PSICANÁLISE • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 1, p.135-157, 2001
- DIÁLOGOS WINNICOTT/SARAMAGO: UM EN-CONTRO NA ILHA DES-CONHECIDA • Thormann, Lea Lubianca – v. 8, n. 3, p.511-523, 2001
- DO *REI ÉDIPO* A *ANTÍGONE*: A EVOLUÇÃO DOS VALORES HUMANOS • Machado, Paulo Martins – v. 8, n. 1, p.37-48, 2001
- DOUTOR FAUSTO, “O ESTRANHO” E A BI-LÓGICA • Mondrzak, Viviane – v. 8, n. 3, p.535-547, 2001
- EDITORIAL • Calich, José Carlos – v. 8, n. 1, p.11-12, 2001
- EDITORIAL • Calich, José Carlos – v. 8, n. 2, p.191-194, 2001
- EDITORIAL • Calich, José Carlos – v. 8, n. 3, p.395-396, 2001
- ENTREVISTA • Heliadora, Bárbara – v. 8, n. 3, p.589-600, 2001





- ENTREVISTA • Lander, Rómulo – v. 8, n. 1, p.161-176, 2001
- ENTREVISTA • Rouanet, Sergio Paulo – v. 8, n. 2, p.367-378, 2001
- ESQUITANDO CORTÁZAR • Kowacs, Clarice – v. 8, n. 3, p.481-491, 2001
- ESPAÇO MENTAL E PACIENTES BORDERLINE: CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA EVOLUÇÃO DE UM CASO • Fabião, Cristina – v. 8, n. 2, p.261-273, 2001
- FREUD, O ESCRITOR • Perestrello, Marialzira – v. 8, n. 3, p.561-566, 2001
- GRADE, 1963, A/SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 4 • Wilfred R. Bion – v. 8, n. 2, p.285-299, 2001
- HAMLET/CINEMA E PSICANÁLISE • Assis Brasil, Luiz Antonio de – v. 8, n. 2, p.337-340, 2001
- HAMLET/CINEMA E PSICANÁLISE • Vollmer Filho, Germano – v. 8, n. 2, p.331-335, 2001
- HUMOR MELANCÓLICO DO POEMA “O ANJO MALAQUIAS”, DE MARIO QUINTANA, O • Trevisan, Armindo – v. 8, n. 3, p.415-417, 2001
- IMPROMPTU • Buschinelli, Cintia – v. 8, n. 2, p.239-246, 2001
- ÍNDICE • Volume VIII – v. 8, n. 3, p.605-611, 2001
- INTERFASE ÉDIPO-NARCISO, A • Moreno, Julio – v. 8, n. 2, p.217-223, 2001
- MARIO QUINTANA: DIVERSIDADE SEMPRE FIEL A SI MESMA • Zilberman, Regina – v. 8, n. 3, p.419-440, 2001
- MATerno OU FEMININO? A “ROCHA DA ORIGEM” COMO GUARDIÃ DO TABU DO INCESTO COM A MÃE • Guignard, Florence – v. 8, n. 2, p.225-238, 2001
- MINHAS LEMBRANÇAS SOBRE PAULO MARTINS MACHADO/HOMENAGEM A PAULO MARTINS MACHADO • Mabilde, Luiz Carlos – v. 8, n. 1, p.5-9, 2001
- PALAVRA DO PRESIDENTE • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 1, p.13-14, 2001
- PALAVRA DO PRESIDENTE • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 2, p.195-196, 2001
- PALAVRA DO PRESIDENTE • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 3, p.397, 2001
- PALAVRA: EMOÇÃO E REFLEXÃO NA LITERATURA E NA PSICANÁLISE, A • Bernardi, Beatriz de León de – v. 8, n. 3, p.567-575, 2001
- PRINCIPAL É ESTAR PRONTO, O: ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE O *REI LEAR*/CINEMA E PSICANÁLISE • Cruz, Juarez Guedes – v. 8, n. 2, p.341-348, 2001
- PRINT THE LEGEND* (IMPRIMA-SE A LENDA) DE SHANE E DO VELHO PESCADOR/CINEMA E PSICANÁLISE • Fonseca, Paulo – v. 8, n. 3, p.579-585, 2001
- PSICANÁLISE E A INTERPRETAÇÃO DE TEXTOS, A • Furtado, Nina Rosa – v. 8, n. 3, p.525-534, 2001
- PSICANÁLISE E COMPLEXIDADE/COMUNICAÇÃO BREVE • Pellanda, Luiz Ernesto – v. 8, n. 2, p.277-282, 2001
- PSICANÁLISE E POESIA COMO MODOS DE PENSAR: REFLETINDO COM OS QUINTANARES • Iankilevich, Eneida – v. 8, n. 3, p.401-414, 2001





ÍNDICE Volume VIII

- QUE INCONSCIENTE? (Versão revisada) • Imbasciati, Antonio – v. 8, n. 1, p.65-88, 2001
- QUESTÕES DE IDENTIDADE NA PSICOTERAPIA DE UM ADOLESCENTE ADOTIVO DE ORIGEM RACIAL MISTA/MATERIAL CLÍNICO • Rustin, Margaret – v. 8, n. 1, p.109-126, 2001
- REPARAÇÃO: PARA ALÉM DO INSTINTO DE MORTE • Machado, Paulo Martins – v. 8, n. 1, p.17-35, 2001
- RICARDO III* OU A CUMPLICIDADE DO ESPECTADOR/CINEMA E PSICANÁLISE • Spritzer, Mirna – v. 8, n. 2, p.327-329, 2001
- SEMINÁRIO REALIZADO EM PARIS, EM 10 DE JULHO DE 1978, UM /SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3 • Bion, Wilfred R. – v. 8, n. 1, p.91-102, 2001
- TEM A POESIA ALGO A VER COM A PSICANÁLISE? • Dal Zot, Jussara S. – v. 8, n. 3, p.473-479, 2001
- VIOLÊNCIA E CRIME EM *CARTA AO MEU JUIZ*, DE GEORGES SIMENON: O VÉRTICE DA PSICANÁLISE • Gomes, Roberto – v. 8, n. 3, p.549-560, 2001



**Índice de Autores / Volumes VIII (v./n./pgs./ano)**

- AMARAL, Luisa Maria Rizzo; BRUM, Tula Bisol; CRUZ, Juarez Guedes; FURTADO, Nina Rosa; OLIVEIRA, Alda Dorneles de; POZIOMCZYK, Rosane Schermann • Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- AMARAL, Luisa Maria Rizzo; CRUZ, Juarez Guedes; SEGANFREDO, Paulo • Algumas considerações psicanalíticas sobre um conto de Poe – v. 8, n. 3, p.493-510, 2001
- ARAUJO, Marlene Silveira • Comentário sobre o material clínico: “Questões de identidade na psicoterapia de um adolescente adotivo de origem racial mista” de Margaret Rustin/ SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3 – v. 8, n. 1, p.127-131, 2001
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de • *Hamlet* – v. 8, n. 2, p.337-340, 2001
- BERNARDI, Beatriz de León de • Palavra: emoção e reflexão na literatura e na psicanálise, A – v. 8, n. 3, p.567-575, 2001
- BION, Wilfred R. • Grade, 1963, A/SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 4 – v. 8, n. 2, p.285-299, 2001
- BION, Wilfred R. • Um Seminário realizado em Paris, em 10 de julho de 1978/SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3 – v. 8, n. 1, p.91-102, 2001
- BRUM, Tula Bisol; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; CRUZ, Juarez Guedes; FURTADO, Nina Rosa; OLIVEIRA, Alda Dorneles de; POZIOMCZYK, Rosane Schermann • Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- BUSCHINELLI, Cintia • Impromptu – v. 8, n. 2, p.239-246, 2001
- CALICH, José Carlos • Editorial – v. 8, n. 1, p.11-12, 2001
- CALICH, José Carlos • Editorial – v. 8, n. 2, p.191-194, 2001
- CALICH, José Carlos • Editorial – v. 8, n. 3, p.395-396, 2001
- CARVALHAL, Tania Franco • Amor e sensualidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade – v. 8, n. 3, p.451-461, 2001
- CHUSTER, Arnaldo • Comentários sobre a conferência: “Um Seminário realizado em Paris, em 10 de julho de 1978” de Wilfred Bion /SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3 – v. 8, n. 1, p.103-106, 2001
- CRUZ, Juarez Guedes • “Principal é estar pronto, O”: alguns comentários sobre o Rei Lear – v. 8, n. 2, p.341-348, 2001
- CRUZ, Juarez Guedes, Construção do personagem na literatura: aspectos psicanalíticos, A – v. 8, n. 3, p.463-471, 2001
- CRUZ, Juarez Guedes; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; BRUM, Tula Bisol; FURTADO, Nina Rosa; OLIVEIRA, Alda Dorneles de; POZIOMCZYK, Rosane Schermann • Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de





ÍNDICE Volume VIII

- Cervantes – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- CRUZ, Juarez Guedes; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; SEGANFREDO, Paulo • Algumas considerações psicanalíticas sobre um conto de Poe – v. 8, n. 3, p.493-510, 2001
- DAL ZOT, Jussara S. • Tem a poesia algo a ver com a psicanálise? – v. 8, n. 3, p.473-479, 2001
- EINSTEIN, Albert • Carta de Einstein/POR QUE A GUERRA? – v. 8, n. 2, p.199-201, 2001
- EIZIRIK, Cláudio Laks • Deserto de Itabira à palavra essencial: uma leitura psicanalítica de Drummond, Do – v. 8, n. 3, p.441-449, 2001
- FABIÃO, Cristina • Espaço mental e pacientes borderline: considerações em torno da evolução de um caso – v. 8, n. 2, p.261-273, 2001
- FONSECA, Paulo • Deus e o Diabo na terra dos astros: a psicanálise e os psicanalistas no cinema americano/CINEMA E PSICANÁLISE – v. 8, n. 1, p.135-157, 2001
- FONSECA, Paulo • Palavra do Presidente – v. 8, n. 1, p.13-14, 2001
- FONSECA, Paulo • Palavra do Presidente – v. 8, n. 2, p.195-196, 2001
- FONSECA, Paulo • Palavra do Presidente – v. 8, n. 3, p.397, 2001
- FONSECA, Paulo • *Print the legend* (Imprima-se a lenda) de Shane e do Velho Pescador/CINEMA E PSICANÁLISE – v. 8, n. 3, p.579-585, 2001
- FREUD, Sigmund • Carta de Freud/POR QUE A GUERRA? – v. 8, n. 2, p.203-213, 2001
- FURTADO, Nina Rosa • Psicanálise e a interpretação de textos, A – v. 8, n. 3, p.525-534, 2001
- FURTADO, Nina Rosa; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; BRUM, Tula Bisol; CRUZ, Juarez Guedes; OLIVEIRA, Alda Dorneles de; POZIOMCZYK, Rosane Schermann • Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- GOMES, Roberto • Violência e crime em *Carta ao meu Juiz*, de Georges Simenon: o vértice da psicanálise – v. 8, n. 3, p.549-560, 2001
- GUIGNARD, Florence • Materno ou feminino? A “rocha da origem” como guardião do tabu do incesto com a mãe – v. 8, n. 2, p.225-238, 2001
- HELIODORA, Bárbara • Entrevista – v. 8, n. 3, p.589-600, 2001
- IANKILEVICH, Eneida • Psicanálise e poesia como modos de pensar: refletindo com os quintanares – v. 8, n. 3, p.401-414, 2001
- IMBASCIATI, Antonio • Que inconsciente? (Versão revisada) – v. 8, n. 1, p.65-88, 2001
- KOWACS, Clarice • Escutando Cortázar – v. 8, n. 3, p.481-491, 2001
- LANDER, Rómulo • Entrevista – v. 8, n. 1, p.161-176, 2001
- MABILDE, Luiz Carlos • Como eu vi *Ricardo III*, de W. Shakespeare (versão de Ian Mckellen) – v. 8, n. 2, p.319-325, 2001
- MABILDE, Luiz Carlos • Minhas lembranças sobre Paulo Martins Machado/HOMENAGEM A PAULO MARTINS MACHADO – v. 8, n. 1, p.5-9, 2001





- MACHADO, Paulo Martins • *Do Rei Édipo a Antígone: a evolução dos valores humanos* – v. 8, n. 1, p.37-48, 2001
- MACHADO, Paulo Martins • *Reparação: para além do instinto de morte* – v. 8, n. 1, p.17-35, 2001
- MACHADO, Roaldo Naumann • *Cartas 46 e 52 de Freud e Fliess: significado para a obra freudiana e a psicanálise contemporânea*, As – v. 8, n. 2, p.247-259, 2001
- MONDRZAK, Viviane • *Doutor Fausto, “O Estranho” e a bi-lógica* – v. 8, n. 3, p.535-547, 2001
- MORENO, Julio • *A Interfase Édipo-Narciso* – v. 8, n. 2, p.217-223, 2001
- OLIVEIRA, Alda Dorneles de; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; BRUM, Tula Bisol; CRUZ, Juarez Guedes; FURTADO, Nina Rosa; POZIOMCZYK, Rosane Schermann • *Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes* – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- PELLANDA, Luiz Ernesto • *Psicanálise e complexidade/COMUNICAÇÃO BREVE* – v. 8, n. 2, p.277-282, 2001
- PERESTRELLO, Marialzira • *Freud, o escritor* – v. 8, n. 3, p.561-566, 2001
- POZIOMCZYK, Rosane Schermann; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; BRUM, Tula Bisol; CRUZ, Juarez Guedes; FURTADO, Nina Rosa; OLIVEIRA, Alda Dorneles de • *Alguns comentários sobre a teoria e a técnica da psicanálise a partir da vida e obra de Miguel de Cervantes* – v. 8, n. 1, p.49-64, 2001
- ROUANET, Sergio Paulo • *Entrevista* – v. 8, n. 2, p.367-378, 2001
- RUSTIN, Margaret • *Questões de identidade na psicoterapia de um adolescente adotivo de origem racial mista/material clínico /SEÇÃO ESPECIAL: BION COMENTADO – PARTE 3* – v. 8, n. 1, p.109-126, 2001
- SCHAFER, Roy • *Conversa com Elisabeth von R./REVISITANDO OS CLÁSSICOS* – v. 8, n. 2, p.351-364, 2001
- SEGANFREDO, Paulo; AMARAL, Luisa Maria Rizzo; CRUZ, Juarez Guedes • *Algumas considerações psicanalíticas sobre um conto de Poe* – v. 8, n. 3, p.493-510, 2001
- SOR, Darío • *Comentários sobre o artigo de Bion, W.R., “A Grade”, de 1963* – v. 8, n. 2, p.301-313, 2001
- SPRITZER, Mirna • *Ricardo III ou a cumplicidade do espectador* – v. 8, n. 2, p.327-329, 2001
- THORMANN, Lea Lubianca • *Diálogos Winnicott/Saramago: Um encontro na ilha desconhecida* – v. 8, n. 3, p.511-523, 2001
- TREVISAN, Armindo • *Humor melancólico do poema “O Anjo Malaquias”, de Mario Quintana*, O – v. 8, n. 3, p.415-417, 2001
- VOLLMER FILHO, Germano • *Hamlet* – v. 8, n. 2, p.331-335, 2001
- ZILBERMAN, Regina • *Mario Quintana: Diversidade sempre fiel a si mesma* – v. 8, n. 3, p.419-440, 2001





Atenção montador
a página **612** é branca





Revista de Psicanálise

da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre

Pedidos de assinatura:

Encaminhar este cupom para a secretaria da

Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre

Rua Gen. Andrade Neves, 14 conj. 802

90010-210 – Porto Alegre-RS

Fone (0xx51) 3228-7583 – Fone/Fax (0xx51) 3224-3340

E-mail: revista@sppa.org.br

Valor da assinatura anual (3 números): R\$ 60,00

Valor de número avulso: R\$ 20,00

Nome.....

Endereço

CEP..... Cidade

Fone..... E-mail:

(Cheque cruzado, nominal à Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre ou, se o preferir, solicite o envio de um DOC para pagamento bancário).





Divulgação

KARNAC BOOKS 2001

LANÇAMENTOS

1. EDGE OF EXPERIENCE: Borderline and Psychosomatic Patients in Clinical Practice. Editado por Grigoris Vaslamatzis e Andreas Rabavilas

Neste livro, os autores demonstram como, nas últimas 8 décadas, a prática psicanalítica foi obrigada a acomodar a classe das “síndromes borderline” – traumatizações, narcisismo, etc. – e produzir novos modelos de teoria e de tratamento. Há uma contribuição para a compreensão e tratamento dos pacientes borderline e psicossomáticos, a partir de autores que vêm trabalhando com esses pacientes já há bastante tempo e apresentaram trabalhos na Primeira Conferência Européia de Psicanálise. O livro demonstra que a tradição Européia, que já há algum tempo vêm se interessando pela subjetividade, têm ainda muito o que transmitir às pessoas que trabalham nessa área.

98 páginas

2. DAMAGE BONDS by Michael Eigen

Existe uma sobreposição de assuntos nesse livro, com temas como religião, artes e literatura. Explorações a respeito do dano na alma, da sobrevivência e da regeneração, adquirem muitas formas. A terapia é um tipo de pintura expressionista em câmara lenta, com emoções e pensamentos ocorrendo dentro das, e entre as pessoas. É uma suposição desse livro, que a terapia do vínculo (tanto danificado/danoso e o generativo) auxilia a sustentar o trabalho onírico e às conexões entre a realidade onírica e as atividades do dia-a-dia do estado de vigília. Na parte um são explorados os trabalhos de Bion que versam a respeito do trabalho onírico danificado. A parte dois aborda dramas envolvendo dificuldades na digestão psíquica e o trabalho clínico nas trincheiras. Esse livro encoraja o leitor a observar e se defrontar com o fato de que nos ferimos e somos feridos pelos vínculos que precisamos experienciar.

179 páginas

3. APPROACHING PSYCHOANALYSIS: An Introductory Course – by David L. Smith

Esse livro, bastante agradável, vai proporcionar ao leitor uma introdução às principais tendências do pensamento psicanalítico. Pode ser usado como um guia para o iniciante, mas deverá ser útil ao profissional mais letrado. O autor dividiu o livro em duas partes. A primeira metade do livro contém uma discussão a respeito da obra de Freud, e a segunda metade a respeito da psicanálise depois de Freud. Esse livro pode ser usado pelo leitor como um estímulo para a investigação independente e para o pensamento crítico.

238 páginas





TÍTULOS RECENTES

4. **UNTYING THE KNOT: Working with Children and Parents**
by A.H.Brafman
5. **TOXIC NOURISHMENT**
by Michael Eigen
6. **THE DELUSIONAL PERSON: Bodily Feelings in Psychosis**
by Solomon Resnik
Foreword by Horacio Etchegoyen
7. **THE TRANSITIONAL APPROACH TO CHANGE**
Edited by Gilles Amado & Anthony Ambrose
8. **BEYOND BELIEF: Psychotherapy and Religion**
Edited by Samuel M. Stein
Foreword by Robert D. Hinshelwood
9. **WHERE ANALYSIS MEETS THE ARTS: The Integration of the Arts Therapies with Psychoanalytic Theory**
Edited by Yvonne Searle & Isabelle String
10. **PSYCHOTHERAPY WITH COUPLES: Theory and Practice at the Tavistock Institute of Marital Studies**
Edited by Stanley Ruzsyczynski
11. **INTRUSIVENESS AND INTIMACY IN THE COUPLE**
Edited by Stanley Ruzsyczynski
12. **VIOLENCE: A Public Health Menace and a Public Health Approach**
Edited by Sandra L. Bloom
13. **FORENSIC PSYCHOTHERAPY AND PSYCHOPATHOLOGY: Winnicottian Perspectives**
Edited by Brett Kahr
14. **DEATH TALK: Conversations with Children and Families**
by Glenda Fredman

Para traduções e direitos autorais:

The CATHY MILLER FOREIGN RIGHTS AGENCY
18, The Quadrangle, 49 Atalanta St., London SW6 6TU, England
Tel: (+44) 207-386 5473 Fax: (+44) 207-385 1774
e-mail 101577.1115@compuserve.com

Compras através da Internet: www.karnacbooks.com

118, Finchley Road, London NW3 5HT
Tel: +44 (0)20 8969 4454
Fax: +44 (0)20 8969 5585
E-Mail: shop@karnacbooks.com


karnacbooks.com
A SITE FOR THE MIND

