



Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre

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

Presidente

Gerson Isac Berlim

Secretário

Paulo Fernando B. Soares

Secretário Científico

Raul Hartke

Tesoureiro

Ruggero Levy

Conselheiros

Isaac Pechansky

Luiz Carlos Mabilde

Diretora do Instituto

Marlene Silveira Araujo

Secretário do Instituto

Sérgio Lewkowicz



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

E-mail: revista@sppa.org.br

Homepage: www.sppa.org.br

Volume IX - Nº 3 - Dezembro - 2002

Editor

José Carlos Calich

Editores Associados

Executiva: Jussara S. Dal Zot • **Redação:** Paulo Henrique Favalli • **Seções Especiais e Entrevistas:** Viviane S. Mondrzak

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 de Revisores

Alírio 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 Araujo - 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

Conselho Editorial

Anette Blaya Luz • César Luís de Souza Brito • Gisha Brodacz • Lucia Thaler • Luisa Maria R. Amaral • Magali Fischer • Matias Strassburger • Patrícia Fabrício Lago • Paulo Oscar Teitelbaum • Rose Eliane Starosta • Tula Bisol Brum

Secretária Executiva

Irma Ângela Manassero

Revisão

Clotilde Favalli

Capa

Arte: Lívia Amaral

Fotografia: Mário Grizoli

Composição

Luiz Cezar F. de Lima

Impressão

Gráfica Editora Pallotti



Figura da capa: fotografia da escultura de João Bez Batti, “TORSO DE MULHER” – Rocha basáltica “sangüínea” 49,5 x 19 x 19 cm, 1991. Direitos de utilização da imagem gentilmente cedidos pelo autor.

Produção gráfica: Lívia Amaral
Fotografia: Rômulo Fialdini

João Bez Batti:

Escultor, nascido no município de Venâncio Aires, em 1940. Realizou estudos de desenho e escultura com Vasco Prado e Zorávia Bettiol. Inúmeras exposições coletivas e individuais, no Brasil e exterior. Utiliza madeira, mármore e bronze, mas sua característica é o trabalho em basalto. Seu motivo preferencial é a figura humana. VER ENTREVISTA AO FINAL DESTES VOLUMES.

R 454

Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre /
Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre. – Vol. IX, nº 3 (dez., 2002)
– Porto Alegre: SPPA, 1993 –

Quadrimestral

ISSN 1413-4438

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

CDU: 159.964.2 (05)
616.89.072.87 (05)

CDD: 616.891.7

Bibliotecária Responsável: Mônica Nodari Borges
CRB/10 - 900





Vol. IX - Nº 3 - Dezembro/2002

S U M Á R I O

EDITORIAL
José Carlos Calich / 353

V CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE

Idéias de canário
Machado de Assis / 357

Modos de pensar em “Idéias de canário” e “O alienista”
Clotilde Pereira de Souza Favalli / 363

O questionamento do duplo na contística machadiana
Patrícia Lessa Flores da Cunha / 373

Elementos da ética egoísta na ironia machadiana
Anna Luiza Kauffmann / 383

O conto machadiano e a intuição do humano: breves reflexões sobre uma estética da psicanálise
Viviane Sprinz Mondrzak / 395

Olhos de ressaca: o conflito estético em *Dom Casmurro*
Juarez Guedes Cruz / 409

Machado de Assis e a retórica da ambigüidade em *Dom Casmurro*
Manuel Pires dos Santos / 417

SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO

“O espírito da geometria” de René Magritte
Ignacio Matte-Blanco / 429

Comentário sobre o artigo de Ignacio Matte-Blanco “O espírito da geometria” de René Magritte”
Rudyard Emerson Sordi / 437

CINEMA E PSICANÁLISE

Quando um diretor de cinema sonha a psicanálise – considerações sobre cinema e psicanálise
Paolo Boccara, Giuseppe Riefolo / 445

ENTREVISTA

João Bez Batti / 463

ÍNDICE Volume IX / 475



Atenção montador

a página **352** é branca





Editorial

É sempre uma grande satisfação ver mais um número da *Revista de Psicanálise* concluído, com a certeza de estar veiculando trabalhos de boa qualidade e de verdadeiro interesse do público leitor. A satisfação é ainda maior, quando este está associado ao nosso V Ciclo de Debates que acontecerá na 48ª Feira do Livro de Porto Alegre, antecipando sua data de publicação em praticamente dois meses. A integração com o evento maior da cultura de nossa cidade e a parceria com a Câmara Rio-Grandense do Livro, em continuidade àquela iniciada no ciclo anterior, tornam mais uma vez realidade os objetivos da *Revista de Psicanálise* e da SPPA de estreitar os intercâmbios com a comunidade cultural e com as disciplinas afins.

Nesta quinta edição do Ciclo, nosso tema – no contexto da interface com a literatura – será a obra de Machado de Assis e Jorge Luís Borges. Ainda que qualquer justificativa dessa escolha seja desnecessária, por se tratarem de expoentes da literatura latino-americana, alguma contextualização é proveitosa. Ambos, dentro de sua excelência literária e estilos próprios, são autores com destacada intuição dos fenômenos inconscientes da mente humana, fornecendo abundante material à reflexão psicanalítica. A discussão dos textos de Machado de Assis, em nossa Sociedade, surgiu de uma iniciativa das colegas Luisa Rizzo Amaral, Vivian Peres Day, Clarice Kowacs e Lúcia Thaler, que organizaram o “Primeiro Encontro da SPPA sobre Psicanálise e Literatura”, apoiado pela Associação de Candidatos de nossa entidade. Foi um encontro muito rico, com excelentes debates, cujos textos, atualizados e revisados, encontram-se publicados nesta edição, com o acréscimo da consistente contribuição da Professora Patrícia Lessa Flores da Cunha, da UFRGS, que estará no V Ciclo de Debates. Nossa seção especial inicia-se com o conto “Idéias de Canário”, do próprio Machado de Assis, que serve de base ao excelente comentário da Profa. Clotilde Pereira de Souza Favalli, da FAPA, que participou do encontro e estará no V Ciclo. Os dois painéis de discussão sobre Machado de Assis contarão ainda com os colegas Manuel José Pires dos Santos, Luisa Amaral, Viviane Sprinz Mondrzak, Anna Luiza Kauffmann e serão coordenados respectivamente pelas colegas Rose Eliane Starosta e Gisha Brodacz. Um documentário sobre a vida e obra de Machado de Assis será apresentado nos dias que antecedem os painéis, no espaço multimídia do Santander Cultural, complementando a atividade.

A obra de Borges, em nosso Ciclo, será abordada a partir da discussão do filme “Um Amor de Borges”, do diretor argentino Javier Torre, e terá como debatedores os colegas Juarez Guedes Cruz e Flávio Rotta Correa coordenados por Edgar Chagas Diefenthaler. Essa atividade inspirou-se na discussão deste mesmo filme,





José Carlos Calich

promovida pela Secretaria Científica da SPPA, que contou com as presenças do ator Jean Pierre Noher, da Prof^a. Lea Masina e dos colegas Juarez Gudes Cruz e Edgar Chagas Diefenthaeler coordenados por Gerson I. Berlim. O evento, que serviu como pré-estréia do filme em Porto Alegre, atingiu a lotação da sala do Cine Guion e foi considerado pelos presentes como de superior qualidade pela solidez das apresentações. Além de possibilitar a participação daqueles que não puderam estar presentes naquela atividade, a 48^a Feira do Livro de Porto Alegre tem como país homenageado a Argentina, tornando a obra de Borges um dos eixos centrais das trocas culturais promovidas pelo evento. As participações deste debate ainda não estão publicadas.

Neste número, temos ainda a continuação da seção sobre Ignacio Matte-Blanco, na qual traduzimos o artigo deste autor, inédito em Português, sobre a obra de René Magritte, “O Espírito da Geometria”. Este artigo foi primeiramente publicado pela Revista Chilena de Psicoanálisis, à qual agradecemos a gentileza da cessão dos direitos de tradução e publicação. O comentário do colega Rudyard E. Sordi, que segue o artigo, contextualiza e discute-o de forma substancial.

Na seção “Cinema e Psicanálise”, dois colegas italianos nos apresentam um interessante ensaio sobre as relações entre nossa disciplina e a forma de comunicação cinematográfica. Esses colegas auxiliaram o diretor do filme “O Quarto do Filho”, Nanni Moretti, premiado em Cannes, no roteiro deste.

Finalizando o número, uma entrevista com o escultor João Bez Batti, sobre sua história pessoal e opiniões a respeito da arte e do processo criativo. Bez Batti, um de nossos respeitados e premiados artistas, é pessoa de opiniões definidas e de grande sensibilidade. Revelou-nos seu desejo de, através de suas peças atuais, “fazer brotar flores (representantes da vida e da criatividade) das rochas (matéria bruta, vida instintiva)”.

Ao concluir, quero deixar marcado o agradecimento ao Conselho Editorial da Revista de Psicanálise da SPPA, que amadurece como equipe e como colegas de convívio, permitindo que uma edição tão seguida a outra, simultânea à consolidação de um espaço tão importante como o do V Ciclo de Debates da Revista, tenham ambos a qualidade que estes apresentam.

A todos proveitosos debates e boa leitura.

José Carlos Calich

Editor da *Revista de Psicanálise* da SPPA





V Ciclo de Debates da Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre





Atenção montador

a página **356** é branca





Idéias de canário*

Machado de Assis



* Publicado originalmente em *Gazeta de Notícias*, 1895. Compõe o volume *Páginas Recolhidas*, organizado pelo autor em 1899.

Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002 □ 357





Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegaram a supor que Macedo virou o juízo. Eis aqui o resumo da narração.

No princípio do mês passado, – disse ele, – indo por uma rua, sucedeu que um tílburri à disparada quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de uma loja de belchior. Nem o estrépito do cavalo e do veículo, nem a minha entrada fez levantar o dono do negócio, que cochilava ao fundo, sentado numa cadeira de abrir. Era um frangalho de homem, barba cor de palha suja, a cabeça enfiada em um gorro esfarrapado, que provavelmente não achara comprador. Não se adivinhava nele nenhuma história, como podiam ter alguns dos objetos que vendia, nem se lhe sentia a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas.

A loja era escura, atulhada das cousas velhas, tortas, rotas, enxovalhadas, enferrujadas que de ordinário se acham em tais casas, tudo naquela meia desordem própria do negócio. Essa mistura, posto que banal, era interessante. Panelas sem tampa, tampas sem panela, botões, sapatos, fechaduras, uma saia preta, chapéus de palha e de pêlo, caixilhos, binóculos, meias casacas, um florete, um cão empalhado, um par de chinelas, luvas, vasos sem nome, dragonas, uma bolsa de veludo, dous cabides, um bodoque, um termômetro, cadeiras, um retrato litografado pelo finado Sisson, um gamão, duas máscaras de arame para o carnaval que há de vir, tudo isso e o mais que não vi ou não me ficou de memória enchia a loja mas imediações da porta, encostado, pendurado ou exposto em caixas de vidro igualmente velhas. Lá para dentro, havia outras cousas mais e muitas e do mesmo aspecto, dominando os objetos grandes, cômodas, cadeiras, camas, uns por cima dos outros, perdidos na escuridão.

Ia a sair, quando vi uma gaiola pendurada da porta. Tão velha como o resto, para ter o mesmo aspecto da desolação geral, faltava-lhe estar vazia. Não estava vazia. Dentro pulava um canário. A cor, a animação e a graça do passarinho davam àquele amontoado de destroços uma nota de vida e de mocidade. Era o último passageiro de algum naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes. Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol. Não atribuo essa imagem ao canário, senão porque falo a gente retórica; em verdade, ele não pensou em cemitério nem sol, segundo me disse depois. Eu, de envolta com o prazer que me trouxe aquela vista, senti-me indignado do destino do pássaro e murmurei baixinho palavras de azedume.

– Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis? Ou que mão indiferente, não querendo guardar esse companheiro de dono defunto, o deu de graça a algum pequeno, que o vendeu para ir





jogar uma quiniela?

E o canário, quedando-se em cima do poleiro, trilou isto:

– Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...

– Como? interrompi eu, sem ter tempo de ficar espantado. Então o teu dono não te vendeu a esta casa? Não foi a miséria ou a ociosidade que te trouxe a este cemitério, como um raio de sol?

– Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.

– Perdão, mas tu não vieste para aqui à toa, sem ninguém, salvo se o teu dono foi sempre aquele homem que ali está sentado.

– Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo.

Pasmado das respostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as idéias. A linguagem, posto me entrasse pelo ouvido como de gente, saía do bicho em trilos engraçados. Olhei em volta de mim, para verificar se estava acordado; a rua era a mesma, a loja era a mesma loja escura, triste e úmida. O canário, movendo a um lado e outro, esperava que eu lhe falasse. Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito...

– Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?

– Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo?

– O mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.

Nisto acordou o velho, e veio a mim arrastando os pés. Perguntou-me se queria comprar o canário. Indaguei se o adquirira, como o resto dos objetos que vendia, e soube que sim, que o comprara a um barbeiro, acompanhado de uma coleção de navalhas.

– As navalhas estão em muito bom uso, concluiu ele.

– Quero só o canário.

Paguei-lhe o preço, mandei comprar uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco e ordenei que a pusessem na varanda da minha casa, donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul.

Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a nin-





guém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas idéias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando.

Não tendo mais família que dous criados, ordenava-lhes que não me interrompessem, ainda por motivo de alguma carta ou telegrama urgente, ou visita de importância. Sabendo ambos das minhas ocupações científicas, acharam natural a ordem e não suspeitaram que o canário e eu nos entendíamos.

Não é mister dizer que dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre. Afinal tornava ao trabalho, para reler, acrescentar, emendar. Retifiquei mais de uma observação, – ou por havê-la entendido mal, ou porque ele não a tivesse expresso claramente. A definição do mundo foi uma delas. Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

– O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.

Também a linguagem sofreu algumas retificações, e certas conclusões, que me tinham parecido simples, vi que eram temerárias, Não podia ainda escrever a memória que havia de mandar ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs, não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las. Nos últimos dias, não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário. De manhã, um dos criados tinha a seu cargo limpar a gaiola e pôr-lhe água e comida. O passarinho não lhe dizia nada, como se soubesse que a esse homem faltava qualquer preparo científico. Também o serviço era o mais sumário do mundo; o criado não era amante de pássaros.

Um sábado amanheci enfermo, a cabeça e a espinha doíam-me. O médico ordenou absoluto repouso; era excesso de estudo, não devia ler nem pensar, não devia saber sequer o que se passava na cidade e no mundo. Assim fiquei cinco dias; no sexto levantei-me e só então soube que o canário, estando o criado a tratar dele, fugira da gaiola. O meu primeiro gesto foi para esganar o criado; a indignação sufocou-me, caí na cadeira, sem voz, tonto. O culpado defendeu-se, jurou que tivera cuidado, o passarinho é que fugira por astuto...





– Mas não o procuraram?

– Procuramos, sim, senhor; a princípio trepou ao telhado, trepei também, ele fugiu, foi para uma árvore, depois escondeu-se não sei onde. Tenho indagado desde ontem, perguntei aos vizinhos, aos chacareiros, ninguém sabe nada.

Padeci muito; felizmente, a fadiga estava passada, e com algumas horas pude sair à varanda e ao jardim. Nem sombra de canário. Indaguei, corri, anunciei, e nada. Tinha já recolhido as notas para compor a memória, ainda que truncada e incompleta, quando me sucedeu visitar um amigo, que ocupa uma das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes. Passeávamos nela antes de jantar, quando ouvi trilar esta pergunta:

– Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doudo; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...

– Que jardim? que repuxo?

– O mundo, meu querido.

– Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...

– De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior? □



Atenção montador

a página **362** é branca





Modos de pensar em “Idéias de canário” e “O alienista”

Clotilde Pereira de Souza Favalli, Porto Alegre*

Neste trabalho pretende-se demonstrar, através de uma análise textual, que nas personagens dos contos “Idéias de canário” e “O alienista”, seu autor questiona formas de conhecimento dominantes no Brasil da segunda metade do século XIX, servindo-se da ironia e do paradoxo de um modo que o filia à tradição clássica dos primeiros séculos D.C.



* Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Assistente do Departamento de Letras da Faculdade Porto-alegrense de Educação Ciências e Letras.





O tema do saber povoa a literatura de Machado de Assis. Núcleo de romances como *Memórias póstumas de Dom Casimiro*, repete-se com igual ênfase em uma série de contos entre os quais destacamos “Idéias de canário”, de *Páginas recolhidas* (1899), e “O alienista”, de *Papéis avulsos* (1882). Confrontá-los como variações em torno de modos de pensar comuns ao Brasil oitocentista é o propósito desta leitura.

Idéias de canário

“Idéias de canário” é um exemplo perfeito de conto clássico enquanto narrativa breve em que personagens e ações, mais espaço e linguagem se condensam numa relação de perfeita necessidade interna dirigidas a um sentido cujo desvelamento empreendemos a seguir.

Vejamos, pois, ações e personagens, no caso o ornitólogo e o canarinho que o dr. Macedo encontra perdido nos fundos de uma loja de belchior. As primeiras, “reflexões” na verdade, concentram-se em três diálogos em torno da definição do que é o mundo, simultâneos com a moldura de três cenários progressivamente mais abertos: a loja de belchior, escura, caótica, superlotada de objetos díspares e iluminada tão só pela viva agitação e o colorido do pássaro, o jardim do sr. Macedo, restrito à fonte e à árvore que recebe a gaiola e seu habitante, por fim o espaço aéreo, luminoso e ilimitado do sítio onde Macedo reencontra seu comparsa de indagações metafísicas.

Quanto à caracterização de ambos, observa-se que o texto enfatiza em Macedo a atividade científica, ao ponto de reduzi-lo somente a ela. Não temos outros dados a seu respeito exceto o interesse exclusivo pela ciência da ornitologia patente em afirmações como estas: “*Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas idéias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento de navegação...*” (1889, p.111). Tais afirmações nos remetem, em modo de paródia, ao jargão do cientificismo positivista dominante nas elites intelectuais e políticas do Brasil pós 1860, centrado na crença das possibilidades ilimitadas das ciências exatas e com ramificações decisivas nas ciências humanas e nas artes literárias do realismo, naturalismo e parnasianismo de fins do Império, prolongando-se em nossa Primeira República “agnóstica, positiva e liberal”





(Bosi, 1973). Vê-se que o ornitólogo se propõe esgotar o conhecimento do canarinho desde os traços mais “individuais”, idéias, reminiscências, sentimentos estéticos, conhecimento da navegação, até os mais completos dados contextuais no tempo e no espaço, a história tanto dos canários, quanto das ilhas de origem, sua geologia e flora. Sua linguagem reproduz, num discurso paralelo irônico, inclusive uma das teoria mais prestigiosas do período, o ambientalismo de Hippolyte Taine segundo a qual o homem (no caso, o canário) é produto da raça, da história e do meio e só como tal poderia e deveria ser conhecido.

Quanto à segunda personagem, ela se define a partir de sua relação com os três espaços do conto enumerados acima. Ainda no interior da loja, interrogado sobre o mundo pelo cientista perplexo, o canarinho lhe responde “*com certo ar de professor*”: “*O mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí tudo é ilusão e mentira*” (1889, p.111). Já na casa de Macedo, envolvido febrilmente em observá-lo, novamente questionado sobre o mesmo tema, diz: “*O mundo é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, de onde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira*” (idem, p.112), o que leva Macedo a perceber o próprio açodamento e a retificar conclusões, visto o intuito de reunir todas as observações e encaminhá-las ao Instituto Histórico e a universidades alemãs, numa alusão maliciosa de Machado, creio, a instituições preservadoras de conhecimentos cristalizados ou à nossa condição periférica de dependermos sempre da legitimação externa.

Tanto é o empenho – “*Nos últimos dias não saía de casa, não respondi a cartas, amigos ou parentes. Todo eu era canário*” (idem, p.113) – que Macedo adoecesse, ao se recuperar, descobre, desolado, que o hóspede fugira. Reencontra-o dias depois, ao passear na chácara de um amigo, quando ouve: “*Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?*” (idem, p.114). Desejoso de recuperá-lo, lembra-lhe primeiro o espaço do jardim com o repuxo e a definição de mundo, ao que o pássaro contesta: “*Que jardim, que repuxo, que mundo? O mundo é um espaço infinito e azul com o céu por cima*” (idem, p.115). Inconforme, o ornitólogo censura tanta inconstância e que o mundo já fora tudo para ele, mesmo “*...uma loja de belchior*”... “*De belchior? Trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?*” (idem, p.115).

E o conto encerra-se justamente aqui, o que permite perceber que o último diálogo formula, primeiro, uma terceira definição, logo, nega a segunda e, por fim, nega a primeira, encerrando-se num movimento de circularidade perfeita, de trás para diante, do fim para o começo, isto é, o espaço inicial da loja de belchior.





Ainda sobre o canarinho tão centrado nele mesmo, uma leitura apressada levaria a interpretá-lo somente como uma metáfora da relatividade do ponto de vista cara a Machado. Sim e não. Sim, porque, se o cientista representa a pretensão ao conhecimento absoluto, o canarinho, recompondo cada vez sua definição de mundo segundo uma nova perspectiva simbolizada em um novo espaço, representaria o conhecimento parcial proposto em outros contos e nos romances da chamada segunda fase machadiana. Nesse sentido, ele e o cientista estariam não só em posições antagônicas, mas o primeiro excluiria o segundo e permaneceria como o modo legítimo de “pensar o mundo”.

Não, porque essa interpretação é incompleta. Ela ignora certas semelhanças suspeitas do canarinho com o sr. Macedo: “*o ar de professor*”, a precisão metódica com que descreve o mundo – “*uma loja de belchior, ... uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego...*”, “*um jardim assaz largo, com repuxo no meio,...*”; também o fato de o canarinho conceber-se como o eixo em torno do qual giram tudo e todos, autocentrado ao ponto de, em seu modo de ver, Macedo é quem fugira: “*– Viva, Sr. Macedo, onde andava que desapareceu?*”. Sobretudo, porém, há nele o uso de uma palavra, “*tudo, toda, todas*”, presente nas intenções do cientista de estudar o canário por dentro, por fora, no tempo e no espaço, mas também nas três definições do mundo, explícita na primeira e na segunda – “*.. é uma loja de belchior. Fora daí tudo é ilusão e mentira*”, “*..é um jardim assaz largo. Tudo o mais é ilusão e mentira*” – latente na terceira, quando, instado por Macedo, nega os dois espaços anteriores: “*...é um espaço infinito e azul com o céu por cima... Que jardim..? Mas há mesmo lojas de belchior?*” Somando semelhanças de postura e de vocabulário e mais o egocentrismo, concluímos que, se Macedo representa os extremos do conhecimento objetivo no que se refere à visão do mundo, o canarinho representa os extremos da subjetividade para o mesmo objeto e, assim sendo, mostra-se tão radical quanto seu interlocutor, objeto, portanto, da mesma ironia com que o conto contempla seu interlocutor, o sr. Macedo.

Com uma diferença fundamental: ele é o autor dessa ironia, à medida que as radicaliza, ele mesmo nega uma a uma suas teorias, ao ponto de, se o conto continuasse e ele voltasse ao jardim ou à loja, haveria outras duas definições, a última demolindo a anterior e assim sucessivamente, ou seja, eliminando qualquer conhecimento que não o derradeiro circunscrito àquele tempo e lugar. Ao leitor, assalta-o a vertigem vinda do paradoxo de que o dono mesmo da idéia nega sucessivamente o que afirma como único e eterno.

Cabe, pois, perguntar que modo mais específico de pensar Machado metafORIZA através dessa figurinha e acrescentar, a partir de Enylton de Sá Rego (1989), que “*Idéias de canário*” se inscreve na tradição do escritor Luciano de Samosata, sábio





helenizado do III século DC, escravo liberto, discípulo de outro sírio helenizado, Menipo de Gadara, criador de um gênero novo, a sátira menipéia cujas características são a inverossimilhança, a intertextualidade paródica, a ambigüidade, ou seja, a simultaneidade do sério e do cômico. Luciano deixou vários diálogos de grande circulação nos primeiros tempos da cristandade, recolhidos durante a Idade Média por sua irreverência corrosiva de todo pensamento ou doutrina autoritários. Recuperado com a Renascença humanista e pagã, lido por Erasmo, está nas raízes de *O Elogio da Loucura*, da literatura de Rabelais e Cervantes, do conto filosófico francês do século XVIII, do romance *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Presente na biblioteca de Machado desde 1874, explicaria as reformulações estéticas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881.

Assim, voltando ao canarinho e complementando o que dizia, penso que ele representa um terceiro modo de pensar, o do riso ambíguo, desconcertante, paradoxal, porque simultaneamente dogmático e relativizador¹. Daí talvez sua vivacidade e colorido. Nossa segunda personagem, pois, inclui-se na tradição luciânica do humor refinado e demolidor. Ao afirmar e negar uma verdade sobre o mundo, ela elimina a resposta, deixa somente a pergunta e a perplexidade final do estudioso positivista cujo modo de investigação exige uma única e definitiva resposta. “Idéias de canário” – o canarinho ri “às bandeiras despregadas” – goza com a vaidade de sistemas filosóficos, inclusive o seu próprio, baseados na negação da incerteza.

O Alienista

Passemos a “O alienista” e vejamos de que modo ambos os textos dialogam em seus sentidos voltados para “modos de pensar” e juntos nos remetem a outros contos e romances, isto é, à poética de Machado de Assis. “O alienista” (1882) narra a história de um cientista monomaníaco, louvado pelas universidades européias, tomado pela paixão da ciência, ao ponto de escolher a esposa por seus dotes anatômicos de boa parideira. Desejoso de filhos – que lhe prolonguem a glória do nome –, Simão festeja-se inclusive de a companheira não ser bonita e, portanto, não o desviar

1. Acrescentamos que, em “Teoria do medalhão” (*Papéis avulsos*, 1882), o pai que inicia o filho na “profissão” de medalhão, proíbe-lhe, sob pena de nela fracassar, a prática de um certo humor que é o que acabamos de identificar em nossa personagem: “Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire...” (idem, p.117). Lembramos também que, em *Dom Casmurro*, o narrador abre pistas contra e a favor não só de Capitu, mas dele mesmo, de maneira que o enigma ultrapassa as personagens para contaminar a narrativa como um todo.



para interesses menos dignos que os científicos. Contrariamente ao esperado, porém, Dona Evarista não lhe dá herdeiros.

Em Itaguaí, Minas Gerais, o próximo passo após o casamento é selecionar no território da medicina o estudo da patologia cerebral. Segundo confessa ao amigo boticário Crispim Soares, seu objetivo maior é “...*estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal*”. É necessário, pois, requerer uma casa de Orates junto aos vereadores de Itaguaí. Construída a Casa Verde, recolhido um primeiro conjunto de doentes, de sua observação minuciosa resulta a primeira teoria definidora dos limites exatos entre razão e loucura confiada a Crispim nos seguintes termos: “*A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades mentais; fora daí insânia, insânia e só insânia*” (idem, p.31).

Segue-se a coleta dos itaguaienses que manifestam algum tipo de excesso. Lembramos a do barbeiro Porfírio, líder da rebelião popular contra o despotismo de Bacamarte, detido por inconsistência ideológica quando, surpreendentemente vitorioso graças ao imprevisto apoio das forças oficiais, em lugar de depor o médico, propõe-lhe a conciliação e a aliança no exercício do poder local. Assinale-se ainda a detenção do amigo boticário por inconsistência afetiva – alia-se aos Canjicas, os rebeldes de Porfírio, temeroso das conseqüências de sua amizade com Simão – e de dona Evarista, pois, no marido, a fidelidade à ciência não se matiza nem para a esposa, detida na Casa Verde por hesitar demasiado na escolha dos vestidos, vítima da incontinência suntuária do “furor das sedas”.

No cume do poder, contudo, Simão envia aos vereadores o ofício informando-os da liberação dos detidos – quase toda Itaguaí hóspede da Casa Verde demonstrava-lhe o erro de sua primeira teoria – e de uma segunda teoria em tudo oposta à anterior. A razão seria o perfeito desequilíbrio de todas as faculdades, em função da qual passaria a deter todos os perfeitamente equilibrados. Decisão que leva os vereadores a votarem uma lei que lhes garantiria em hipótese alguma serem vítimas de detenção, malgrado os protestos de um deles, Galvão, que acusa os colegas de uso indevido das funções legisladoras. Leva também à nova coleta de loucos, bem menos numerosa do que a anterior, sutil sugestão de que os perfeitamente equilibrados mesmo na aparência são mais raros do que os perfeitamente desequilibrados.

Dessa vez temos a detenção da esposa do boticário por censurar veementemente a deslealdade do marido para com Bacamarte; do vereador Galvão, que condenara os colegas por legislarem em causa própria; do barbeiro Porfírio, que se recusara a liderar um novo levante contra Bacamarte, reconhecendo a sua inconsistência e a dos seus comandados. Todos são detidos por demonstrar coerência em suas faculdades mentais, revelando-se, portanto, insanos.





Segue-se a engenhosa terapia: estimular em cada paciente a tendência oposta, por exemplo, o orgulho no modesto, a agressividade no pacífico, terapia essa bem-sucedida ao ponto de esvaziar logo a Casa Verde e pôr o alienista face ao “plus ultra”, à reflexão de que ele não os curara, pois já deteriam em si a tendência oposta em estado latente e que a terapia apenas a trouxera à tona. De onde a conclusão de que não haveria loucos em Itaguaí a não ser ele, Simão Bacamarte, visto ser o único a reunir em si todas as qualidades do perfeito mentecapto: “a sagacidade, a perseverança, a tolerância,....” (idem, p.97). Isso é confirmado pelo conselho de notáveis que lhe acrescenta ainda a inefável qualidade da modéstia. É a vez do desenlace fantástico: Bacamarte, a um tempo contrito e sereno, recolhe-se à Casa Verde e dedica-se a curar-se a si mesmo, morrendo em seis meses ...sem consegui-lo.

Retomando o conto, há interpretações que o lêem como um texto político em que se representa uma parte de nossa história, Itaguaí simbolizando o Brasil, Simão Bacamarte o poder oligárquico, os Cangicas as falidas tentativas de oposição manifestas nos várias conflitos civis que marcaram a transição do Primeiro para o Segundo Império. Há críticos que o interpretam como uma metáfora da revolução francesa e da restauração de 1830, ou ainda, como uma releitura de *O elogio da Loucura*.

Sem negá-las, é obvio, mas a partir da seqüência das ações alinhavadas acima, prefiro deter-me na evidência de que *O alienista* é uma versão anterior do tema do conhecimento de *Idéias de canário*. Primeiro, Simão Bacamarte apresenta os mesmos traços caricaturais do ornitólogo enamorado dos estudos positivos. A série de ações enumeradas prova não haver nele um gesto que não seja consagrado ao objetivo exposto ao boticário: estudar a loucura, definir-lhe os limites, descobrir-lhe a terapia universal e eliminá-la definitivamente. Segundo, concentrando-nos nas duas teorias, observamos o aniquilamento da primeira pela segunda e, em ambas, a ênfase na radicalização através dos termos “perfeito e todas”: “A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades, A razão é o perfeito desequilíbrio de todas as faculdades”, o que anula qualquer nuance e remete às três definições do mundo, reciprocamente excludentes, do canarinho filósofo. Terceiro, de novo uma conclusão “em vertigem”, a convicção de ser ele, Bacamarte, o único exemplar da segunda teoria e, portanto, o único louco de Itaguaí, o que leva o alienista alienado ao paradoxo de redobrar-se sobre si mesmo, na absurda autoterapia da própria demência. Isso apesar dos três aparentemente volúveis, gratuitos avisos “de fora”, ao longo do conto, no sentido oposto ao do pretendido absoluto controle científico do ser humano sobre a realidade: a inesperada esterilidade de dona Evarista, a inesperada adesão dos dragões aos Canjicas de Porfírio (veja-se o episódio justamente denominado “O Inesperado” (idem, pp.60/65), a inesperada duplicidade nos perfeitamente equilibrados revelada pela terapia exitosa.





Mas a natureza de Simão Bacamarte ao mesmo tempo que o descobre, se mantém avessa ao imponderável, o que nos permite ler *O alienista* também como metáfora irônica do modo de pensar positivista da segunda metade do século XIX brasileiro e europeu e, por extensão, de todo conhecimento fundado no princípio único de uma origem e um fim últimos, de uma causalidade fatal e inamovível.

Parece-me, portanto, adequado concluir com uma citação de Augusto Meyer (1958) que resumiria à perfeição o último conto: nesse “..é a própria atividade mental, é o pensamento como ‘*intellectus ipse*’ que entra em cena e, descobrindo o círculo vicioso da sua loucura de ser e de parecer, suicida-se logicamente. Simão Bacamarte recolhido por sua própria vontade à Casa Verde parece o suicídio da razão que partiu de teoria em teoria à caça da verdade e por fim acabou reconhecendo em si mesma a fatalidade do erro. A atividade sistemática do pensamento pressupõe um princípio de contradição necessária, um paradoxo razoável. O intelecto deseja uma identificação com o objeto que nunca poderá ser perfeita, pois a própria fatalidade de seu dinamismo exige o contato com a diversidade para poder avançar. E o elemento racional só pode avançar em contato com o irracional. O pensamento caminha porque não chega nunca. A razão é andarenga por natureza” (1958, pp.57/58).

Finalizando, saliento que a seleção dos contos seguiu, a par da finalidade referida no início desta análise, uma intenção didática, visto seu conteúdo apontar para o coração da obra machadiana. Além dos romances, leia-se, entre outros, “Teoria do medalhão”, “O espelho”, “A Igreja do Diabo”, “O enfermeiro”, “Cantiga de esponsais”, “Missa do galo”, “Verba testamentária”, “Conto alexandrino”. Pelo avesso, bem ao gosto do autor, ao desmantelarem, com a paródia irônica, posturas mentais convencionais, *Idéias de canário* e *O alienista* sinalizam na direção da incerteza, da ambigüidade e relatividade de todo conhecimento. Sinalizam para a pergunta e não para a resposta, para a natureza especular do ser humano, também para a natureza especular da narrativa em si, propositadamente metalingüística e prenhe de hiatos. Sobretudo para a maravilhosa linguagem artilosa, em “zigue-zague” de um narrador igualmente artiloso, paradoxal, oblíquo e dissimulado como suas criações. □

Summary

This paper intends to demonstrate, through text analysis, that in the characters of the short stories *Idéias de canário* and *O Alienista*, its author questions dominant forms of knowledge in Brazil during the second half of the XIX century. For this purpose he makes use of irony and paradox, which associates him with the classical tradition of the early A.D. centuries.





Resumen

En este trabajo se pretende demostrar, a través de un análisis textual, que en los personajes de los cuentos “*Idéias de canário*” y “*O alienista*”, su autor cuestiona formas de conocimiento dominantes en el Brasil de la segunda mitad del siglo XIX, valiéndose de la ironía y de la paradoja de un modo que lo une a la tradición clásica de los primeros siglos D.C.

Referências

- BOSI, A. (1973). O pré-modernismo. São Paulo: Cultrix.
MACHADO DE ASSIS, J.M. (1889) *Idéias de canário*. *Páginas recolhidas*. São Paulo: Jackson, 1937.
———. (1882). *O alienista*. *Papéis avulsos*. São Paulo: Jackson, 1937.
MEYER, A (1958). *Machado de Assis*. Rio de janeiro: São José.
SÁ REGO, E. (1989). *O calundu e a panacéia*. *Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Recebido em 05/07/2002
Aceito em 02/10/2002

Clotilde Pereira de Souza Favalli
Rua Cel. Aurélio Bitencourt, 172/501
90430-080 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: phfavalli@uol.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA



Atenção montador

a página **372** é branca





O questionamento do duplo na contística machadiana

*Patrícia Lessa Flores da Cunha**, Porto Alegre

O propósito deste trabalho é analisar o desenvolvimento do motivo do duplo nos contos de Machado de Assis. Nesse sentido, os conceitos elaborados por Sigmund Freud e Julia Kristeva – respectivamente “das Unheimliche” e a “l’inquiétante étrangeté” – são usados para abordar o enfoque singular desse escritor. São discutidas as idéias contemporâneas de Ricardo Piglia relacionadas à construção formal do conto, na medida em que destacam a relevância e originalidade encontradas nas narrativas breves de Machado.

* Instituto de Letras – UFRGS.



A nosso ver, o conto de Machado de Assis desenvolve extensivamente, de modo peculiar, um motivo básico, *o motivo do duplo*, a partir das primeiras peças do autor. De certa forma, seria um complemento ao *motivo da máscara*, tratado reiteradamente por vários críticos. A noção de duplo no conto machadiano transcende, entretanto, a proposição de mera questão temática, tornando-se uma razão que justifica e orienta uma escritura incessante e profícua. O motivo do duplo, em Machado de Assis, faz parte de suas grandes fontes de origem e inspiração para todo um modo de escrever e serve para estruturar e sistematizar uma série de situações marcadas pela ambigüidade e pela dubiedade que caracterizam, na essência, a noção dessa idéia. À medida que se objetiva e se concretiza através da construção de um modelo pessoal e inequívoco de expressão, o conto machadiano se realiza também em torno desse mesmo motivo central, o do duplo, que se amplia e se manifesta sob diversas modalidades.

Além disso, o que se constata e se argüi, muito a propósito, é também a possibilidade de Machado de Assis, através da prática do conto, ter enfrentado e assumido a sua própria alteridade, a ponto de constituir um seu duplo no próprio ato de escrevê-lo.

Visto sob esse enfoque, o conto machadiano de uma suposta segunda fase não deixa de ser a assunção de um outro eu, embora pressuposto e pressentido nos relatos romantizados, aparentemente des/problematizados, de uma dita primeira fase. Assim, tudo que passaria, enfim, a ser estranho, surpreendente e intrigante – consequência até certo ponto previsível dentro de um comportamento de mudança de padrões e normas pretensamente entronizadas – torna-se, conforme um outro ângulo da visão refletida no espelho da criação do artista, algo que desponta do apenas familiar e, por isso mesmo, aceitável e assimilável, embora assombroso, sinistro, burlesco ou risível, conforme o caso – senão tudo ao mesmo tempo.

O certo é que na contística de Machado de Assis – ou pelo menos, no conjunto de duzentas e cinco narrativas arroladas como tal, considerando-se os critérios de seleção do autor e de seus editores póstumos – é possível detectar, desde o início, a presença constante e regular de um mesmo motivo, qual seja, o do duplo, e sob variadas apresentações, o que, de certa forma, contribui mais uma vez para descaracterizar a idéia de completa ruptura entre possíveis primeira e segunda fases do autor, mesmo nos limites dessa forma específica da manifestação literária do escritor fluminense, que são seus contos..

O que sucede é antes um processo de amadurecimento de idéias e de posicionamentos, verdadeiro rito de passagem a que corresponderia certamente o aumento gradual e irreversível no nível de problematização da narrativa.

Naturalmente, a apresentação desse motivo central e centralizador vai variar





de acordo com as circunstâncias do momento literário que o matizavam – ora sob uma visão mais edulcorada e romântica, ora sob uma perspectiva mais problemática, mais realista, mas sempre oscilando entre o drama e a farsa.

Essa variação também se observa em relação à aquisição e transformação do motivo do duplo na contística do escritor fluminense ao longo de uma trajetória de quase meio século. Em Machado de Assis, o duplo, com suas conotações de alteridade e estranhamento, de contradição e ambigüidade, de que se vale esta abordagem, é mais perceptível e fica mais evidente nos contos da chamada primeira fase e nos da que se vai aqui chamar fase de transição. São contos em que se podem caracterizar alucinações (“Uma Visita de Alcibíades”, 1876), relatos fantásticos e insólitos (“O País das Quimeras”, 1862, e “Uma Excursão Milagrosa”, 1866) e mesmo eventuais situações aterrorizantes, como é o caso de “*Um Esqueleto*” (1875) e “*Sem Olhos*” (1876).

A partir da publicação de *Papéis Avulsos* (1882), entretanto, em que se formaliza também a virada machadiana em relação ao conto, há uma mudança de enfoque e um outro olhar se volta à paisagem humana que se manifesta na superfície do conto de Machado de Assis. Isso não significa, contudo, que situações deflagradas anteriormente não se repitam; ao contrário, uma leitura atenta percebe que muitas das primeiras narrativas são reescritas, e posições são reavaliadas em outras cronologicamente posteriores, enquanto várias antecipam e/ou exploram conflitos e construções de personagens bastante análogos, por exemplo, aos encontrados em seus romances.

É o caso, emblemático em si mesmo e particularmente integrado a esta discussão, do romance *Esau e Jacó* (1904), em que o drama da duplicidade e da ambigüidade aparece dissecado à exaustão, seja pelo confronto permanente entre os dois irmãos, seja pelas relações dúbias que o triângulo com Flora estabelece. De outra parte, a questão básica que subjaz nessa narrativa, qual seja, a do dilema da escolha, diante da incompletude intrínseca de um ideal quando projetado em dimensões humanas, já aparece, embrionária e sucessivamente, em contos como “Qual dos Dois?” (1872), “Nem Uma Nem Outra” (1873), “Corra não Corra” (1875), “Trio em Lá Menor” (1886), entre outros.

É possível, assim, encontrar, em vários dos contos de Machado de Assis, as idéias e inspirações em torno das quais se criaram muitos dos seus romances, e vice-versa. Nesse sentido, pode-se dizer que há um movimento constante de reciprocidade e recorrência entre temas, motivos e configurações de personagens, envolvendo todo o fazer ficcional do autor, criando uma atmosfera peculiar de duplicidade nesse mesmo fazer. Quer dizer, existem contos que repetem romances e vice-versa; uns são os duplos dos outros e, para isso, não valem critérios de ocorrência cronológica. Os contos apresentar-se-iam, então, como histórias desses romances; nessas, por





sua vez, haveria um tratamento mais extensivo às preocupações que resultaram nos primeiros, devido às próprias características formais do tipo de narrativa. Apenas para exemplificar, apontam-se pontos de contato entre *Casa Velha e Helena* (a possibilidade do incesto), “A idéia de Ezequiel Maia” e *Quincas Borba* (a obsessão da loucura), “O Machete” e *D. Casmurro* (a dúvida da infidelidade), “Qual dos Dois?” e *Esau e Jacó* (a indecisão da escolha), “O Escrivão Coimbra” e *Memorial de Aires* (o resgate do passado), entre tantos outros.

Em verdade, e aceitando-se a premissa básica e relevante para a análise do conto de Machado de Assis, em que se pressupõe a existência de *uma escritura em processo*, vê-se que a classificação em “*primeira*” e “*segunda*” fases machadianas corresponderia, numa análise definitiva, a uma situação meramente cronológica dessas narrativas, coexistindo, por outro lado, com a possibilidade inquietante de um diálogo entre os gêneros.

Nessa outra perspectiva, poder-se-iam detectar três momentos, diferenciados mais em função da sistematização ora proposta, do que propriamente em termos de oposições intrínsecas. São momentos, antes de tudo, sucessivos e conseqüentes, que não raro se inter-relacionam e, assim, interpenetram-se, e que funcionam mais no sentido de uma amostra integrada do nível qualitativo que se acrescenta cumulativamente ao desenvolvimento da experimentação artística do contista Machado de Assis. Talvez a principal vantagem, por assim dizer, que se vê nesta proposição alternativa para viabilizar um estudo do conto machadiano é a de se tentar evitar a idéia, até certo ponto maniqueísta e conflitante, que se encerra com uma classificação do tipo “*primeira fase*” versus “*segunda fase*”.

Do ponto de vista cronológico, esse esquema estaria sustentado por datas diversas daquelas que a crítica usualmente aponta para assinalar e caracterizar fatos especialmente relevantes na carreira literária de Machado de Assis. Em decorrência da reflexão em torno das datas de publicação e seleção dos contos por Machado de Assis, chega-se à conclusão de que, de fato, ocorrem três períodos que determinariam a evolução da carreira literária de Machado de Assis, enquanto contista, segmentados pelas seguintes datas: 1. de 1858 a 1874, compreendendo a edição dos dois primeiros volumes, *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*; 2. de 1875 a 1882, período que se optou por chamar de *transição*, que culmina com a publicação de *Papéis Avulsos*; 3. de 1883 a 1907, em que se situam os cinco volumes restantes, a saber, *Histórias sem Data*, *Várias Histórias*, *Histórias Recolhidas* e *Relíquias de Casa Velha*.

Retornando à questão da proposição de um esquema de estudo para o conto machadiano, existiria, pois, uma correspondência entre esses pontos temporais e a caracterização de momentos específicos no processo da escritura do Machado de





Assis *conteur*, considerando-se sempre a persistência daquele motivo que se tem como base temática e estrutural, definidora dessa mesma escritura.

Ter-se-ia, então:

- um primeiro momento, relacionando aquele período inicial (de 1858 a 1874) da atividade do contista, em que se dá a *apropriação* do motivo do duplo, embora se mostre ainda bastante impregnado das fórmulas e soluções da convenção romântica que, afinal, determina a própria escolha do motivo;

- um segundo momento, correspondente ao período de transição (de 1875 a 1882), quando acontece o início gradativo do processo artístico de *deformação* do motivo, no sentido de torná-lo cada vez mais pessoal, idiossincrático e, por que não, nacional, culminando com a ratificação de uma escolha temática e estrutural como modo peculiar de expressão, através da formalização estética projetada em *Papéis Avulsos*;

- e, finalmente, um terceiro momento, desde 1883 até 1907, em que ocorre a *difusão* desse mesmo motivo sob diversas e concomitantes variações, acrescidas de uma intensificação do nível de problematização das narrativas, bem como de uma crescente caracterização de um enfoque pessoalíssimo, chamado de “*impressionista*” à falta de melhor termo, já que Machado de Assis tinha sempre em mente, a propósito, o fato de que “*a descrição da vida não vale a sensação da vida*”.

O ponto de partida para essa análise foram as noções correlacionadas que aparecem primeiramente discutidas no texto de Sigmund Freud, “O Estranho” (“Das Unheimliche”). O texto de Freud, reescrito e publicado em 1919, na verdade oferece uma reflexão sobre a natureza da literatura, pois, na verdade, toda obra de ficção (literária, artística) não deixa de se realizar através de uma banalidade surpreendente. Especificamente, entretanto, o que particularmente interessa desse texto são as noções que Freud relaciona a um tipo de angústia muito particular, característica expressiva do cotidiano da vida na modernidade, que é, resumidamente, o medo repentino que se desprende subitamente de coisas ou fatos ou sentimentos, enfim, há muito conhecidos e desde sempre familiares. O problema, na aparência tão limitado, que Freud trata no seu conhecido texto e que permeia, por assim dizer, a contística de Machado de Assis, resume-se nesta questão: por que, afinal, o cotidiano se torna de repente tão insólito?

Como expressão de vida moderna, o que se repete se torna cotidiano. Dentro dessa repetição mecânica e trivial, própria da vida dos centros urbanos que precisa se organizar, “*civilizar-se*” para não se tornar anárquica, chega-se ao ponto máximo, limite de uma situação “*em que nada mais se reconhece*”, em que as pessoas não se reencontram, na massificação das gentes das ruas. Assim, o habitual torna-se maquinal, e eis que surge o insólito – enfim, tudo se confunde.





Não raro, é forçoso reconhecer-se e aos outros através do artifício do duplo – procedimentos, emoções, situações que, num girar oportuno do ângulo de visão, propõem uma outra maneira de questionar a realidade. Isso ocorre de forma extremamente repetitiva através de toda a contística de Machado de Assis, onde lateja, por todos os poros do texto, uma visão dúbia, ambígua, da vida em toda a sua manifestação, pendendo ora para um enfoque ora para outro.

Mais recentemente, a partir do estudo de Freud, Julia Kristeva tece interessantes considerações, particularmente cabíveis ao estudo do motivo do duplo ora proposto. Nesse sentido, impressiona verificar o vanguardismo da escritura de Machado de Assis, numa época em que muito pouco ainda se questionava sobre a natureza e as manifestações do inconsciente. Machado, com certeza antes de Freud, teve a intuição de lidar com essa dimensão do espírito humano, reproduzindo com sua ficção moderna as angústias e inquietudes próprias do homem contemporâneo.

Analisando, pois, o texto freudiano, Kristeva ressalta um ponto essencial, que é o fato de o estranho (*“l’inquietante étrangeté”*) se insinuar através da quietude da própria razão individual, fazendo com que surja a sensação intrínseca do *sentir-se estranho a si mesmo*, que é o grande lance perceptivo de Machado de Assis, configurado, sobretudo, no terceiro momento dos seus contos, de consolidação e diversificação de uma visão definitiva sobre a natureza humana. Com o desenvolvimento da noção do inconsciente freudiano, a interiorização do estranho no cerne do psiquismo aos poucos perderia seu aspecto exclusivamente patológico, remetendo a uma noção de alteridade no seio da propalada e presumida unidade do homem, tornando-se doravante parte integrante do ser. O estranho, ou o estrangeiro (dependendo do caso), não é mais nem uma raça nem uma nação – o estranho existe em cada um, à medida que se é freqüentemente estranho a si mesmo, estando-se moral e psicologicamente dividido.

A percepção do estranho provoca a busca em torno da angústia que provoca, pois se reconhece a base dessa imanência do estranho no familiar no próprio estudo lingüístico de Freud (*“heimliche”* × *“unheimliche”*), configurando-se, assim, aquela hipótese *“psicanalítica”*, segundo a qual *“o estranho é essa variedade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito já familiar”*, confirmando a proposição de Schelling, citada no mesmo estudo, pela qual se designaria *“estranho tudo o que devia permanecer um segredo na sombra, e que dela saiu”*.

Assim, o que é estranho seria aquilo que já foi familiar, e que se manifestaria sob certas condições. Com toda certeza, essas estariam associadas às noções de angústia, do duplo, da repetição e do inconsciente, todas elas, por sua vez, intrinsecamente relacionadas. O duplo, seria, pois, uma das manifestações desse estranhamen-





to inquietante, que não raro se define nos limites entre a imaginação e a realidade.

Configurado o choque, surge o insólito, o surpreendente. Resta aí a questão crucial: como lidar com esse “*estranho*”? Segundo a visão contemporânea de Kristeva, “*inquietar-se ou sorrir, essa é a escolha quando o estranho nos assalta*”. De qualquer forma, acrescenta, dependerá do grau de familiaridade estabelecido com os próprios fantasmas. Os contos de Machado de Assis, no entanto, já demonstravam que ele buscara e talvez dominara essa resposta.

Num aspecto, entretanto, a pesquisa de Freud mostrou-se conclusiva, ao revelar que a percepção do estranho está latente no indivíduo, tornando-o, muitas vezes, o estrangeiro de si mesmo, ao defrontar-se com a possibilidade da alteridade que bruscamente se revela. Com sua experimentação clínica, Freud, sem dúvida, ensinou como detectar o estranho no rumo da vida – uma lição que Machado de Assis, no entanto, antecipara exemplarmente através da prática ficcional, com seus contos.

Ao lado dessa particular maneira de ver para expressar a matéria que lhe serve de inspiração, notadamente a que diz respeito aos limites da paisagem humana, existem outros aspectos que resultam igualmente decisivos para que se possa empreender a possível caracterização do modo de ser duplo do conto de Machado de Assis.

Um deles está intrinsecamente ligado à natureza narrativa do conto. O ensaio “*Teses sobre o Conto*”, de Ricardo Piglia, registra reflexões interessantes sobre a estruturação do conto moderno, a partir de Poe, atribuindo à forma do conto um caráter essencial de duplicidade. Quer dizer, o conto seria o gênero do duplo por excelência, uma vez que, segundo o crítico, “*um conto sempre conta duas estórias*”. O conto moderno clássico, de Poe a Quiroga, passando por Machado de Assis, narra, em primeiro plano, a estória um e constrói em segredo a estória dois. Ou seja, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário (realçando, de outra parte, os pontos de contato com aquela “*visão impressionista*” já atribuída ao escritor fluminense). A arte do contista consistiria, pois, em saber cifrar a estória dois nos interstícios da estória um. O efeito de surpresa, tão reivindicado por Poe na sua teorização do conto, produzir-se-ia quando o final da estória secreta aparecesse à superfície – quando o relato secreto, de que afinal todo conto é um relato, emerge e se revela como outra narrativa.

Nessa perspectiva, reforça-se a idéia de que o enigma do conto também é de ordem estrutural; não se trata apenas de atribuir um sentido oculto à narrativa, que depende de interpretação, mas de construir uma estória que se conta de modo cifrado. Os problemas técnicos do conto residiriam justamente nesta questão: como contar uma estória enquanto se está contando outra. Para Piglia, a estória secreta do conto funcionaria como a chave da forma do conto e suas variantes. Os elementos essenciais de um conto têm uma dupla função e são usados de maneira diversa em cada uma





das construções simultâneas. Os pontos de cruzamento são os fundamentos de cada construção e a possibilidade de diferenciação intrínseca entre as duas estórias. Nessa reflexão de Piglia, o conto machadiano se inseriria na sua versão mais moderna em que se abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: o conto passaria a trabalhar a tensão entre as duas estórias sem resolvê-las nunca. Um bom exemplo disso seria o conto “A Cartomante” (1884), em que a estória da superfície – uma ida à cartomante para saber os augúrios do futuro – se revela afinal como um relato dramático da estória verdadeira, de traição e morte no presente. A estória secreta se dá conta de modo mais e mais alusivo; os limites da narrativa formal se diluem a ponto de as duas estórias serem contadas como se fossem uma só. E o mais importante é que o principal cada vez menos se conta – o narrador sugere, o leitor intui. Assim, a estória secreta que resulta na descoberta da traição e na ocorrência da morte constrói-se sobretudo com o não-dito, ou com o subentendido e, no caso específico de Machado, com o uso freqüente da ironia e o toque sutil do humor – ou seja, a própria profecia da cartomante. E se revela na emergência súbita, mas previsível, de um Outro (um outro amigo, uma outra mulher, um outro destino), em meio a uma sensação estranhamente familiar. Entretanto, quanto a Machado de Assis, a possibilidade de tensão e resolução do texto é transferida em muito à capacidade interpretativa do leitor – na verdade, é ele quem decide e se articula para obter o conveniente final da(s) estória(s).

Disso decorreria outra evidência da duplicidade intrínseca inserida no âmago da criação literária de Machado de Assis – a natureza de sua relação com o leitor, a quem vê como cúmplice necessário para a obtenção do que efetivamente pretende com as suas estórias.

Machado de Assis se dirigia a um indistinto “*caro leitor*”, porém o deixava, aparentemente, liberto de pressões que viessem a impedir uma inicial e descomprometida fruição da leitura de suas narrativas. Ao apresentar de forma sistemática um tipo de narrador pretensamente indiferente que, no entanto, se vale da presença atuante de um leitor, não raro ouvinte e personagem de seus textos (como em “O Espelho” e em “Teoria do Medalhão”, por exemplo), para então compor o desenlace da narrativa, Machado de Assis amplia as possibilidades críticas dos seus contos.

Nesse diálogo, ora mais explícito, ora menos evidente, com o leitor, Machado de Assis propõe sucessivas armadilhas, que o conduzirão, sem dúvida, a buscar um efeito, ou uma verdade, agora disfarçadas sob a pretensa forma de displicência e fragmentaridade, encontradas nos relatos comuns dos fatos da vida cotidiana do Rio de Janeiro da época. O efeito do conto machadiano não é apenas fruto da técnica ou da habilidade do escritor em lidar com os elementos expressivos da linguagem que utiliza e cria, mas decorre principalmente do “susto” que dá no leitor, quando descobre o outro que emerge surpreendentemente da “iluminação” profana desse conto.





Contudo cabe ao leitor machadiano a opção por esta ou aquela maneira de ler o conto – levar ou não o “susto”- apreender e lidar com o limite do que não é dito. O papel desse leitor é, portanto, fundamental para que possa decifrar, nas entrelinhas de uma estória de amor infeliz ou de um relato de um acontecimento insólito, a revelação de um outro texto, que se propõe, concomitantemente, ao mesmo leitor, que sabe que Machado de Assis sabe das possibilidades e situações que o constroem e o aterroizam.

A originalidade, pois, ou melhor dizendo, a expressiva peculiaridade do conto machadiano é que, nele, a estrutura se completa e se alimenta com a escolha do seu motivo. Ao longo de praticamente toda a sua carreira, Machado de Assis desenvolveu um gênero em que a estrutura da expressão se articulava com a expressão mesma de um motivo igual – em suma, escolheria uma estrutura narrativa que sabia, ou adivinhava, tecnicamente dúplice e ambivalente para falar, difusa e reiteradamente, através de sucessivas pinceladas e incessantes toques (umas mais longas, outros mais breves) das ambigüidades e contradições, dúvidas e desconfianças que norteiam e cerceiam as aspirações da vida humana. “Criava”, assim, no Brasil, um gênero para a incipiente literatura nacional.

A persistência de Machado de Assis em escrever os seus contos por mais de quatro décadas expressaria “*a busca sempre renovada de uma experiência que permita ver, debaixo da superfície opaca da vista, uma verdade secreta*” – tão estranha quanto familiar. Para revelar, como diria Rimbaud, “*a visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não em uma distante terra incógnita, mas no coração mesmo do imediato*”.

No entremeio duplo e dúbio da expressão e da revelação, situa-se o contar machadiano. □

Summary

The purpose of this paper is to analyze the development of the motif of the double throughout Machado de Assis’s short stories. In this respect, the concepts elaborated by Sigmund Freud and Julia Kristeva – respectively, *das Unheimliche* and *l’inquiétante étrangeté* – have been used to discuss the singular approach of the Brazilian writer as far as thematic issues are concerned. The contemporary ideas of Ricardo Piglia related to the formal construction of short stories are discussed as well as pointed out the relevance and originality found in Machado’s brief narratives.





Patrícia Lessa Flores da Cunha

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar el desarrollo del motivo del doble en los cuentos de Machado de Assis. A este respecto, los conceptos elaborados por Sigmund Freud y Julia Kristeva – respectivamente “*das Unheimliche*” y la “*l'inquiétante étrangeté*” – se han usado para discutir el enfoque singular de este escritor. Se discuten las ideas contemporáneas de Ricardo Piglia relacionadas a la construcción formal del cuento a medida en que se destacan la relevancia y la originalidad encontradas en las narrativas breves de Machado.

Referências

- ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 2v.
———. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955. 3v.
FLORES DA CUNHA, P. L. *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL/Unisinos, 1998.
FREUD, S. O Estranho. In: *Edição standard das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
PIGLIA, R. Teses sobre o Conto. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói, n.1, p.22-25, mar.1991.

Recebido em 06/07/2002
Aceito em 02/10/2002

Patrícia Lessa Flores da Cunha
Rua Sta. Cecília, 2236
90420-040 – Porto Alegre – RS – Brasil

© Revista de Psicanálise – SPPA





Elementos da ética egoísta na ironia machadiana

Anna Luiza Kauffmann, Porto Alegre*

O trabalho mostra, num primeiro momento, a compreensão da autora sobre a forma como Machado de Assis se utiliza da linguagem irônica para denunciar a ambigüidade da natureza humana. O texto segue, aproximando as análises psicológicas de Machado de Assis e Sigmund Freud no que diz respeito à concepção de ambos da maldade intrínseca do sujeito e, consequentemente, da ética egoísta, entendendo esta como a única moral possível a moralizar as relações entre os indivíduos humanos.

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





Anna Luiza Kauffmann

Machado vive!

“Rio de Janeiro, setembro 1908

Morreu Machado de Assis. À hora em que escrevo esta frase, (...) ele jaz embalsamado, no salão da Academia de Letras, aguardando a hora solene em que todos os que nesta terra prezam e amam as manifestações de espírito lhe vão render as últimas e supremas homenagens, que restritamente lhe são devidas.

A Imprensa, 30 de setembro de 1908

O homem que hoje desapareceu de entre os vivos não era apenas um fino cultor das letras, um romancista de nomeada, um conteur exímio, um cronista encantador; era acima de tudo isso o mais alto, o mais delicado e pertinaz escritor da literatura nacional.

A Tribuna, 29 de setembro de 1908.

Daqui a muitos anos, talvez a muitos séculos, as gerações que substituírem as que se forem mergulhando para o outro lado do mundo terreno hão de ir buscar à obra do Mestre ensinamentos preciosos. Porque os gênios não desaparecem (...) (grifo meu).

O Século, 29 de setembro de 1908.”

Weguelin, J. M. O Rio de Janeiro através dos Jornais. <http://www.uol.com.br/rionosjornais/rj12.htm>

Porto Alegre, julho de 2002

“1º ENCONTRO DE LITERATURA E PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE

Passam-se os anos e a força de Capitu, a protagonista de Dom Casmurro parece só aumentar. Criada há mais de um século, por Machado de Assis, “a menina

384 □ Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002





dos olhos dissimulados” foi escolhida por leitores de São Paulo e Rio de Janeiro como a principal personagem da literatura brasileira de todos os tempos. Este, entre outros, é um estímulo para mergulharmos na literatura machadiana.(...)

Comissão organizadora

...porque os gênios não desaparecem!

Sobre a ironia

“SÓ SEI QUE NADA SEI”.

O conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates e sua essência está contida na seguinte idéia: “SÓ SEI QUE NADA SEI”. Sócrates finge ser ignorante e, sob aparência de se deixar ensinar, ensina os outros; nisto se constituindo sua ironia. Eiróneia, ou ironia, é uma palavra de origem grega que significa interrogação – configuração subjetiva da dialética. A eiróneia, que “finge” ignorância, baseia-se no compromisso de Sócrates de abster-se do ensino dogmático a fim de estimular a investigação, substituindo o “logos” (conhecimento estático) pelo “diálogo” (conhecimento buscado através da troca). A dialética socrática, sua ironia, baseia-se em dois princípios: a *refutação*, que tem como missão suscitar no outro a consciência de sua ignorância, a fim de estimular a investigação, e a *maieutica*, arte da parteira, princípio que consiste em acreditar nas potencialidades criativas do outro, ajudando-o a “parir” o seu conhecimento (Mondolfo, 1996).

Trocando em miúdos, a ironia é um “...movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego de decadência (...), feição própria dos críticos e desabusados” (Machado de Assis, 1881 – “Teoria do Medalhão”).

A linguagem irônica

Por mais que se diga, por mais que se busquem conceitos, não há como definir a linguagem irônica. A ironia é sobretudo inconclusiva, feita de incertezas, de indeterminações que se sobrepõem e se multiplicam, num permanente desvio de si mesmas. Sua marca registrada é a ambigüidade, que consiste na negação – negar a realidade que ofende – sem destruí-la.

Sendo dialética, a ironia preserva oposições, criando um contexto no qual





Anna Luiza Kauffmann

tudo é possível e impossível; toda afirmação pode ser refutada, mas jamais anulada, gerando permanentes contradições entre o verdadeiro – falso, abstrato – concreto, consciência-inconsciência, sujeito-objeto, aceitação-rebeldia, universal-particular.

Filha do(a) humor e do(a) ódio, seja qual for a combinação que agradar, a ironia é paixão é o bem-vindo excesso, o ódio bem-humorado e extremado da linguagem nossa de cada dia (Kauffmann, 1999). Afinal, como bem nos diz Esteves: “... *uma linguagem absolutamente literal seria tudo menos uma linguagem (...). A ironia é, em certa medida, a perda da inocência da linguagem, dessa ‘virgindade’ de uma linguagem que dissesse só o que diz (...), pois com ela o que é dito, o que é EXPLÍCITO não é mais do que uma pequena ‘dobra’ redobrada do que é IMPLÍCITO*” (Esteves, 1997, p.14).

Ironizar, dizer ironicamente, implicitar, é ir além do argumento lógico, explícito, multiplicando assim as possibilidades de entendimento: “*a implicitação... (recurso próprio da linguagem irônica)... amplia a possibilidade relacional de inteligibilidade e acresce o grau de probabilidade argumentativa, sugestionante e convincente, abrangendo formas de argumentação que ultrapassam e excedem as fronteiras determinadas e militarizadas de uma validade formal e lógica*” (Esteves, 1997, p.16).

Ironizar é também *argumentar*. É trazer e acrescentar indefinição e surpresa ao já conhecido. Através da refutação das certezas, a ironia “problematiza”, criando tensões e conflitos que viabilizam uma crescente e infinita rede de perguntas, potencializando a “pensabilidade” do sujeito. Ironizar é manter-se em permanente inventibilidade. Inventar, sem concluir. O inventio é hesitação e confronto permanentes.

A análise psicológica

Apesar da diversidade, pode-se dizer que de uma forma geral sua obra trata do comportamento humano. Analista perspicaz da alma humana, Machado utilizou-se da sociedade carioca do Segundo Império para nos falar sobre o humano, mais especificamente, a humanidade e seus vícios atemporais.

Oscilando sempre, os contos de Machado de Assis mostram-se inicialmente bastante determinados pelo romantismo idealista, como se percebe na coletânea *Contos Fluminenses*, voltando-se mais e mais para uma abordagem própria do realismo utilitário, bastante nítida em *História da meia-noite* (1873).

O Machado dos contos iniciais é menos cético que o autor de *Brás Cubas* (romance que marca o “ponto-de-virada” da obra Machadiana). Denuncia a mesquizez das relações humanas, o jogo permanente de interesses que se estabelece nas





relações humanas marcadas pelas desigualdades sociais. Entretanto, o Machado dos *Contos Fluminenses* ainda não parecia estar convencido da ambigüidade da alma humana, buscando classificar os indivíduos, tanto quanto possível, em bons ou maus, cínicos ou puros.

“Um olhar que morde e assopra” (Bosi, 1999)

A literatura de Machado é uma mescla de ironia, arдил e verdade.

Eironeia, ironia, de origem grega, significa, repetimos, interrogação; *Alethea* é o pensamento posto em palavras que viabiliza a busca da verdade. *Alethea* é desvelamento. Daí o arдил, o *Cavillatio*, a astúcia da ironia.

Caviloso. É assim o Machado de Assis de Lygia Fagundes Telles. Caviloso: aquele que exige atenção, porque pode ser perigoso. Caviloso de *Cave canem!*, inscrição à entrada de certas casas romanas. Caviloso de “Cuidado com o cão!” (Telles, L.F., 2002).

É esse o olhar de Machado de Assis que me interessa mostrar aqui, o olhar caviloso. O olhar irônico, astuto, questionador, ambíguo (crítico e condescendente). Sobretudo o olhar do desvelamento, que predomina no segundo período de sua obra.

Lígia F. Telles tem razão. A julgar pela dor que sentimos, quando o olhar afiado machadiano crava, ferindo fundo a carne de nossa alma. *Cave canem!* Machado é perigoso.

Enxergar-se hipócrita, cínico ou “dissimulado” dói. Sem dúvida dói. Mas dor maior vem do assopro. Se traz alívio ouvir de Machado que a dissimulação é natural, que não estamos sós na busca da satisfação de nossos interesses, que a hipocrisia é quase sinônimo de humanidade, traz também desesperança, pois que se trata de legitimar o egoísmo presente nas relações humanas, fundamentando a noção de uma suposta ética que prescindiria da consideração pelo outro, uma “ética egoísta”.

Cuidado com a literatura machadiana. Não bastasse expor as mazelas da alma humana, ela nos sentencia ao castigo eterno, ao sofrimento infindável dos desesperançados. *Somos* assim, é a sentença de Machado. Essa é a nossa natureza, diz-nos seu olhar canino.

O “MAL” em Machado de Assis

Parece-me que na questão do mal reside boa parte do “desconforto” que a leitura de Machado de Assis possa nos provocar. Se por um lado, o Machado crítico denuncia nossa maldade e seus desdobramentos, paradoxalmente atenua tal crítica,





Anna Luiza Kauffmann

justificando através da “natureza” o egoísmo do ser humano. Conseqüentemente, entendo eu, tem sua teoria filosófica sobre o comportamento dos indivíduos, em alguma medida, engessada pelo pessimismo limitante de tais assertivas. Não há muito conhecimento a ser buscado quando se toma por *princípio* que o *mal é natural*. Parte-se da noção de que já se conhece inclusive sua origem. O “mal” da conduta humana na obra machadiana é em muito semelhante ao *mal radical* freudiano, à teoria de uma destrutividade pulsional que moldaria as relações entre os indivíduos sempre em busca da realização do autoprazer. Tornam-se assim a maldade, o interesse e a satisfação pessoal respaldados por um pretense empirismo que, ao constatar o observado, o efeito, conclui sobre sua causa a fim de justificar aquele. Cria-se, a meu ver, uma deturpação da avaliação de conduta humana, de moral. Contempla-se o egoísmo, a falta de ética, de consideração com o outro, com o status de normalidade, de genuinamente humano. Como saída ter-se-ia ou a “ética do egoísmo”, criticada, mas paradoxalmente respaldada pela teoria machadiana .

Quem sabe devêssemos compreender a ironia de Machado com o propósito de “contornar” a moral na avaliação do comportamento humano, pois que o “natural” se dá a quem do juízo ético? Talvez para ele não houvesse o que esperar da humanidade, nem por que ou como explicar seus vícios. O que passa a ser questionado são, ao contrário, as virtudes dos seres humanos, o que Machado faz esplendidamente ao longo de sua obra.

“Negação e atenuação. Gesto crítico e tom concessivo.”

Assim Alfredo Bosi (1999) qualifica a perspectiva machadiana. Partindo de uma visão cética, sardônica, sarcástica, pessimista e demoníaca, tem-se a atenuação destes adjetivos, criando em Machado um estilo que também é contido, medido, civilizado, mediador e diplomático. Ironia e Machado confundem-se aqui, mesclando ambigüidades e expondo suas contradições: “*O equilíbrio entre os dois modos de olhar parece o do terrorista¹ que precisa fingir-se de diplomata; ou o do diplomata que não esquece a sua outra metade, oculta, de terrorista*” (Bosi, 1999).

O cínico e o hipócrita, figuras recorrentes nas estruturas sociais assimétricas machadianas, acabam merecendo a complacência do olhar ambivalente do autor que lhes concede a escusa da necessidade como álibi, atenuando a crítica do “mal” que passa de radical à necessário: mal explicável.

1. Fale ele árabe ou inglês. (N. da A.).





Machado descreve o indivíduo humano como possuidor de duas naturezas. A “natural” propriamente dita (alma interior) e a outra, aquela que se constituiria a partir do social e que, portanto, estaria justificada pelas necessidades do sujeito de “sobreviver” e de resistir frente à hostilidade do mundo. Neste caso, estaríamos autorizados a acreditar que, para Machado, o homem nasceria naturalmente bom, sendo corrompido por conta do social. Todavia, essa idéia (como tantas outras) não se conclui no texto machadiano, pois que, para ele, a alma exterior, a segunda natureza é tão legítima e imperiosa quanto a primeira, em nada deixando a dever para aquela, a alma interior, no que concerne à prioridade ou importância na constituição do que é primário no ser humano.

Estudioso de Pascal, e tão pessimista quanto, Machado se diferencia desse, mais cartesiano, por negar que o costume, a segunda natureza, possa destruir a primeira. Ao contrário, afirma a ambigüidade, preferindo a idéia de fusão, ao assumir que as duas naturezas não se contrariam, constituindo-se nas duas metades do ser humano (Bosi, 1999).

Trata-se da necessária bivalência que, se por um lado anula a vida ética do sujeito machadiano, por outro garante-lhe o “matrimônio e/ou o patrimônio” “nosso” de cada dia.

“Isto é a vida: não há planger, nem imprecar, mas aceitar as coisas integralmente (...)” (“Teoria do medalhão”).

Parece-me que o que está para ser “aceito integralmente” aqui é o cinismo e a hipocrisia, a desesperança na bondade humana.

A teoria machadiana: a “ética egoísta” da conduta humana

Exposta pela primeira vez por Quincas Borba no cap.117 das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esta sátira do positivismo me parece condensar, ao estilo irônico, a ambigüidade do “humano”. A base otimista da doutrina revela-se na noção de que *“verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer”*. Já que o ser humano é *“o próprio humanitas reduzido”*, princípio que está por detrás da existência a que devemos adorar, justifica-se a auto-adoração do indivíduo humano, seu egoísmo: *“...daí a necessidade de adorar-se a si próprio”*.²

2. Machado justifica assim também a “moralidade prática” (não moral ou moral do interesse) na qual vícios e virtudes se confundem, sendo a inveja, por exemplo, tomada como virtude, uma “admiração que luta”. Todos os sentimentos belicosos, aliás, sendo os mais adequados à satisfação dos interesses pessoais e obtenção da “felicidade”, ganham status de virtudes.





Anna Luiza Kauffmann

“...Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha.

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto (...) e contemplei (...) uma coisa única(...), uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas” (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) (grifos meus).

O egoísmo, a hipocrisia, o cinismo, a “segunda natureza”, o *alferes* de cada um de nós fica assim perdoado, ou ao menos justificado. Trata-se de sobrevivência. Questão darwiniana. Lei dos mais forte .

Dialeticamente, Machado não perdoa nada, nem ninguém nunca. Universaliza o mal: “todos os séculos”; “todos os seres”, todas as paixões.

Por outro e mesmo lado, sabemos que em tal filosofia não há lugar para “paixões” sejam ela de que tipo forem. Superficialidade dos afetos, e também dos conceitos – das idéias –, é a regra número um para aquele que quer viver civilizadamente, eis a *Teoria do Medalhão*: “...o meu desejo é que te faças grande e illustre, ou pelo menos notável(...)...Deves pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio ou próprio. O melhor será não as ter absolutamente(...) estimáveis cavalheiros repetir-te-ão as mesmas opiniões, (...) uma tal monotonia é grandemente saudável(...). Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc, etc . (...)Foge também ao riso, ensina a teoria : “... ficar sério, muito sério. (...)”. Last but not least: “... não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados(...)”.

Rir e escarnecer de si mesmo, eis mais um recurso da ironia machadiana.

Sobre a possibilidade de uma ética altruísta

Lembremos que, segundo Roy Schafer, a não explicitação da bondade não necessariamente comprova sua ausência no psiquismo do indivíduo: “A experiência e a expressão da própria bondade apresentam-se como sendo, para muitas pessoas, um perigo contra o qual devem erguer defesas. Estas defesas desempenham um papel significativo na obstrução de relacionamentos harmoniosos com os outros” (Schafer,2000).

Contrariando a tese da impossibilidade de uma natureza altruísta no ser humano, Nagel (1970) afirma que “O altruísmo depende...(unicamente)...do reconhecimento da realidade.. (da existência)...de outras pessoas e da equivalente capacidade





de considerar a si próprio como meramente mais um indivíduo entre muitos”.

Em *Uma investigação sobre os princípios da moral* (Hume, 1751), irritado com alguns filósofos pessimistas e descrentes da bondade humana, David Hume, um cético por excelência faz sua crítica afirmando que “*Há um princípio ... incompatível com...a moral, (...) que afirma que toda benevolência é mera hipocrisia, a amizade um engodo, o espírito público uma farsa, a fidelidade um ardil para angariar crédito e confiança; e que todos nós, perseguindo na realidade apenas nosso próprio interesse privado, vestimos esses belos disfarces para apanhar os outros desprevenidos e expô-los a nossas imposturas e maquinações. É fácil imaginar o tipo de coração que possui quem professa tais princípios sem experimentar nenhum sentimento interior capaz de desmentir uma teoria tão perniciosa”.*

Ave Shafer!

Ave Nagel!

Ave Hume!

Maldito seja o Bruxo do Cosme velho!

Para o fechamento deste trabalho, abro as portas de *A Igreja do Diabo*, insinuando que temos neste conto um dos mais bem-humorados, mais jocosos, de Machado de Assis. Também aqui o mal, o egoísmo, é o motor básico do comportamento humano. Nele Machado sublinha que nem mesmo as *virtudes* (“capas” de veludo, mas com franjas de algodão) podem “negar” o mal. Todavia o “mal” jamais pode ser “oficial”, ele (o mal, o Diabo), como convém às instituições (à civilização), deve estar sempre à margem, ou parecer estar, para que assim se coloque mais à vontade para satisfazer os verdadeiros desejos dos seres humanos, seus vícios. Em *A Igreja do Diabo* tudo é negação: “*Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo”.*

Tudo começa com a idéia do Diabo de fundar uma igreja sua, a fim de acolher nela os fiéis que possuíssem vícios incontroláveis. Uma espécie de ‘asilos do mal’. O Diabo, teimoso, tanto insiste com Deus³ que acaba por obter deste o consentimento para sua empreitada. (Talvez tenha contribuído também para a decisão divina a compreensão da metáfora das virtudes – ‘capas de veludo, mas com franjas de algodão’. É possível que o Senhor⁴, nem que fosse só no inconsciente, tivesse dúvidas a respeito). De volta à terra e fundada sua igreja, o Diabo consegue muitos adeptos, todavia, ao implicitamente ‘proibir’ toda bondade, o Diabo arrecada opositores, perdendo fiéis que comungavam com ele na negação de todas as virtudes. Ele não

3. Que me perdoem a irreverência os não-ateus, mas afinal este é o conto da Igreja DO DIABO.

4. Estou redimida?





Anna Luiza Kauffmann

conhecia o lema: “É proibido proibir”. Inconformado, o Diabo volta a falar com Deus, que o consola, fazendo uso da ironia rebelde e complacente, denunciando com ela toda a ambigüidade do ser humano, serenamente conflituado entre o bem e o mal que, segundo Machado de Assis, lhe são intrínsecos e ‘naturais’.

Diz Deus: “– Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana”.

A ironia como defesa contra a exclusão

Entendo a fantasia inconsciente que subjaz à ironia como podendo ser a fantasia de ser reincluído na cena primária (excluindo o ‘outro’), fantasia essa atijada pelo ódio frente à vivência de exclusão, quando o ego do indivíduo se encontra capacitado para o humor. (Kauffmann, 1999). Atrevo-me a sugerir que a ironia machadiana pode ser entendida como uma representação desta hipótese.

Ainda que quase nada possamos dizer sobre a realidade psíquica de Machado de Assis, como personagem, e somente tomando-o assim, conjeturo que sua história esteja repleta de experiências emocionais de privação e exclusão. Proponho pensarmos que, somada a uma genial sensibilidade, sua ironia, seu ódio bem-humorado, tenha lhe servido de instrumento para lidar com tais vivências.

Por fim

A que se questionar, insisto, teorias que, transbordando pessimismo, encarem a humanidade como de natureza essencialmente egoísta e incapaz de benevolência genuína. Pecado maior não há do que virar de costas para o lado de dentro das pessoas. Para o lado aquele que se vira para fora e que olha para o lado, ou melhor, para quem está ‘ao lado’, e o faz desinteressadamente.

O que não se pode duvidar, entretanto, é que o nosso Machado, filósofo dos Grandes, se peca, o faz com muita arte. Acreditando piamente na natureza egoísta de cada um e de todos nós, ironiza com excelência a mesquinha alma humana.

Bendito seja o Bruxo do Cosme velho!!! ☐

Summary

The paper shows at first, the comprehension the author has concerning the way Machado de Assis uses an ironic language in order to expose the ambiguity of





the human nature. Next, the author focuses on the psychological analysis of Machado de Assis and Sigmund Freud, concerning the way each one of these authors conceptualize the intrinsic cruelty of the human being, and, as a consequence, of the egoistic ethic, understood as the only possible rule capable of moralizing the relationships amongst people.

Resumen

El trabajo muestra, en un primer momento, la comprensión de la autora sobre la forma de cómo Machado de Assis se vale del lenguaje irónico para denunciar la ambigüedad de la naturaleza humana. El texto sigue, aproximando los análisis psicológicos de Machado de Assis y Sigmund Freud en lo que respecta a la concepción de ambos, de la maldad intrínseca del sujeto y, consecuentemente, de la ética egoísta, entendiendo ésta como la única moral posible a moralizar las relaciones entre los individuos humanos.

Referências

- BOSI, A. (1999) . *Machado de Assis . O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 2000.
- ESTEVEVES, J. M. V. (1997). Ironia e Argumentação. Tese de Mestrado em Filosofia. Universidade Nova Lisboa. Lisboa. <http://bocc.ubi.pt/pag/esteves-jose-manuel-ironia-argumentacao.html>.
- FREUD, S. (1905). Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente. In: *S.E.B.* Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 8.
- HUME, D. (1751). *Uma Investigação sobre os Princípios da Moral*. São Paulo: Unicamp, 1995.
- KAUFFMANN, A. L. (1999). "Ironia: Algumas Considerações". *R.Psiquiatr.* RS, 21(3), set./dez. 1999.
- MONDOLFO, R. *Sócrates*. Buenos Aires: Eudeba, 1996.
- NAGEL, T. (1970). *The Possibility of Altruism*. Princeton: University Press, 1978.
- TELLES, L.F. (2002). "Apresentação de Machado de Assis". Academia Brasileira de Letras. <http://www.academia.org/machado.htm>
- SACERDOTI, G. (1987). *Irony Through Psychoanalysis*. London: Karnac, 1992.
- SCHAFER, R. (2000). "Um Obstáculo às Relações Humanas Harmoniosas: Defesa contra a Bondade". Palestra.....

Recebido em 06/07/2002

Aceito em 02/10/2002

Anna Luiza Kauffmann

Av. Taquara, 586/402

90460-210 – Porto Alegre – RS – Brasil

E-mail: akauffmann@brturbo.com

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador

a página **394** é branca





O conto machadiano e a intuição do humano: breves reflexões sobre uma estética da psicanálise

Viviane Sprinz Mondrzak*, Porto Alegre

O presente trabalho procura refletir sobre a percepção da natureza humana encontrada nos contos de Machado de Assis, aproximando-o dos contos de Edgar Alan Poe, escritor que admirava. Em ambos, percebem-se duas histórias, uma manifesta e outra nas entrelinhas, assim como no relato dos pacientes há um conteúdo manifesto e um latente. Após, partindo do conto “O Cônego ou metafísica do estilo”, são feitas algumas considerações sobre características da interpretação psicanalítica e a necessidade de que possuam um estilo, uma capacidade estética capaz de transmitir, além das palavras, um sentido de respeito e encantamento com os recursos da mente.

* Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.





Viviane Sprinz Mondrzak

Cansado de exercer apenas um “papal avulso, sem organização, sem regras, apesar dos lucros contínuos”, o Diabo resolve que é hora de fundar sua própria Igreja. Sua doutrina será a negação de tudo que antes era virtude: a soberba, a luxúria e a preguiça serão reabilitadas e a inveja alçada ao nível da virtude mais preciosa. A única situação na qual permitiria amar ao próximo, seria quando se tratasse de amor às “damas alheias”, porque este amor tem a particularidade de “não ser outra coisa mais do que o amor do indivíduo a si mesmo”.

Lançada a pedra fundamental, a nova Igreja se torna um sucesso sem precedentes, até que, longos anos depois, notou o Diabo que muitos de seus fiéis praticavam, às escondidas, as antigas virtudes. Assim, alguns honoráveis glutões comiam frugalmente e um de seus melhores apóstolos, um renomado trapaceiro, foi pego dando gratificações aos criados e, pasmem, não roubando no jogo. As heresias iam se multiplicando e, tomado de ira e incredulidade, o Diabo volta ao céu para questionar Deus sobre estes acontecimentos. Deus, nem um pouco surpreso, lhe diz: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tinham franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.”

Escolhi este pequeno e delicioso conto, quase uma fábula, escrito em 1883, porque me parece exemplificar algumas características básicas dos escritos machadianos, principalmente daqueles pertencentes ao que se convencionou chamar a segunda fase de sua obra. Mas, apesar deste motivo lógico, posso pensar que escolhi este conto porque ele me agrada especialmente por algumas razões que posso explicar e por outras que já não seriam tão palpáveis. Digo isto porque este não é um conto especial, encontraríamos dezenas (ou centenas) muito parecidos, mas a concisão do estilo, a profundidade de sua observação da natureza contraditória da “alma humana”, a utilização do tema do “duplo”, o tom resignado de Deus quanto ao que esperar dos homens, todos estes elementos reunidos num conto aparentemente leve e divertido formam para mim um conjunto que se destaca. Assim, fica claro que minhas escolhas seguirão um critério que poderíamos considerar a minha estética pessoal, levando em conta aqueles elementos imprecisos que nos fazem gostar (ou não) de algo à primeira vista. Mas mais tarde voltaremos a este tema esboçado aqui e que vai nortear este pequeno trabalho: buscar o auxílio de Machado de Assis para algumas reflexões sobre as formas de percepção da natureza humana conforme se apresenta na experiência analítica e uma possível estética do trabalho psicanalítico, já que minha perspectiva só pode ser a de um analista.





Por que contos

Quando nos deparamos com os mais de 200 contos escritos, cabe a pergunta de por que Machado de Assis optou por eles, não deixando de escrevê-los ao longo de toda sua trajetória como escritor (seu último conto foi “O escrivão Coimbra”, escrito em 1907, um ano antes de morrer). Para nos ajudar nesta questão, é importante ter em mente sua admiração por Edgar Allan Poe, claramente expressa em algumas passagens (como na introdução que escreveu ao volume *Várias Histórias*), o que sugere uma provável sintonia com este mestre na arte de escrever contos. Poe, além de escrever contos, preocupou-se com a arte de escrevê-los, elaborando uma espécie de manual sobre o conto. Destacava o que chamou de “a teoria do efeito”, a reunião de três elementos: uma intenção inicial poderosa e exclusiva, a intensidade da expressão e a brevidade. Estes elementos fortemente entrelaçados garantiriam um espaço onde melhor se realizaria o poder criativo da arte e, para Poe, após a poesia, o conto seria a melhor forma de conseguir este efeito. Mas, apesar de procurar dar um tom casual a seus contos (“é um modo de passar o tempo, não são feitos daquela matéria que colocam os de Poe entre os primeiros da América”), Machado de Assis considerava este um gênero difícil (Flores da Cunha, 1998).

Os pontos de contato com Poe não param na admiração pelo efeito do conto, seguem no estilo conciso, no clima de mistério e terror proveniente da percepção do mundo contraditório e muitas vezes apavorante dos desconhecidos caminhos dos sentimentos.

Mas, antes de seguir adiante, vamos acompanhar o que está se passando na casa dos Vasconcelos.

Sem olhos (1876)

“O chá foi servido na saleta das palestras íntimas às quatro visitas do casal Vasconcelos. Eram estas o sr. Bento Soares, sua esposa D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz. A conversa, antes do chá, versava sobre a última soirée do desembargador; quando o criado entrou, passaram a tratar da morte de um conhecido, depois das almas do outro mundo, de contos de bruxas, finalmente de lobisomem e das abusões dos índios.

– Pela minha parte, disse o sr. Bento Soares, nunca pude compreender como o espírito humano pôde inventar tanta tolice e crer no invento. Vá que uma ou outra criança dê crédito às suas próprias ilusões; para isso mesmo é que são crianças. Mas, que um homem feito...





Viviane Sprinz Mondrzak

– *Que tem isso? Observou o desembargador apresentando a xícara ao criado para que lhe repetisse o chá; a vida do homem é uma série de infâncias, umas menos graciosas que as outras.*”

Assim Machado de Assis nos introduz neste pacato cenário, onde alguns conhecidos, entre uma xícara de chá e outra, dedicam-se a uma conversa amena. Através das colocações dos personagens já inicia com um confronto entre perspectivas diferentes, mas que andam juntas: o espírito humano adulto como lógico, sem “tolices” versus a vida como uma série de infâncias, sem a ilusão de que a mente adulta abandona modos de funcionamentos infantis.

Mas a conversa continua tranqüila, sem nenhum sinal destas nossas divagações. De uma forma quase imperceptível, neste momento inicial do conto, acompanhamos uma troca de sorrisos gentis e olhares entre o bacharel Antunes e D. Maria do Céu, esposa de Bento Soares. O narrador nos descreve a beleza dúbia desta senhora, mesclando um ar angelical com sensualidade e “olhos de demônio” capazes de enfeitiçar. Ainda nos conta mais detalhes sobre seu marido, traçando um quadro vivo da estreiteza de sua mente, relacionadas com características claramente narcísicas:

“Bento Soares estava profundamente convencido que o mundo todo tinha por limites os do distrito em que ele morava, e que a espécie humana aparecera na terra no primeiro dia de abril de 1832, data de seu nascimento. Esta convicção diminuía, ou antes, eliminava certos fenômenos psicológicos e reduzia a história do planeta e de seus habitantes a uma certidão de batismo e vários acontecimentos locais. Não havia para ele tempos pré-históricos, havia tempos pré-soáricos. Daí vinha que, não crendo ele em certas lendas e contos da carocha, mal podia compreender que houvesse homem no mundo capaz de ter crido neles uma vez ao menos.”

Aos poucos, a discussão vai se acalorando e, em meio à incredulidade geral, o desembargador se dispõe a contar uma experiência que tivera, aos 22 anos. O clima já é outro, pelo menos para o desembargador, que fica “sério e pálido” com a simples lembrança do ocorrido: quando ainda era estudante, travara conhecimento com um vizinho que o procurou para saber de uma passagem em hebraico das *Escrituras* e que lhe pareceu um “lunático”. Apesar disso (ou justamente por isto), vai se envolvendo com este homem que, à beira da morte, lhe confia sua história, procurando aconselhá-lo: *“Mancebo, não olhe nunca para a mulher do seu próximo. Sobre tudo não a obrigue a olhar para o senhor. Comprará por esse preço a paz de sua vida toda.”*





A partir daí, temos o relato de Damasceno, o vizinho. Conta ter conhecido uma linda mulher, casada com um médico seu colega, extremamente ciumento. *“Havia nela tanta modéstia e recato – talvez medo – que o ciúme dele podia dormir com as portas abertas. Mas não era assim; o marido era cauteloso e suspeito; ameaçava-a e fazia-a padecer. Lucinda não me olhava nunca. Era medo, era talvez intimidação do marido. Se me falava alguma vez, era secamente e por monossílabos. Meu coração deixou-se ir da paixão ao amor pelo mais natural dos declives, amor silencioso, cauto, sem esperança nem repercussão. Um dia, em que a vi mais triste que de costume, atrevi-me a perguntar-lhe se padecia. Não sei que tom havia em minha voz, e certo é que Lucinda estremeceu, e levantou os olhos para mim. Cruzaram-se com os meus, mas disseram nesse único minuto – que digo? nesse único instante, toda a devastação de nossas almas; corando, ela abaixou os seus, gesto de modéstia, que era a confirmação de seu crime; eu deixei-me estar a contemplá-la silenciosamente.”* No entanto, o marido havia percebido este único olhar e, como represália, vazou os dois olhos da esposa, assistindo sua agonia até a morte. O relato é feito num crescente de angústia e horror, culminando com uma visão de Damasceno, compartilhada com o jovem estudante:

“– Vai-te! exclamou ele aflito. Vai-te! ainda não!... Olhe!... Olhe! lá está ela! lá está!... O dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar, enquanto os olhos, naturalmente fixos, resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava... Olhei; e podem crer que ainda hoje não esqueci o que ali se passou. De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensangüentadas.”
“Naquela meia luz da alcova, e no alto de uma casa sem gente, a semelhante hora, entre um louco e uma estranha aparição, confesso que senti esvaírem-se-me as forças e quase a razão. Batia-me o queixo, as pernas tremiam-me tanto, eu ficara gelado e atônito. Não sei o que se passou mais; não posso dizer sequer que tempo durou aquilo, porque os olhos se me apagaram também, e perdi de todo os sentidos.”

Interessado em tirar a limpo esta história o jovem acabou por verificar que nada havia de real no que seu vizinho, agora já morto, lhe contara.

Neste momento, Machado de Assis nos reconduz à sala de visita dos Vasconcelos, onde um constrangimento tomara conta de todos. Há uma tentativa de Vasconcelos em explicar o ocorrido como um contágio com o delírio do enfermo, mas o desembargador acrescenta, concluindo o conto:





Viviane Sprinz Mondrzak

“– Pois é pena! A história de Lucinda era melhor que fosse verdadeira. Que outro rival há como esse marido que queimou com um ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros olhos estranhos? Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu?”

Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se. O bacharel também se levantou, mas foi dali a uma janela – talvez tomar ar – talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo da Escritura.”

Ou seja, o que fora insinuado no início fica agora claro: um sentido velado na troca de olhares entre o bacharel e Maria do Céu. Temos assim duas narrativas: uma manifesta, o chá na casa dos Vasconcelos, uma discussão sobre fantasmas e uma história macabra; a outra, o que se passava entre os dois personagens, bem mais sutil e mais importante. Não importa para Machado discutir a crença em fenômenos sobrenaturais. Pelo contrário, ele está interessado em discutir um fenômeno natural, humano, a traição, que pode se revelar num simples olhar. Há aqui uma semelhança clara com Poe, na forma do conto, no clima de tensão que se cria, no terror que provém do contato não com forças externas, mas com as intensas emoções internas. É, a todo o momento, a percepção e a descrição dos sentimentos obscuros da alma humana.

Assim, o conto se apresenta como o gênero do duplo por excelência. O conto moderno clássico, segundo alguns autores, narra em primeiro plano a história um e constrói em segredo a história dois, um relato visível esconde um relato secreto, revelando a arte do contista: saber cifrar a história dois no interstício da história um. O efeito de surpresa, tão reivindicado por Poe, se produz quando o relato secreto emerge e se revela como outra narrativa (Flores da Cunha, 1998).

O enigma do conto é também de ordem estrutural; não se trata apenas de atribuir um sentido oculto à narrativa, que depende de interpretação, mas de construir uma história que se conta de modo cifrado. O efeito do conto não é apenas fruto da habilidade do autor em lidar com a linguagem, mas do susto que dá no leitor quando descobre o outro. Contudo, cabe ao leitor a opção por esta ou aquela maneira de ler o conto, levar ou não o susto, apreender e lidar com o limite do que não é dito (Flores da Cunha, 1998). Assim, podemos supor que Machado de Assis continuou adepto da teoria do efeito de Poe, identificando, na estrutura do conto, o meio privilegiado para expressar a eterna ambigüidade entre o manifesto e o latente. O contato com o mistério do que é latente escreve uma história que pode ser de terror, de fenômenos não compreendidos e difíceis de serem aceitos como nossos e não de outro mundo. Machado de Assis, neste e em outros contos, lembra a descrição de Freud do “estranho”,





daquele sentimento de estranheza que provém da familiaridade. Assim, o desconhecido não vai ser descoberto numa terra distante, mas em nós mesmos, em nossos próprios territórios.

Ao pensarmos a questão da presença marcante do “duplo” na obra de Machado de Assis, não se pode desconsiderar ao menos um elemento, a epilepsia do escritor. Machado dizia que desde menino sentia “coisas estranhas”, mas não sabia do que se tratava. Logo nos primeiros meses de casado, num passeio em uma barca, o escritor finalmente descobriu o que era, a epilepsia, mais um obstáculo para este mulato, gago e tímido (Freitas, 2001). Não se pretende com isto explicar a obra em função da vida do autor, mas também não imaginá-la imune às circunstâncias que a cercaram. Assim, a percepção de um fenômeno interno ameaçador e incontrolável o acompanhava. O outro, o duplo de sua vida pacata e organizada de funcionário público pode ser encontrado nos vários personagens que revelavam sentimentos contraditórios e uma intensa efervescência emocional, com um erotismo sutil. Vários autores, estudiosos da obra de Machado de Assis, se perguntam o que terá acontecido em 1878, quando, aos 40 anos, doente e ameaçado pela cegueira, tira as primeiras férias, indo para Nova Friburgo acompanhado apenas de Carolina. Volta com as memórias de Brás Cubas, que marcam um surpreendente crescimento em seu estilo, uma melancolia sem concessões, sintetizada na frase final do livro: “*Não tive filhos, não transmiti a outrém o legado da nossa miséria.*”

Mas vamos seguir Machado de Assis que está envolvido com os acontecimentos na cabeça do cônego Matias.

O Cônego ou metafísica do estilo (1885)

Este pequeno conto trata de um substantivo e um adjetivo procurando um ao outro. O cenário deste “idílio psíquico” é a cabeça do cônego Matias, encarregado de preparar um sermão. Assim, Machado de Assis, descrevendo o processo de encontro entre as palavras, pode nos conduzir na reflexão sobre o processo intuitivo e a formação de um estilo. O tom é aparentemente jocoso, como se não fosse matéria muito relevante, mas fica claro que o assunto é muito sério para o autor. O narrador fala diretamente com o leitor, como se fosse um diálogo, no qual antecipa o que este pode estar pensando ou sentindo (“*Não me interrompa leitor precipitado...*”). Imagina que o leitor não acreditará na sua proposta de busca entre as palavras, mas adverte que, “*por volta de 2222*” este texto será reabilitado e, então, “*o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum*”. Machado de Assis lidava com a constante presença de paradoxos na mente, em 1885. Mas voltemos ao cônego, que come-





Viviane Sprinz Mondrzak

ça a trabalhar de má vontade, mas, após alguns minutos já o faz com amor: “*a inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, dizendo ao ouvido do cônego mil coisas místicas e graves*”. Neste ponto, Machado de Assis nos convida a subirmos à cabeça do cônego e conhecermos a trajetória interna de seus devaneios e pensamentos. Avisa que “*nem Himalaias, nem Corcovados valem muita coisa ao pé da tua cabeça, que os mede*”. Assim, não há altura, não há dimensão que se compare à mente em sua infinitude. Anuncia que as palavras têm sexo e que o casamento delas é o que chamamos de estilo. Que definição clara e precisa de estilo, a forma como as palavras se encontram, o “casal” que formam! Deixa claro que o processo é o mesmo, quer seja a linguagem das *Escrituras* ou a dos namorados: há uma sexualidade no processo que não se refere a um conteúdo sexual, toda nossa criatividade depende de um casamento. Estudando as características da literatura, Britton (1997) distingue dois tipos de escrita: uma que busca a verdade e outra com função oposta, de evasão da verdade. Para ele, o espaço intermediário onde se dá a criação corresponderia a um outro quarto, o lugar onde nossos objetos significativos continuam a existir na nossa ausência, o lugar de encontro da cena primária invisível. Este lugar pode ser preenchido por devaneios vazios, compensatórios, de satisfação onipotente de desejo, ou pode conter, atrás de uma fachada de sonho, representações simbólicas de fantasia inconsciente substancial. Isto diferenciaria a literatura criativa da escapista.

Mas Machado de Assis quer nos guiar com mais detalhes nesta procura de “Sílvia por Sílvia”: “*caminho difícil e intrincado que é este de um cérebro tão cheio de coisas velhas e novas!*”. No cérebro machadiano, há o velho e o novo, o conhecido e o desconhecido “*cada tempo tem seu estilo...nem tudo tinham os antigos, nem tudo tem os modernos, com os haveres de um e de outro, é que se enriquece o pecúlio comum*”. Para Machado, a literatura partiria de uma tradição (o velho e conhecido) na qual incidiria uma transformação, para resultar numa revelação (Flores da Cunha, 1998). Imaginando nosso cônego psicanalista, às voltas com a procura de um encontro não só entre palavras (importante também na formulação de interpretações), mas entre percepções de experiências emocionais que precisam se encaixar para fazer sentido, não serviria a imagem de procurarmos transformar a tradição para encontrarmos a revelação de um significado novo?

Mas vamos ver o que se passa com a cabeça do cônego enquanto nos perdíamos em divagações sobre a cabeça do psicanalista. Pois o cônego também se distrai, se levanta, vai à janela, esquece o sermão e o resto, fica olhando um papagaio, o sol. Mas Sílvia e Sílvia não descansam, “*enquanto o cônego cuida de coisas estranhas, eles prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba nem suspeite nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se*





faz a elaboração confusa das idéias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito". Não podemos saber se esta inconsciência de que Machado de Assis nos fala corresponde ao inconsciente psicanalítico, mas, apesar disto, a descrição é precisa, não idealizada, expressa numa linguagem poética. A viagem continua: "*Vasto mundo incógnito...outras idéias, grávidas de idéias, arrastam-se, amparadas por outras idéias virgens. Cousas e homens amalgamam-se.*" Passamos por lembranças da infância, "*farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto...cousas que agora jazem na grande unidade impalpável e obscura*". Mas Sílvio e Sílvia ainda não se encontraram, "*...vão rasgando, levados de uma força íntima, afinidade secreta...também os desgostos hão de vir...o reflexo amarelo ou roxo da dor alheia e universal... rugas extintas, velhas charadas, células de idéias novas, debuxos de concepções. Amam-se e procuram-se*". O cônego volta a sentar, agora, depois de toda a viagem, Sílvio encontra Sílvia, caíram nos braços um do outro, unem-se, entrelaçam os braços e "*regressam palpitando da inconsciência para a consciência*", o cônego estremece, o rosto se ilumina e a pena, cheia de comoção e respeito, completa o substantivo com o adjetivo.

É, afinal, uma linda história de amor que, espero, possa servir de inspiração para pensarmos os caminhos que levam, nós psicanalistas, a percebermos os paradoxos do humano em nós mesmos e em nossos pacientes e a possível (ou não) construção de um "estilo psicanalítico", de observar e interpretar. Destes dois contos que escolhi, emerge a profunda sensibilidade de Machado de Assis para perceber a mente, com uma clara noção de inconsciente/consciente, antes que Freud tenha, magistralmente, organizado uma percepção que parecia estar no ar, como as idéias sem pensador de Bion. Assim, inspirados por Machado de Assis, proponho que nos detenhamos brevemente em dois temas: intuição e estética, já nos desculpando de antemão por obrigar o leitor a enfrentar um território bem mais árido, sem o primor da sua linguagem literária

Sobre intuição e estética

O termo intuição tem sido utilizado numa variedade de sentidos, tanto em psicanálise como fora dela, mas, nos dicionários atuais, tem o significado de apreensão imediata da verdade, sem uso da razão. Freud oscilou em seus escritos, desde um questionamento sobre sua validade em psicanálise até considerar seriamente a possibilidade de sua existência (*Sonhos e Telepatia*, de 1922; *Conferência XXX: Sonhos e Ocultismo*, de 1933). Na obra de Bion, a intuição adquire papel fundamental na teo-





Viviane Sprinz Mondrzak

ria da observação psicanalítica, acompanhando, principalmente, as idéias de Kant, que promove uma guinada na forma de entender o conhecimento. Para ele, a questão principal não são os objetos que podem ser conhecidos, mas o modo de conhecê-los, colocando ênfase na relação através da qual o sujeito constitui a realidade. Sintetizando o racionalismo e o empirismo, afirma que o conhecimento só pode surgir da junção entre intuição e entendimento: sem sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado a conhecer e, sem entendimento, nenhum seria pensado. A intuição se refere à percepção do modo como somos afetados por um fenômeno, aquilo que de forma alguma se encontra no objeto em si mesmo, mas apenas na sua relação com o sujeito. Não há, portanto, observador neutro. Assim, a intuição seria uma forma de sensibilidade, o modo como somos afetados pelo objeto (Kant, 1781). É fácil percebermos a influência de suas idéias em algumas correntes do pensamento psicanalítico. Bergson, filósofo francês do início do século XX, foi um importante pensador sobre intuição que, com ele, ganha também a dimensão de forma de perceber o interno, as próprias emoções. Para ele, intuição é uma espécie de consciência imediata, pressionando a borda do inconsciente (Russell, 2001). Longe de estar encerrada, a polêmica sobre intuição permanece viva. Em psicanálise, que é o que nos importa aqui, o termo “intuição” sofre restrições importantes, apesar de podermos localizar com precisão uma forma de percebermos as emoções de alguém sem o uso dos órgãos dos sentidos e sem o uso da razão. A este respeito, Matte-Blanco (1975) considera que o afrouxamento das cadeias lógicas do pensamento permite que se “pense” de acordo com uma outra lógica, a lógica simétrica, que estabelece semelhanças, afinidades, usando as emoções e não a razão. A intuição corresponderia, assim, a uma lógica que tem regras específicas e não a um fenômeno obscuro que parece ligado à crença no sobrenatural.

Mas intuição remete à estética, a uma percepção do belo. Derivada do grego “aisthesis” (percepção, sensação, sentimento), a estética surge como uma disciplina científica autônoma a partir do tratado “*Aesthetica*”, publicado pelo professor alemão, Alexander Baumgarten em 1750, destinada a estudar as formas do conhecimento sensorial e sensitivo. Mas é com Kant, novamente, que a estética sofre uma mudança de direção, distanciando-se das percepções sensoriais. Kant distingue um juízo estético dos sentidos, referente a um sensualismo empírico, de um juízo estético da reflexão, que trata do belo como uma idéia (Russell, 2001).

Em psicanálise, Meltzer é o interlocutor preferencial para este assunto, já que acredita firmemente na idéia da psicanálise como arte, procurando desenvolver um modelo de um método estético de observação psicanalítica.

Meltzer (1990) discute as origens do poder de um objeto de nos provocar uma reação imediata, de amor ou de ódio e se pergunta: como o inconsciente faz juízos





imediatos? Para ele, o inconsciente elabora um sonho que envolve o outro em nosso sonho primário de amor ou ódio. Coloca-se então, este outro, como protagonista e se verifica sua aptidão para o papel. Nossas mentes estariam cheias de personagens não em busca de um autor, mas de atores que se encaixem nos papéis. Fica evidente que se refere a um processo fora do âmbito da razão e do sensorial, de uma intuição específica. Em sua ênfase na experiência estética, Meltzer procura destacar a importância de localizar e desenvolver aquele aspecto da nossa vida mental que rege a significação de nossas atitudes e relações em outras esferas que não as da lógica. Seria necessária uma percepção estética de cada experiência, equivalendo a um conhecer (no sentido que Bion dá ao termo), ao invés de saber acerca. Uma capacidade de se apaixonar, de se surpreender, com uma obra de arte, com um livro, com a psicanálise, não como corpo teórico, mas com a experiência viva de uma sessão.

A menos que o leitor de Machado de Assis possa se encantar com o que ele escreve, se deixar envolver pelo clima que ele cria, pela rede de identificações a que se vê arrastado pelas formas estéticas criadas, a leitura não tem sentido. Ou será uma leitura burocrática, apenas racional. Machado de Assis sabia da importância de capturar o leitor e torná-lo seu cúmplice.

E o psicanalista? É possível que uma aproximação sem encantamento, sem o mergulhar no clima criado na sessão, no mistério e na beleza dos fenômenos psíquicos, tenha sentido? Podemos imaginar uma psicanálise sem paixão e não vê-la pobre, se apenas racional?

O estilo de Machado de Assis, limpo, conciso, aparentemente contando uma história banal, não parece combinar com encantamento, é preciso ler sem pensar para que uma outra atmosfera surja. Quantas vezes o que os pacientes nos dizem e nos fazem sentir é monótono e pouco interessante? É preciso descobrir uma segunda história subjacente ao manifesto, um outro drama íntimo se desenrolando sob a banalidade, ou talvez, descobrir a beleza do que é comum. Como lembra Meltzer (1990), a beleza da bela mãe comum.

Não é raro ouvirmos de nosso paciente que não podemos saber como ele se sente em determinada situação se nunca tivermos passado por ela. Antes de alegarmos que se trata de uma defesa (para nos defendermos), convém pensarmos um pouco sobre o que influencia nossa capacidade de percepção do psíquico. É possível conhecer ou reconhecer algum sentimento se não o tivermos sentido? Podemos “saber acerca de”, que é diferente de conhecer. Há várias outras questões. Podemos imaginar que exista algum sentimento que não sentimos, que é só do outro, que não seja universal, que não faça parte de uma espécie de reservatório de sentimentos comuns, experimentados de formas e intensidade diferentes? Para Meltzer (1990), não olhamos para dentro da cabeça de outra pessoa, mas para dentro da nossa mes-





Viviane Sprinz Mondrzak

mo. Quando descrevemos o que imaginamos ser a realidade psíquica de um paciente, o fazemos através das reverberações na nossa mente, o que continua apontando para o papel mais do que essencial da análise pessoal de um psicanalista. Mas Machado de Assis, assim como uma infinidade de escritores brilhantes, não se analisou. É possível alguma espécie de paralelo entre a percepção do escritor e a do psicanalista? Talvez o fato de que ambas usem uma via que precisa deixar a razão de lado por algum tempo, como Sílvia procurando Sílvio na cabeça do cônego Matias. No entanto, nossa observação depende da existência de duas pessoas e do que vai ocorrer deste encontro, como uma vida mental vai agir sobre a outra. E, se seguimos nesta linha, qual é o “outro” do escritor, um leitor imaginário, seus personagens?

A matéria-prima de Machado de Assis é a mesma do psicanalista: o obscuro e contraditório das emoções humanas. Mas o escritor a transforma de acordo com sua habilidade: reunir as palavras de uma determinada forma, construindo um estilo. O analista precisa operar uma transformação diferente, para a qual se espera que tenha talento e que sua formação desenvolva a habilidade para a percepção, continência e compreensão do psíquico. Mas a tarefa psicanalítica requer também que possamos comunicar o que compreendemos para nossos pacientes. Precisamos “casar” palavras, criar um estilo, mesmo que entendido de forma diferente de como o é em literatura.

Para nós psicanalistas fica a questão de qual “estilo” interpretativo se adaptaria melhor para produzir o efeito que buscamos. Talvez antes precisássemos definir melhor que efeito é este. Como em Poe, acho que buscamos uma surpresa que provém da percepção de um conteúdo latente, subjacente à narrativa manifesta, que amplie a capacidade do paciente de perceber a realidade, tanto interna quanto externa. O relato de nossos pacientes pode ser visto como um conto, em que há duas narrativas e sua comunicação, verbal e não-verbal, buscando nos revelar a segunda história, a que realmente importa porque é a desconhecida. Neste sentido, o manifesto e o latente funcionam um como duplo do outro, como aspectos complementares da realidade.

Mas que tipo de conto nos conta o paciente? A este respeito parece haver opiniões bastante diferentes entre os psicanalistas. Para muitos, a segunda história do conto de nossos pacientes já está escrita, necessitando ser apenas revelada. Para outros, a segunda história vai ser criada entre paciente e analista durante a sessão. Há ainda uma terceira possibilidade defendida, a de que haja uma base para o conto, constituída de experiências emocionais cujo significado nem sempre tenha podido se formar e, assim, analista e paciente escreveriam a segunda história juntos, mas baseados numa matéria-prima já existente. Esta última visão me parece propor um conto mais próximo do que encontramos na experiência clínica. Ao contrário do escritor,





não definimos o enredo e, portanto, precisamos também nos deixar surpreender.

Mas vejo que me desviei do assunto “estilo”, talvez pelas sutilezas e dificuldades que ele traz. Seria necessário todo um estudo sobre as interpretações, sobre a maneira de formulá-las, se mais longas ou mais curtas, se mais ou menos explicativas, se com conteúdo transferencial ou não, etc., sem falar nos diferentes estilos de cada analista. Isto não seria possível, nem caberia neste trabalho. De qualquer forma, assim como diferentes escritores, com estilos diferentes de escrever, conseguem um efeito comum, de nos tocar profundamente, talvez o estilo não seja o determinante, mas o fato de todos poderem provocar um contato que não apenas racional com nossas emoções mais íntimas. Há alguma coisa além da junção de palavras, além do verbal, que nossas interpretações também devem perseguir, uma qualidade estética de transmitirem consideração pelo sofrimento do outro e um sentido de “beleza” nos caminhos que a mente busca para sobreviver. A difícil e comum qualidade de serem humanas, afinal. □

Summary

The paper focuses on the perception of human nature, as it is disclosed in Machado de Assis's short stories, bridging them with those written by Edgar Alan Poe, one of Assis's favorite writers.

In both authors, one can find two stories – the manifested one, and another read between the lines, just as it's also true in the manifested and latent contents of patients' narratives.

Subsequently, with regards to the short story “O Cônego ou metafísica do estilo”, the author makes some considerations about the characteristics of the psychoanalytic interpretation suggesting that such characteristics must present a style, an aesthetic capacity that enable them to transmit, beyond the words, a sense of respect and enchantment concerning the resources of the mind.

Resumen

El presente trabajo tiende a reflexionar sobre la percepción de la naturaleza humana encontrada en los cuentos de Machado de Assis, aproximándolo a los cuentos de Edgar Alan Poe, escritor que admiraba. En ambos se perciben dos historias, una manifiesta y la otra en las entrelíneas, así como en el relato de los pacientes hay





Viviane Sprinz Mondrzak

um conteúdo manifesto y uno latente. Después, partiendo del cuento “*O Cônego ou metafísica do estilo*”, se hacen algunas consideraciones sobre las características de la interpretación psicoanalítica y la necesidad de que posean un estilo, una capacidad estética capaz de transmitir, además de las palabras, un sentido de respeto y encantamiento con los recursos de la mente.

Referências

- BRITTON, R. (1997). Realidade e Irrealidade na Fantasia e na Ficção. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 31, p.865-887.
- FLORES DA CUNHA, P. L. (1998). *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos*. P.Alegre: IEL, Unisinos, 1998.
- FREITAS, L.A.P. (2001). *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- KANT, I. (1781). *Crítica da Razão Pura*. S. Paulo: Martin Claret, 2002.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. (1876) *Sem Olhos*. Pesquisado na Internet, no site: www.uol.br/machado-deassis/MachadoProv/machado.html
- . (1883). A Igreja do Diabo. In: *Contos Seleccionados*. Rio de Janeiro: Prazo-Livro, 1968.
- . (1885). O Cônego ou Metafísica do Estilo. In: *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1999.
- MATTE-BLANCO, I. (1975). *The Unconscious as Infinite Sets*. Londres: Duckworth, 1975.
- MELTZER, D. (1990) *La Aprehensión de la Belleza*. B. Aires: Spatia, 1990.
- RUSSELL, B.(1960). *História do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Recebido em 06/07/2002

Aceito em 02/10/2002

Viviane Sprinz Mondrzak

Av. Taquara, 198/201

90440-140 – Porto Alegre – RS – Brasil

E-mail: mondzak@zaz.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Olhos de ressaca: o conflito estético em *Dom Casmurro*

Juarez Guedes Cruz*, Porto Alegre

A partir de um vértice psicanalítico, são elaborados alguns comentários a respeito do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis e do impacto estético despertado pelo mesmo. Já de início é descartada qualquer pretensão de responder à célebre pergunta 'Capitu traiu ou não traiu Bentinho?' e o texto encaminha-se para uma construção imaginativa a respeito das possíveis motivações de Bento Santiago, levando em conta que, enquanto personagem de obra literária, Bentinho pode ser considerado como realização de aspectos psicológicos de qualquer um de seus leitores. Daí sua força e fascínio.

* Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.



Introdução

Antes de tudo, é preciso situar de que modo compreendo minha participação, na qualidade de psicanalista, em uma atividade como essa. Entendo que um analista só está exercendo psicanálise quando se encontra, no seu consultório, com um paciente. Da mesma forma que um cirurgião só o é, de fato, dentro da sala cirúrgica, durante um ato operatório. Neste momento, portanto, eu não estou exercendo psicanálise. Sou apenas um sujeito informado a respeito de psicanálise, debatendo uma obra de literatura, no caso o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Por isso, não esperem de mim qualquer tentativa de uma “psicanálise” de Machado de Assis, de Bento Santiago ou de Capitu. Tecerei, apenas, alguns comentários a respeito do impacto que o texto provocou em mim. É evidente que são comentários de alguém que olha as coisas sob o ponto de vista psicanalítico, mas predomina no que escrevi, e isto foi feito intencionalmente, a descrição do impacto estético despertado pelo romance.

1. Segredo e mistério

‘*Capitu traiu ou não traiu Bentinho?*’ Esta pergunta vem sendo feita pelos leitores de Machado de Assis há mais de um século. E início meu texto com a resposta dada por Lígia Fagundes Telles. Para a escritora este questionamento é “...um teorema sem solução (...) um mistério”. E o mistério, diz ela, “...é a coisa mais fascinante que existe nessa nossa curta, difícil e desesperada existência”. E acrescenta: “É culpada? Não é culpada? Nada disso interessa. Capitu é o mar” (Telles, 2000).

Penso que as palavras de Lígia Fagundes Telles constituem um importante e útil lembrete a respeito da distinção que, em *Apreensão da Beleza*, Meltzer faz entre ‘mistério’ e ‘segredo’ (Meltzer e Williams, 1988). O ‘segredo’ situa-se na área do que está escondido e pode ser descoberto ou revelado. É, portanto, matéria mais afeita à investigação realizada pelos policiais e detetives do que tarefa para a psicanálise. Se, na qualidade de psicanalistas, nos aproximarmos de um ser ou coisa pondo em ação essa mente detetivesca, que necessita descobrir a chave ou a solução do segredo, dificultaremos nossa tarefa de compreensão. A preocupação em desvendar o segredo implica, por definição, em uma postura anti-estética da mente e nos torna impossibilitados de usufruir as emanações do que é essencial na vida em geral e em nosso paciente em particular.

Já o ‘mistério’ é algo que se refere à essência incognoscível das coisas e dos seres. Meltzer refere-se a mistério quando define o ‘*conflito estético*’, ou seja, a sofri-





da vivência emocional causada pelo violento contraste entre o exterior do objeto, acessível aos sentidos, e seu interior insondável, que só pode ser imaginado. Interior ao qual, por maior que seja a intimidade com o outro, jamais teremos acesso absoluto.

2. Bento e Capitu

Assim, no romance *Dom Casmurro*, de Joaquim Maria Machado de Assis, o conflito estético que a personagem Capitu provoca no marido, Bento Santiago, e nos provoca, se estabelece entre seu exterior perceptível (os ‘olhos oblíquos’, ‘de ressaca’, os braços admiráveis, a capacidade de recompor-se nas mais embaraçosas situações) e o interior inacessível aos sentidos, à razão ou à inteligência (seus sonhos, devaneios, silêncios, insatisfações, medos). Capitu pode ser imaginada, jamais apreendida em sua mais íntima natureza. Sua graça e vivacidade inundaram Bento Santiago de sensações e pensamentos dos quais ele, progressivamente, não pode dar conta. Invaso pelo ciúme, qual foi a atitude de Bento? Exila a esposa que, aos vinte e nove anos, está no auge da beleza.

Para bem entendermos a cruel providência de Bento Santiago, é necessário lembrar o quanto o ciúme patológico é uma defesa contra a inveja. No caso, inveja dos atributos de Capitu. Exemplo clássico é o de Otelo, tantas vezes citado por Bento. O mouro era um homem rude, criado nos afazeres na guerra, e foi incapaz de suportar a delicadeza de uma Desdêmona que podia amá-lo com um amor que ele não conseguia sentir por ninguém. De modo semelhante, Bento Santiago, o quase pai, mais afeito às ‘orgias do latim’ do que às delicadezas da paixão, não soube amar Capitu e não tinha condições para amar outra mulher, no caso de resolver-se pela separação.

Partindo desse vértice, pretendo sustentar no presente texto: o segredo não é se Capitu traiu ou não. O que fica em segredo, no romance *Dom Casmurro*, a história oculta, é o crime de Bento Santiago.

3. Bento Santiago e Otelo

Vejam os em que circunstâncias Bento, em suas memórias, refere-se a Otelo. A primeira lembrança encontra-se no capítulo 72, onde lamenta que a vida e as tragédias do palco não aconteçam em uma cronologia invertida, iniciando pelo final, sempre infeliz, e terminando com os sorrisos do início. Diz ele: “...o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tem-





po, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. (...) Eu proporia (...) que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais ... Desta maneira, o espectador...iria para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor..” (Machado de Assis, 1889, p. 171). Penso que, nesta fantasia de inverter ‘a cronologia dos gestos’, Bento Santiago tenta, através da anulação, livrar-se do remorso pela cruel atitude que teve com a mulher.

Isto é evidenciado no capítulo 135, no qual Otelo surge como figura inspiradora. Bento conta que fora ao teatro invadido pelo ciúme e pela idéia de suicidar-se, mas que, assistindo à peça de Shakespeare, resolvera mudar seus planos: “*De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo (...) Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço — um simples lenço! — e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se. Hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer”* (Machado de Assis, 1889, p.244/245).

A diferença entre a conduta de Otelo e a de Bento Santiago reside no fato de que o crime do mouro é explícito: sufoca Desdêmona no leito conjugal. Já o crime do casmurro é, este sim, oblíquo e dissimulado. Desterra a mulher e deixa-a morrer. Por que Capitu submeteu-se a este exílio? É outro mistério. Querer sustentar que essa seria uma das provas de sua culpa é agir como alguém interessado em acumular provas contra um réu. Ré, Capitu? No caso, seria a ré de um julgamento no qual apenas uma das partes, o casmurro Bentinho, teve o direito de depor. O crítico literário Ivan Cavalcanti Proença, ao questionar até onde são válidas as discussões em torno de Capitu, afirma: “*...melhor seria que meditássemos sobre...D. Casmurro e até que ponto foi ... isento e imparcial ao retratar a companheira (...). D. Casmurro está contando depois...com seu próprio conceito firmado e a separação consumada. (...) Tudo se deu assim? Ou o ciúme retrospectivo, doentio...deturpava a visão exata dos fatos?”* (Proença, 2002).





4. Um narrador perverso

Este Bento Santiago, personagem/narrador perverso, tão bem construído por Machado de Assis, é um homem débil, submetido à mãe, Maria da Glória, por uma promessa feita antes de sua concepção: teria que pagar com o sacerdócio o fato de nascer vivo. É o próprio Bento que, no capítulo 80, queixa-se do fato de a mãe ter escondido a *promessa e de como a falta precoce do pai deixou-o submetido aos desígnios da progenitora*: “...minha carreira eclesiástica era objeto de promessa feita quando fui concebido. (...) A promessa...aceita com misericórdia, foi guardada por ela, com alegria, no mais íntimo do coração. (...) Meu pai, se vivesse, é possível que alterasse os planos. (...) Mas meu pai morrerá sem saber nada, e ela ficou diante do contrato, como única devedora” (Machado de Assis, 1889, p.178/179). Embora Bento não perca a oportunidade de realçar as virtudes de Maria da Glória, considerando-a, nada mais nada menos, que ‘santa’, o fato é que sentiu-se tão violentado por essa intrusão da mãe que chega, nesse mesmo capítulo 80, a traçar um paralelo entre sua história e a do mito bíblico de Abraão e Isaac: “*Como Abraão, minha mãe levou o filho ao monte da Visão, e mais a lenha para o holocausto, o fogo e o cutelo. E atou Isaac em cima do feixe de lenha, pegou do cutelo e levantou-o ao alto. No momento de fazê-lo cair, ouve a voz do anjo que lhe ordena da parte do Senhor: “Não faças mal algum a teu filho; conheci que temes a Deus”. Tal seria a esperança secreta de minha mãe*” (Machado de Assis, 1889, p.180).

É bem plausível imaginar que a conduta despótica de Bento Santiago com relação a Capitu tenha o significado de uma vingança postergada. Submete a mulher ao mesmo tratamento que recebera de Maria da Glória, a primeira mulher de sua vida. Nesse sentido, também impõe ao filho o desterro ao qual fora submetido pela mãe, que enviou-o ao exílio do seminário. Isso ele encobre o tempo todo, ao chamá-la ‘*Santa*’, apesar de reconhecer ter tido o pensamento de que seria muito bom que a mãe morresse, pois isso o livraria dos estudos teológicos. É evidente que a leitura do romance de Machado de Assis é condicionada pela descrição de Bento Santiago. Ele necessita fazer-nos acreditar que Capitu é falsa, hipócrita e adúltera. Em inúmeras passagens do romance, Bento Santiago lança mão de recursos como o auto-elogio, a ênfase em detalhes que o favoreçam, a distorção dos sentimentos dos demais personagens, com uma única finalidade: esconder-se.

Tomada a decisão de exilar a mulher e o filho, Bento tem consciência de que praticou um crime. Ele próprio comenta como, depois de ter desterrado a esposa, voltou algumas vezes à Europa, mas jamais foi visitá-la. As viagens tinham apenas o propósito de que os amigos pensassem que ele, esposo enamorado, viajara para visitar Capitu. Vejamos como ele descreve as viagens e o objetivo das mesmas: “...*Capi-*





Juarez Guedes Cruz

tu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião” (Machado de Assis, 1889, p.251).

É possível conjecturar o quanto Bento Santiago, ao narrar sua história, não quer apenas, como afirmara no início do romance, ‘*atar as duas pontas da vida*’. Ele pretende, isto sim, atar nossa atenção à suspeita que levanta sobre o caráter de Capitu e, com isso, esconder seus próprios desejos e ocultar o fato de ter abandonado esposa e filho à própria sorte.

5. O fracasso na elaboração do conflito estético

Um trecho admirável do romance, resultante da intuição e do domínio da técnica por parte de Machado de Assis, é aquele em que Bento Santiago comenta como, na época em que pretendia escrever um ensaio erudito, procurou os vermes dos livros para que respondessem ‘*o que havia nos textos roídos por eles*’. Diz ter recebido a seguinte resposta dos vermes: “*Meu senhor...nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos*” (Machado de Assis, 1889, p.91). Penso que aqui está um retrato do mundo interno desse casmurro. Ao descrever a resposta dos vermes, descreve-se. Casara com o amor de sua adolescência, mas essa beleza foi insuportável. Dominado pela mente do investigador suspicaz, esse Otelo tropical é incapaz de suportar a vivacidade e graça da esposa. Bento Santiago não sabe absolutamente nada do amor. Nem escolhe, nem ama, nem detesta aqueles com os quais convive. Apenas rói-lhes a vida. É esse o homem que concorre para o destino trágico da mulher e do filho e ainda consegue comer bem, dormir bem, ir ao teatro e escrever ensaios a respeito da ‘*história dos subúrbios*’.

Voltando às idéias de Meltzer: entendo que o triste epílogo da relação entre Bentinho e Capitu constitui-se em exemplo de um dos possíveis e trágicos desenlaces de uma relação na qual o conflito estético não foi elaborado. É claro que o drama descrito no *Dom Casmurro* está pintado com tintas carregadas e com os exageros próprios da obra de arte. Mas não poderemos negar o quanto, seguidamente, observamos tramas semelhantes no dia a dia de nossa prática clínica. Não precisamos ir longe para colhermos lições do crime que Machado de Assis expõe em seu romance. Quantas vezes a indiferença, o descaso, o desamor, a rotina da relação, assassina a





alma dos amantes e condenam ao desterro o mistério e ao exílio a essência estética das pessoas e dos relacionamentos.

6. Machado de Assis e seus personagens

Capitu é considerada uma das grandes personagens da literatura brasileira. Se pensarmos que estético não tem a ver com beleza, mas com o que – seja belo ou terrível, digno ou indigno – nos chega diretamente, através dos sentidos e da emoção, somos levados a considerar que Bento Santiago, esse Bentinho fraco e submetido à ‘santa mãe’, também é personagem marcante. Quase tem sucesso em nos impor, através da calúnia, a culpa da infeliz Capitu. Faz-nos discutir até hoje se ela, que nem chegamos a ouvir, foi-lhe ou não infiel.

Agora, algumas palavras sobre Machado de Assis. Se Capitu é o mar, o que dizer de seu autor? O filme *Vida e obra de Machado de Assis* descreve-o como ‘*alma curiosa de perfeição*’. Um homem de origem humilde que estuda alemão aos cinquenta e grego aos sessenta anos. Descreve-o também como ‘*um íntimo do sofrimento*’. Um homem ‘*discreto e cifrado, que quase não deixou rastros*’. Na verdade, pouco se sabe de sua infância: Machado de Assis não gostava de tocar no assunto. De dados concretos, a origem humilde, o fato de ser filho de pai mulato, pintor de profissão e de mãe portuguesa dos Açores. Sabe-se também que foi, na infância, o protegido de uma rica viúva dona de uma chácara onde os pais viviam e de, aos seis anos, ter perdido, em conseqüência de uma epidemia de sarampo, essa protetora e sua única irmã. E de, aos nove anos, ter-lhe falecido a mãe por tuberculose. Atormentado pela epilepsia, pelo medo da pobreza, pela cegueira que, aos quarenta e poucos, chegou a ameaçá-lo, Machado desenvolve, frente à vida, o recurso salvador da fina ironia, que é uma das características mais acentuadas e um dos traços mais deliciosos de seu estilo literário. Muitos daqueles que o conheceram descrevem o contraste entre a amargura de suas tramas literárias e a afabilidade que o caracterizava no convívio do dia a dia. Nada surpreendente: esse é o destino do escritor e do artista. Transformar o drama pessoal em, como disse Federico Fellini, ‘*assunto para ser contado*’ (Fellini e Pettigrew, 1993, p.196) e, assim, apresentar seus leitores com romances, contos, crônicas e poemas que nos ajudam a sonhar e aproximarmo-nos do mistério, “*a coisa mais fascinante que existe nessa nossa curta, difícil e desesperada existência*”.

Summary

Some comments regarding the novel *Dom Casmurro* by Machado de Assis and its aesthetic impact are elaborated from a psychoanalytical approach. The author





Juarez Guedes Cruz

starts by denying any pretensions to answer the famous question “*Did Capitu betray Bentinho or not?*”, and the article is directed to an imaginative construction regarding the possible motivations of Bento Santiago. It is also taken into account that, as a character of a literary work, Bentinho might represent the psychological aspects of any of its readers. There lies its force and allure.

Resumen

A partir de un vértice psicoanalítico se elaboran algunos comentarios con respecto a la novela *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, y del impacto estético despertado por él mismo. Ya desde el principio se descarta cualquier pretensión de responder a la célebre pregunta ‘*Capitu traicionó o no traicionó a Bentinho?*’ y el texto se encamina hacia una construcción imaginativa con respecto a las posibles motivaciones de Bento Santiago, teniendo en cuenta que, como personaje de obra literaria, a Bentinho se le puede considerar como la realización de aspectos psicológicos de cualquiera de sus lectores. De ahí viene su fuerza y fascinación.

Referências

- FELLINI, F. & PETTIGREW, D. (1992) *Federico Fellini. Eu sou um grande mentiroso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. (1889) *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MELTZER, D., WILLIAMS, M.H. (1988) *La Aprehensión de la Belleza*. Buenos Aires: Spatia, 1990.
- PÓLVORA, H. (2002) *Machado de Assis*. Internet. Site da Academia Brasileira de Letras. <http://www.academia.org.br/machado.htm>
- PROENÇA, I.C. (2002) *Dom Casmurro*. Internet. Site da Academia Brasileira de Letras. <http://www.academia.org.br/machado.htm>
- TELLES, L.F. (2000) Depoimento. In: *Vida e obra de Machado de Assis – Vídeo*. Arquivo TV Senado, Brasília.

Recebido em 05/07/2002

Aceito em 02/10/2002

Juarez Guedes Cruz

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

© Revista de Psicanálise – SPPA

416 □ Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002





Machado de Assis e a retórica da ambigüidade em *Dom Casmurro*

*Manuel Pires dos Santos**, Porto Alegre

É feita uma tentativa de compreensão de alguns aspectos do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, tendo a teoria psicanalítica como base. Busca-se compreender a trama romanesca a partir do fato de ser o relato de um autor/personagem, de caráter subjetivo, o que instaura, de imediato, uma ambigüidade que condiciona o relato e tem exatamente aí seu elemento estético fundamental. Destaca-se que uma leitura que considere esses fatos leva à conclusão que Bentinho, e não Capitu, é o personagem principal, sendo aquele tão rico e misterioso como esta.

* Membro Associado da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.



Machado de Assis é o maior escritor da literatura brasileira de todos os tempos. *Dom Casmurro* é considerado sua obra principal e mais não é necessário acrescentar. Numa pesquisa de janeiro de 1999, *A Folha de São Paulo* mostra que *Dom Casmurro* é considerado o segundo melhor romance da literatura brasileira (alguns críticos o consideram o primeiro), vindo após *Grande Sertão: Veredas*. Como personagem feminina, Capitu parece despertar mais interesse que Diadorim. Talvez *Grande Sertão* seja melhor romance que *Dom Casmurro*, mas Guimarães Rosa tem altos e baixos em sua obra; já Machado não oscila assim, mostrando uma qualidade sempre homogênea em seus romances.

Dom Casmurro gera polêmicas. Há alguns anos atrás (Ilustrada, 1992), a partir de uma pergunta no vestibular de São Paulo, na qual foi sugerido que Capitu não traía Bentinho, o escritor Oto Lara Rezende saiu, indignado, em defesa de Bentinho, dizendo que Capitu traía, sim. Acendeu-se um debate que, de certo modo, continua, pois muito possivelmente os participantes sigam mantendo seu ponto de vista, uns achando que Capitu indiscutivelmente traiu, outros que não o fez, sendo vítima de um marido ciumento, o “Othelo” brasileiro.

Nossa idéia, sem tentar manter um ponto de vista neutro nessa polêmica, é que o romance tem precisamente aí, nessa ambigüidade, seu elemento estético de maior significação. Como bem lembrou um crítico (Caderno Mais, 1999), há, no livro, dados que permitem tanto uma quanto outra conclusão. Se Capitu não traiu, *poderia* ter traído. Se Bento Santiago não imaginou tudo, *poderia* ter imaginado. A riqueza e densidade de ambas as personagens possibilitam que cada leitor faça *sua* leitura, tão legítima quanto qualquer outra. Podemos, portanto, como leitores, fazer nossa leitura preferencial, sem maior justificativa que nossa preferência apenas.

Ora, a teoria psicanalítica, desde seu surgimento, incluiu-se não só entre os instrumentos de interpretação do texto literário, pelo lado do leitor, como também, pelo lado do autor, somou-se àqueles elementos dentre os quais o criador da obra vai garimpar, consciente ou inconscientemente, a matéria-prima constitutiva da sua arte. Otto Maria Carpeaux (1968) afirma que “há poucos críticos literários que não empregam, pelo menos ocasionalmente, a psicanálise para interpretar as obras de arte. A literatura, por sua vez, começou a empregar a psicanálise para interpretar a vida. Sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta e admitida” (grifo nosso). Assim, recorre-se à psicanálise para escrever e para ler a obra literária. Dentro dessa tradição é que faremos uma tentativa de entendimento de alguns aspectos de *Dom Casmurro*.

Começamos com um posicionamento que julgamos impor-se: considerando o universo fechado do romance, aceitando sua verossimilhança com a realidade, *condi-*





tio sine qua non de qualquer obra literária, vê-se que o relato é feito na primeira pessoa, é um autor/personagem que fala; ainda mais, no momento de seu relato, todos os outros personagens já morreram. Não temos, portanto, o testemunho “dos outros”. Temos somente a perspectiva *subjetiva* do autor, com toda a decorrência, portanto, do relato subjetivo. Apenas para comparar: em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, no qual o relato também é feito na primeira pessoa, quando também todos, ou quase todos, estão mortos, não é o autor/personagem que descobre que Diadorim é mulher. Ao prepararem o corpo para o enterro, é feita a descoberta, pelos outros, e o autor/personagem só então fica sabendo. Temos o testemunho “dos outros”; sabemos então que Riobaldo não “viu” uma mulher em Diadorim para justificar, por exemplo, possíveis impulsos homossexuais; não ficamos apenas com a visão do autor como em *Dom Casmurro*.

Assim, o relato de Bento Santiago existe dentro de um universo pessoal, subjetivo, podendo ser colocado “em suspenso”, muito próximo do relato de um paciente, por exemplo. Capitu, portanto, é-nos apresentada segundo a visão de Bentinho, a Capitu *que ele viu*. Dessa forma, como lembra um crítico, “...o leitor não tem recursos para saber o que houve na realidade objetiva, pois apenas Bentinho nos conta a sua história, ou a sua versão de uma história que não conhecemos”. (Leite, 1987).

Isso, de certo modo, define qual deve ser nossa perspectiva: o livro não gira em torno de Capitu, mas em torno de Bentinho, o narrador/personagem. Entendemos que, ao contar-nos a história de seu romance, mesmo sendo Capitu a principal figura do relato, é perfeitamente legítimo deduzirmos que Bentinho está falando, se não de si mesmo, de suas relações com ela e com os outros. *O personagem central do romance, dessa forma, não é Capitu, mas Bento*. Evidentemente, não queremos desmerecer Capitolina, a personagem feminina de maior profundidade psicológica da literatura brasileira (e, provavelmente, a mais estudada, também). Apenas que, entre o amante e o objeto amado, vemos mais riqueza no amante, uma vez que, nesse caso, o objeto amado é criação do amante.

Como personagem, Bento Santiago é tão ou mais rico que Capitu. Isso parece contradizer o que afirmamos linhas acima, sobre a riqueza da personagem. Mas não, é apenas uma opinião de leitor, e a riqueza de um personagem não diminui ou nega a riqueza de outro. Fiquemos, portanto, com Bento, o que não é pouco.

Bentinho nos dá uma imagem encantadora de Capitu. Não só porque a amou (e, imaginamos, ainda a ama, ao escrever), mas também porque, de tanto falar dela, quase nos esquecemos dele; ele esconde-se, por assim dizer, atrás de Capitu. Vemos mais a ela, menos a ele.

Um exercício de leitura do romance que inclua o referencial psicanalítico permite descobrir, no personagem que fala, elementos reveladores de seu mundo inter-





no. A crítica que afirma que Capitu traiu ignora esse ângulo, sendo, portanto, no nosso entender, pré-freudiana. Uma leitura psicanalítica de *Dom Casmurro* nos leva, forçosamente, a observar mais Bentinho que Capitu.

A obra romanesca de Machado de Assis costuma ser dividida (Freitas, 2001) numa primeira fase – romântica – de *Ressurreição* (1872) até *Iaiá Garcia* (1878), também chamada de *o ciclo da ambição* – na qual a temática central é a da ascensão social e seu preço; e uma segunda fase – realista – de *Memórias Póstumas* (1881) até o fim, na qual Machado aprofunda o estudo psicológico dos personagens, descrevendo “o outro lado” do homem, seu lado obscuro, suas motivações inconscientes. Nesta, o estilo muda: torna-se argumentativo, crítico, ponderado, reflexivo; há o diálogo constante com o leitor e, principalmente, não há *certeza* no que é dito (Gomes, 1967). Os acontecimentos são poucos, os fatos são quase estáticos, não há, ou há muito pouco, movimento, que cede lugar à reflexão. A ênfase da narrativa não está nos fatos, mas nas *motivações* que levam a eles. Buscam-se os sentimentos, as paixões motivadoras. E não há, por isso, certezas. Não podemos ter certezas com o que povoa a alma humana. Machado instaura a retórica do *preferível, do razoável*, ao invés da certeza, do exato, como disse um autor (Perelman, *apud* Freitas {2001}). Instala-se a ambigüidade. Não se sabe mais o que é verdadeiro e o que é aparente. O relato passa a ser através da subjetividade do personagem/autor. Assim é *Memória Póstumas, Dom Casmurro, Esaú e Jacó, Memorial de Aires*. Mas onde tal subjetividade alcança seu momento máximo é em *Dom Casmurro*. Aqui, o relato se dá na velhice do autor, quando todos os envolvidos estão mortos. Não há testemunhas. E o tempo, podemos acrescentar, é outro fator a distorcer os fatos: a memória pode ser traiçoeira. “*Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias*” (*Dom Camurro*, cap LIX). Esse, o clima narrativo de *Dom Casmurro*: memórias (com suas possíveis distorções) de vivências (totalmente subjetivas).

Pois bem, de que trata *Dom Casmurro*? Em termos factuais, isto é, ‘o que acontece’, é possível um resumo rápido: trata-se do relato da vida amorosa de Bento Santiago, desde a infância/adolescência, de onde o acompanha Capitu, até o fim de seu casamento, após suspeitar – depois, ter certeza – da traição dela com seu amigo Escobar. Separam-se, Capitu vai para a Europa com o filho e lá morre; o filho, após ver o pai ainda uma vez, viaja novamente para o exterior e morre. Com o tempo, o solitário Bento transforma-se no casmurro do título e decide escrever o livro, para tentar, talvez, entender melhor o que aconteceu.

Mas os fatos, como já dissemos, são de pouca importância. É o mundo das vivências de Bentinho que desfila diante de nós. Para quem o lê – o ouve – com o espírito leve – ou menos crítico – fica o relato da traição da mulher que tanto amou





desde a infância. Ou seja, o romance é o relato de uma traição. Ou dupla traição, já que há também o amigo traidor. E a explicação para tal fato fica na má índole da traidora. É o ponto de vista do narrador, que se pergunta no final: “*O resto é saber se a Capitu da praia da Glória (Capitu adulta e adúltera) já estava dentro da de Mata-cavalos, (Capitu criança) ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente*” (cap.CXLVIII). Convenhamos, é uma leitura muito limitante. O melhor é optar, no mínimo, pela dúvida. *Poderia ter traído.*

Uma leitura outra, menos imediata para os fatos, pode revelar o mundo do personagem que narra, o narrador por trás do fato narrado, Bentinho por trás de Capitu. O autor que repudia sua mulher e nega sua paternidade. Aqui, o desejo, depois de ter chegado à velhice, de relatar os fatos para entender o que houve, sugere um desejo de reparação, um sentimento de culpa. No capítulo II, dá-nos uma justificativa para escrever o livro, que parece-nos reveladora. Depois de velho e só, deseja “*atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência*”. Para isso, manda reconstruir, no bairro do Engenho Novo, a antiga casa de infância da rua de Matacavalos, com a mesma arquitetura por dentro (alcovas, varandas, salas) e por fora (flores, legumes, chacinha). Mas não atinge seu objetivo: “*não consegui recompor nem o que foi nem o que fui*”, “*falto eu mesmo e essa lacuna é tudo*”. Então, “os bustos na parede” (projeções de seus objetos internos?) lhe sugerem que pegasse na pena e contasse algo dos tempos idos, para ter a ilusão dessa restauração. Ou seja, Bento vai “em busca de um tempo perdido”, quer reconstruir algo. Quer reparar algo. Já todos estão mortos, perdidos, só ele sobreviveu. Podemos supor que está triste, além de só. Evocar pela escrita seus mortos é uma forma de reencontrá-los e refazer sua relação com eles. É um homem culpado e triste o que vemos, em que pese o tom de tranqüilidade que exhibe, como se fosse movido apenas pelo tédio: “*Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro.*” Pensou no que escrever, “*jurisprudência, filosofia e política*”, uma “*história dos subúrbios*”, mas nada o agradou. Ao ouvir os bustos na parede decide contar os fatos passados. Vai à procura das “*inquieta sombras*” que tem dentro de si mesmo, como no *Fausto* de Goethe, a quem cita nessa passagem. “*Desse modo, viverei o que vivi*”, ou seja, queria re-viver o que viveu (cap. II).

E ao contar – e reviver o que viveu – revela-se ao leitor. Sem, evidentemente, esgotar a análise do personagem, podemos, auxiliando-nos também da crítica machadiana, destacar alguns pontos. A primeira hipótese que salta à vista é sua submissão à mãe. Bentinho adolescente não ousa jamais, mesmo arriscando-se a perder Capitu, enfrentar sua mãe e rejeitar seja sua ida, seja depois sua permanência no seminário. D. Glória (a mãe) é que aos poucos vai desistindo da idéia (sob influência de Capitu) e o amigo Escobar é que decide a situação, com a sugestão de arranjam quem o





substitua na carreira de padre. Bentinho apenas concorda: “*Sim, parece que é isso; realmente, a promessa cumpre-se, não se perdendo o padre.*” Submetido à mãe, sem a presença do pai, morto quando contava quatro anos apenas, em pleno período edípico, quais eram seus modelos masculinos? Tio Cosme, “*era gordo e pesado, tinha a respiração curta e os olhos dorminhocos*” (cap. VI), pessoa sem destaque, também submetido a D. Glória. José Dias, o agregado, era um empregado, dedicado, certamente, mas não passava de um serviçal. Além disso, mentiroso, pois arvorara-se em médico para agregar-se à família. Não há figuras masculinas marcantes. D. Glória reina soberana e impositiva. Os homens que circulam na família lhe são servis: aos já citados, acrescenta-se o padre e o próprio pai de Capitu, o Pádua. Os homens são fracos e/ou ausentes na infância de Bentinho. Só Escobar, o amigo que surge no seminário, vem apresentar elementos masculinos significativos, e com ele Bentinho estabelece um vínculo forte, como se buscasse, desesperadamente, uma figura masculina digna do nome para identificar-se. D. Glória traçara previamente o destino do filho: seria padre, o que significa estar destinado ao celibato, a não ter vida sexual. (Freitas, 2001). Bentinho, já francamente apaixonado por Capitu, não parece ter forças sequer para tentar mudar seu destino. A própria D. Glória, lá pelas tantas, fica dividida quanto à decisão, esperando que o amor do filho por Capitu o “*levasse a não ficar lá, nem por Deus, nem pelo diabo*”. (cap. LXXX) Nem assim Bentinho age.

Sempre indeciso e passivo, é o exato inverso de Capitu, que é decidida, ativa, inteligente. Conquista D. Glória, “*começou a fazer-se-lhe necessária. Pouco a pouco veio-lhe a persuasão de que a pequena me faria feliz.*” (cap. LXXX), e, com isso, facilita a saída de Bentinho do seminário. Uma conquista sua e de Escobar. Durante todo o desenrolar dessa situação, Bentinho foi apenas um expectador. Capitu constrói o destino dela e o dele, ao mesmo tempo. Ele apenas contempla.

Capitu traiu? É impossível evitar essa questão, já que é assunto certo nas discussões sobre o romance. O elemento central da certeza de Bentinho quanto à traição é a semelhança de seu filho com Escobar. Mas só ele dá importância ao fato. Além do mais, a mãe da amiga Sancha (que depois se torna esposa de Escobar) era parecida com Capitu, afirma Gurgel, pai de Sancha, acrescentando que também várias pessoas assim pensavam. Ou seja, pode haver semelhanças assim, casuais. E ficamos somente com a versão do narrador, Bentinho. Quais os fatos sobre a traição de Capitu? Nenhum. Bento só nos apresenta *indícios, hipóteses*. Há suspeitas, sugestões, interpretações, mas não fatos. Ao longo do livro, vemos que a própria Capitu assinala a semelhança entre os olhos do filho e os do amigo. Se tivesse traído, faria isso? Vemos também que, em uma ocasião, Escobar vai à casa de Bento quando ele não está (o episódio das libras). Noutra ocasião, ao voltar mais cedo do teatro, onde Capitu deixara de ir à última hora por se sentir doente, Bento encontra Escobar chegando à sua





casa. Noutro momento, Bento acha que sua mãe está *mais fria* com eles e com Escobar. Tais dados vão sendo colocados ao longo do livro, não relacionados entre si, mas de forma que sutilmente sugerem ao leitor a suspeita do narrador a respeito de Capitu. Mas não são fatos concretos, podem não passar de suspeitas de um ciumento. Ao ser confrontada com a suspeita do marido, Capitu reage indignada. Em nenhum momento aceita seus argumentos. Em dado momento, Bento *interpreta* o olhar de Capitu como uma confissão: “*Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: – ‘Mamãe!, Mamãe!, é hora da missa!’*, restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa” (cap. CXXXIX). “A confusão dela fez-se confissão pura” é interpretação de Bentinho. Podemos pensar que ele *viu assim*. Há algo mais subjetivo (ou projetivo) que a interpretação de um olhar?

Um dado interessante do romance é que as suspeitas de Bentinho se acentuam após a morte do amigo. Num sábado, todos reunidos na casa de Escobar, Bentinho, ao olhar Sancha, sente que “*os olhos de Sancha não convidavam a expressões fraternais, pareciam quentes e intimativos*” (cap. CXVIII). Mais de uma vez se olham naquela noite e Bentinho é tomado pelo desejo da mulher do amigo, adivinhando que ela o deseja também. Conta que ao chegar em casa combateu “*sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal.*” (idem) No dia seguinte, Escobar morre afogado. No enterro, Bentinho tem a atenção despertada pelo olhar que Capitu dá ao morto: “*os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã*” (cap. CXXIII). Não seria projeção? Bentinho, culpado, atribuindo a Capitu o olhar de desejo que tivera por Sancha? Bentinho, ao se sentir traído o morto, vê-lo como traidor? Escobar, de traído a traidor, Capitu, de traída a traidora. E sempre a interpretação dos olhares. O olhar de Bentinho, o olhar de Sancha, o olhar de Capitu, o olhar do filho, que é o olhar de Escobar. Escobar, morto, acusa Bentinho através dos olhos de Ezequiel. Além disso, numa outra forma de entender o ciúme de Bento, podemos suspeitar de um vínculo homossexual inconsciente entre ele e Escobar. Havia desde o início da amizade uma admiração muito grande por Escobar. Bentinho sentia-se fortemente vinculado ao amigo, que tinha total ascendência sobre ele. “*A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com*





poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. (...) Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...” (cap. LVI). Em uma ocasião, no seminário, um padre e alguns alunos acharam estranha a efusão entre os dois, o que os fez ouvir uma censura: “*A modéstia, disse-nos, não consente esses gestos excessivos; podem estimar-se com moderação*”. E na véspera da morte de Escobar, este mostrou seus músculos a Bento, pedindo-lhe que os apalpasse. Bento justifica-se que o fez com o pensamento nos braços de Sancha...

Mesmo levando-se em conta a narrativa possivelmente suspeita de Bentinho, Capitu permanece uma personagem ambígua. E essa ambigüidade a torna a personagem mais interessante e misteriosa de nossa literatura. Tanto pode ser a “*cigana oblíqua e dissimulada*” como a amada possuidora dos “*olhos de ressaca*”. Tinha uma feminilidade marcante: “*Capitu era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés à cabeça*” (cap. LXXXIII); “*Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular; mais mulher do que eu era homem*” (cap. XXXI). Os olhos de Capitu e sua relação com o mar dão bem uma tese. Seus braços, idem (aliás, os braços femininos são um fetiche machadiano, aparecem em várias de suas obras, sempre provocantes. Ver, por exemplo, o conto “A missa do galo”). Capitu era mais mulher que Bentinho homem. Talvez por saber-se menos homem, sentiu-se ameaçado e depois traído. Por ser menos homem, não conseguiu ser pai, rejeitando o próprio filho.

Por fim, algum elemento biográfico. “*Machado de Assis não era apenas ciumento, mas ciumentíssimo, a ponto de não permitir que a mulher apertasse a mão aos amigos mais íntimos, até quase ao final da vida*” (Gomes, 1967), em que pese sua mulher (Carolina) nunca ter-lhe dado pretexto para tal. Machado era mulato, a mulher, branca (como Othelo e Desdêmona, lembra-se um autor {idem}). O ciúme, portanto, não era para ele apenas um tema literário interessante, mas algo que tinha presente em sua vida, vivia-o.

E, ao que parece, no fim da vida o autor transforma-se no personagem. Eugênio Gomes cita um biógrafo de Machado: “*Machado de Assis, depois que lhe morreu a mulher, viveu em completo isolamento. ... Daquela casa saía e entrava diariamente um homem que não conhecia os vizinhos, que se esquivava aos cumprimentos, com receio que lhe dirigissem a palavra*” (Gomes, 1967) E acrescenta: “*Deram-lhe a alcunha de Bruxo do Cosme Velho e está visto que mereceria também a de Dom Casmurro... Aparentemente o autor imitava a personagem mas a verdade é que eram muito parecidos um com o outro*” (Gomes, 1967). Mas isso é tema para outro encontro. □





Summary

An attempt to understand some aspects of the novel *Dom Casmurro* by Machado de Assis is made based on the psychoanalytic theory. The author tries to understand the plot of the novel taking into consideration that he is dealing with a subjective story whose narrator is an author/character. This duplicity immediately establishes the ambiguity that sets the conditions to the development of the story, and which constitutes its fundamental aesthetic element. It is important to emphasize that an interpretation that considers these facts leads to the conclusion that Bentinho, and not Capitu, is the main character, since he is as full of possibilities and mystery as she is.

Resumen

Se hace un intento de comprensión en algunos aspectos de la novela *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, teniendo la teoría psicoanalítica como base. Se procura comprender la trama novelesca a partir del hecho de que sea el relato de un autor/personaje, de carácter subjetivo, por lo que se instaura, de inmediato, una ambigüedad que condiciona el relato y está exactamente ahí su elemento estético fundamental. Se destaca que una lectura, que considere esos hechos, lleva a la conclusión de que Bentinho, y no Capitu, es el personaje principal, siendo aquél tan rico y misterioso como ésta.

Referências

- CARPEAUX, O.M. (1968). *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro.
Caderno Mais. (1999). *Folha de São Paulo*, 3 /1/99.
Folha Ilustrada. (1992). *Folha de São Paulo*, 16/1/92.
FREITAS, L.A. (2001). *Freud e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Mauad.
GOMES, E. (1967). *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio.
LEITE, D.M. (1987). *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Hucitec/Unesp.
MACHADO DE ASSIS (1899). *Dom Casmurro*. São Paulo: Três, 1986.

Recebido em 06/07/2002

Aceito em 02/10/2002

Manuel J. Pires dos Santos

Rua Dario Pederneiras, 65
90630-090 – Porto Alegre – RS
E-mail: manuelps@sppa.org.br

© Revista de Psicanálise – SPPA





Atenção montador
a página **426** é branca





Seção Especial: Matte-Blanco





Atenção montador

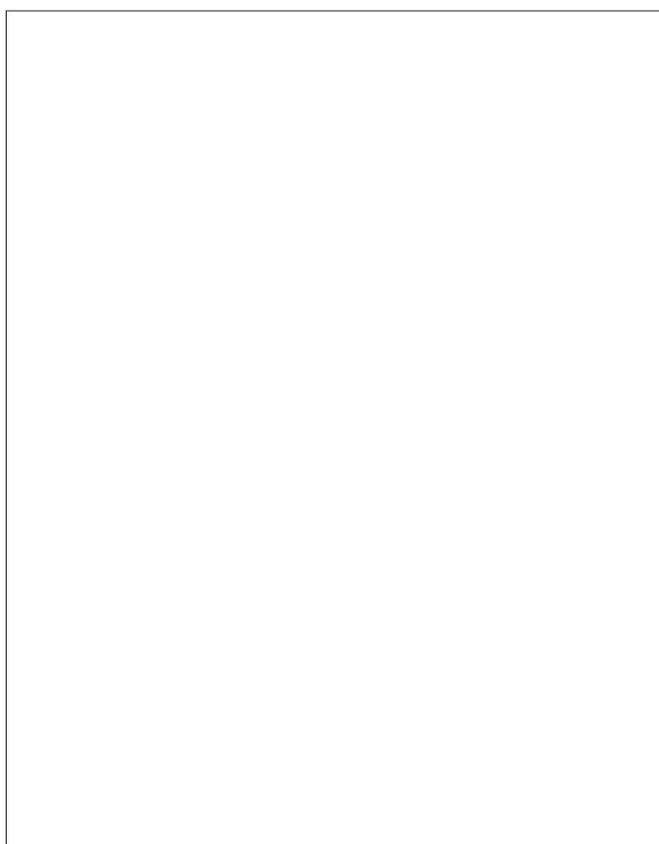
a página **428** é branca





“O espírito da geometria” de René Magritte*

Ignacio Matte-Blanco



René Magritte: *Esprit de la Géométrie*, 1932, cm. 27 x 38.
Greenwich, coll. N. Howard.

* Publicado originalmente na Revista Chilena de Psicoanálisis, diciembre 1996, nº 2. Tradução e publicação autorizadas.

Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002 □ 429





Um primeiro olhar ao quadro de Magritte transmite-nos a impressão, muito aproxima, de um jovem de treze ou quatorze anos que estreita nos braços uma menina de mais ou menos um ano cuja cabeça é a de uma mulher adulta de mais ou menos quarenta anos.

Em uma inspeção mais detalhada, vemos um jovem cujo pescoço maciço, espáduas largas e cintura fina e forte nos sugere uma compleição atlética. Não obstante, seu antebraço visível não é tão musculoso e parece de sexo indefinido. Essa impressão é sugerida claramente pelas mãos, que, não parecendo masculinas, poderiam bem ser femininas. Por outra parte, assemelham-se à mão visível da menina.

Mesmo que o rosto do rapaz corresponda, como se disse, a uma idade de treze ou quatorze anos, sugere também, em seu conjunto, a idade de um ou dois anos. À expressão intensa dos olhos, mais própria de um adolescente, acrescenta-se a maçã do rosto onde parece ter a barba densa de um adulto. Sua orelha também é de adulto. A linha do cabelo mostra, por outra parte, uma calvície correspondente a um homem de vinte e oito a trinta e cinco anos. Enfim, a imagem masculina dessa pintura sugere uma condensação de pelo menos três idades: um ano, adolescência, idade adulta.

Quatro ou cinco pessoas deram-me separadamente sua impressão relativa à idade sugerida por essas duas figuras, coincidindo todas elas no que já mencionei. É de se notar que a figura masculina sugeriu a todo pelo menos três idades.

Olhando mais uma vez, pode-se acrescentar ao já dito algo que confere um certo sentido de preocupação. Refiro-me a que o quadro representa uma mãe com seu filho nos braços com as cabeças intercambiadas. Fizera-me notar, ademais, que a mão esquerda da mãe é de tipo masculino em contraste com a direita, que é de tipo feminino. Isso parece verdade.

De outro lado, a mecha de cabelo sobre o centro da fronte corresponde à de um menino de não mais que um ou dois anos. Assim mesmo diríamos que o corpo adulto da mãe, em seu conjunto, se revela demasiado masculino, apesar de expor um tórax em princípio feminino sugerido vagamente pela presença do seio.

Um exame mais atento do rosto feminino patenteia elementos novos. Os cabelos parecem claramente tintos de uma cor desagradável. A cor dos cabelos do menino poder-se-ia dizer que é indiferente. As tonalidades do vestido e as cortinas, em troca, não sugerem ambigüidade. Creio que seria justo dizer que esses últimos não desmentem os comentários gerais de Louis Scutenaire sobre as cores de Magritte (Retrospectiva Magritte, Paris, Museu de Arte Moderna, Centro Pompidou, 1978-79, p.15-16): “...matizes que os coloristas banais não percebem: azul que muda para o turquesa, negro que muda para o ébano, verde que muda para o esmeralda, amarelo que muda para o ouro...seus morenos, seus vermelhos, suas manchas, seus cinzas





têm exatamente o papel de reveladores de opositores. Ele utiliza indiferentemente as rudezas de Courbet, mas com que sensibilidade! E a doçura de Corot, mas com que sarcasmo! Ele repele os símbolos."

Tratemos agora de fazer uma síntese do que observamos até o momento. Se em primeiro lugar olhamos cada figura, podemos dizer que na figura do filho-mãe se reúnem em uma só imagem uma mulher de quarenta anos e uma menina ou menino de um a dois anos, enquanto que na outra figura se reúnem, como já havia dito, ao menos três idades de um homem e provavelmente mais. Magritte alcança desse modo transmitir através de uma só estampa diversas etapas da vida de uma pessoa.

Isso implica ou sugere que, ao comprimir diversos tempos de um ser em um só instante de tempo, desaparecem o passado e o futuro: fica somente o presente. De outro ponto de vista, sem embargo, pode-se dizer que se fazem presentes idades distintas.

De outro ponto de vista a intenção visível no quadro é que cada uma das três idades – a do filho e as duas da mãe – estejam presentes. Isso implica uma nova concepção do tempo na qual as relações assimétricas "precede" e "segue" permanecem no tempo normal. No entanto, dessa vez se tornam compatíveis com a relação simétrica "é contemporâneo a", o que não é possível no tempo normal.

Como se sabe na concepção normal do tempo, "precede" é compatível com "segue" ou "ser contemporâneo a" e não podem ocorrer juntos no mesmo argumento. De fato, se A precede B, então A não é contemporâneo de B, nem tão pouco A segue B. Nesse caso, em troca, o quadro representa diferentes idades que podem se ordenar cronologicamente graças à relação "um ano precede treze anos, precede trinta e cinco anos". Isso significa normalmente que "trinta e cinco anos seguem treze, seguem um ano", enquanto o quadro agrega "um ano é contemporâneo de treze anos, é contemporâneo de trinta e cinco anos".

Para dissipar qualquer dúvida sobre o que acabamos de afirmar, digamos de outra maneira que a pintura nos mostra um varão, um só, que dá sinais de ter um ano de idade e também treze e trinta e cinco. Concluamos então que esse varão tem contemporaneamente um, treze e trinta e cinco anos.

Há outras pinturas de Magritte nas quais se expressa a mesma concepção, aquela que podemos chamar de tempo compatível, isto é, a aparição simultânea de tempos que são normalmente incompatíveis entre eles. Talvez o mais eloquente seja o que ele intitula "Perspectiva: Mme. Récamier de David", de 1950. Nele se reproduzem fielmente todos os detalhes do famoso quadro de David exibido no Louvre exceto um: refiro-me a que a figura de Mme. Récamier é substituída por um ataúde que, seguindo a forma de um corpo em posição sentada, permite imaginar facilmente um esqueleto em posição sentada que estaria no mesmo divã e na mesma posição na qual





Ignacio Matte-Blanco

aparece Mme. Récamier no quadro de David.

Quando essa bela senhora se sentou aproximadamente cento e cinquenta anos antes sobre aquele divã, David fixou e transformou em imóvel, para sempre, um instante de sua vida, de seu devenir. Nós, espectadores de nossos dias, se olhamos a pintura com frescor, também com ingenuidade e sem sofisticções de nenhum tipo, não podemos evitar de reagir frente a uma mulher e não a uma pintura. Para alguns de nós ela será sempre doce, sutil, misteriosa, misteriosamente atrativa... e tantas coisas mais. Esquecemo-nos ingenuamente do pintor David e nos compenetramos da vida e do tempo da jovem.

Logo vem, em 1950, René Magritte, que, olhando a pintura com viço e ingenuidade, se esquece de David para pensar em Mme. Récamier. Magritte faz algo que nós também fazemos, mas o afastamos antes de percebê-lo: refiro-me a que Magritte se dá conta que Mme. Récamier, mais ou menos cento e cinquenta anos depois, estará em um momento totalmente diferente de seu devenir corporal. Magritte vê esse momento e, em lugar de usá-lo para substituir o passado, insere-o no passado que, para nós, espectadores, tinha sido o presente de Mme. Récamier: *funde dois instantes de tempos longínquos entre si em um só instante. Assim, os dois instantes ficam muito afastados e ao mesmo tempo se transformam em contemporâneos. Em outras palavras, Magritte vê o quadro com olhos que ocupam o tempo compatível.*

Essa operação é extremamente surpreendente e constitui, penso, um aspecto central da originalidade desse homem. Tratarei a seguir de mostrar que o aspecto mais notável de sua originalidade consiste precisamente em pôr para fora, em traduzir e expressar com clareza um processo que cada um de nós faz inconscientemente em cada momento da própria vida: *isto é, viver e estar imerso nos modos constitutivos do nosso ser, em outras palavras, viver a bi-modalidade.*

Magritte é no fundo o tradutor e o intérprete seguro de nossa normalíssima bi-modalidade, que ele expressa com certa ironia secarrona. Surpreende-nos como espectadores devido a que o exercício habitual de nossa consciência não alcança iluminar essa essência própria de nosso ser. Explicarei o que acabo de expor.

De um certo ponto de vista, o que nos sucedeu ontem ou na semana passada pertence ao nosso passado e o percebemos como passado. Por exemplo, há duas semanas tinha febre. Recordo-me de ter estado acamado; sei mais ou menos como me sentia, a tosse não me deixava em paz. Recordo também minhas leituras desses dias. Tudo é passado. E assim, recordando-os, posso ordenar esses instantes em uma sucessão. O mesmo vale para qualquer período de tempo de nossa vida. Podemos fazer uma representação gráfica sobre um papel dos acontecimento de nossa vida, seguindo a convenção de representar um período de tempo mediante uma sucessão de unidades de espaço: *l'esprit de la géométrie sempre presente – a divisão do mundo em*





“coisas”.

Tempo, espaço, acontecimentos, processos, devenir, as mais variadas estruturas. Nascer, crescer, morrer, aprender, esquecer, recordar, diversidade de fenômenos, diversidade de acontecimentos. Eleições políticas, vencedores e perdedores, guerra, paz, épocas da história: diversidade potencialmente infinita, todas mais ou menos descritíveis em termos de tríades: tem-se alguma coisa, tem-se alguma coisa de outro ou se estabelece alguma relação entre as duas. Por exemplo, a casa é branca: uma tríade. A Rússia invade o Afeganistão: outra tríade. E assim infinitas tríades distintas...

Enfim, há um modo de vivermos nós mesmos e os mais variados aspectos do mundo como se qualquer coisa identificável fosse de alguma maneira diferente de qualquer outra separada. Em suma, o modo heterogêneo e divisor de ser no mundo, “L’esprit de la géométrie...”

Mais misterioso e mais escondido, há um outro modo de ser no mundo. Eu sou o mesmo que um certo menino de um ano, de um jovem de treze, de um homem de trinta e cinco. Ainda está vivo em mim, não só como parte de mim mesmo, mas também como eu mesmo em um certo momento muito distante e, sem embargo, plenamente presente em meu presente de hoje e em cada presente e futuro meu – no qual fui deixado por um momento na cama da ama-de-leite e babá de meu irmão. As emoções de abandono, humilhação, espera, mistério, sensação de impotência e talvez raiva que experimentei estão presentes de um modo tal que não é nem passado, nem presente, nem acontecimento. Trata-se de uma maneira que imperfeitamente posso descrever dizendo que é um tempo atemporal, feito de acontecimentos que não se sucedem, é algo que simplesmente é. Em outras palavras, refiro-me ao descobrimento fundamental de Freud da existência em nós de processos que são atemporais. Trata-se do mesmo que, a sua maneira, Magritte expressa no quadro mencionado. E é talvez o mesmo que as linhas estáticas de espaço-tempo, imóveis, não temporais, que a física relativista assinala. E é o mesmo que o movimento de Zenon aceito ao menos por Weirstrass e Rossell, segundo o qual cada movimento de um corpo é uma infinita sucessão de instantes em cada um dos quais o corpo é imóvel.

Por minha conta propus que tudo isso é a impressão de duas maneira de ser, estranhamente incompatíveis entre elas e estranhamente sempre trançadas entre elas: o modo heterogêneo divisor e o modo homogêneo indivisível. E seu entrelaçamento vê-se em infinitas estruturas bi-modais, uma de suas variedades sendo constituída pelas estruturas bi-lógicas.

A pintura de Magritte, em suma, é um assinalamento da fundamental estrutura bi-modal e bi-lógica do homem. Prefiro não me deter aqui a indagar qual dos dois tipos se reflete no quadro: o problema é demasiado difícil.





Contudo, teríamos entendido ainda muito pouco se não tomássemos em consideração outro aspecto que brotou de nossa observação inicial. Quando olhamos o quadro, vemos não somente três idades aparecendo contemporaneamente no menino e duas na mãe, vemos também algo talvez mais radical: ao mesmo tempo que o menino é a mãe, a mãe é o menino. Não apenas se intercambiam as cabeças, também se misturam os traços do filho varão e da mãe, obviamente mulher, de modo tal que podemos chegar a dizer que tanto mãe como filho estão por todas as partes nas duas imagens da pintura.

Em outras palavras, a função de “ser mãe” encontra-se por toda a parte nas duas figuras e o mesmo sucede com a função de “ser filho”.

Ali onde o modo divisor heterogêneo distingue duas funções distintas, cada uma das quais se localiza em um certo corpo e em um certo espaço, o modo homogêneo indivisível não separa as ditas funções nem espacial nem temporalmente: a mãe com seu corpo normal e também com o corpo de um menino pequeno, o menino com o corpo grande da mãe e com o seu próprio, mescla de espaços, mescla de tempos e mescla de seres e funções.

Nota-se, ademais, que, por sua natureza, o modo homogêneo indivisível não faz distinções entre as coisas e os seres, não faz distinção entre o antes e o depois, nem entre o acima e o abaixo, entre a direita e a esquerda, etc. Em outras palavras, para o modo homogêneo indivisível, não existem os seres em separado, nem o espaço, nem o tempo, nem o pensamento. A interpretação que estou formulando – isto é, que a função mãe e a função filho se encontram em todas as partes, assim como antes disse que distintas idades se manifestam nas duas figuras – é um intento de expressar o modo homogêneo mediante conceitos que, enquanto tais, são heterogêneos. Esforço-me por traduzir o modo homogêneo em termos heterogêneos. Visualizar o modo homogêneo na manifestação de distintas idades que se entremesclam e na inversão da função mãe e da função filho nos dois corpos é também um intento de descrever heterogeneamente tudo aquilo que é homogêneo. Propus chamá-la operação de homogeneização. Como operação é necessariamente uma atividade heterogênea que intenta transmitir o vivido da presença do modo homogêneo: um reflexo do entrelaçamento dos dois modos, um reflexo da bi-modalidade.

Resulta difícil resistir à tentação de tecer considerações mais gerais acerca de Magritte, indo mais além desse quadro. Ainda que resistindo, limitar-me-ei a dois breves comentários. O primeiro refere-se ao fato já assinalado de que Magritte expressa de um modo extremamente eficaz a estrutura normal bi-modal do ser humano, a qual, habitualmente, passa desapercibida. Um estudo mais cuidadoso demonstra que cada um de nós, de uma maneira não óbvia, durante todo o dia e de modo mais visível durante a noite, se encontra imerso na bi-modalidade. Essa concepção do ser





humano permite-nos entender melhor uma grande variedade de fatos da vida tanto individual quanto social, entre as quais considero as lutas intermináveis entre os homens. “Deus entregou o mundo às disputas dos homens”.

Nós nos perguntamos: qual a consciência que Magritte tinha da profundidade da sua intuição? De fora o vemos como um artista-filósofo. Creio ser hoje extremamente freqüente que os pintores e escultores queiram expressar pensamentos profundos e revolucionários sobre o homem e o mundo. Sem entrar em detalhes, direi com honesta simplicidade que freqüentemente sua mensagem me parece confusa e pouco iluminadora. Confrontado, em vez, com Magritte, direi que quanto mais o contemplo, mais profundo e criativo me parece, chegando a sentir a tentação de submergir-me em um extenso estudo acerca de sua obra. A capacidade de Magritte para expressar de modo surpreendente aspectos da vida de vigília de cada um de nós parece-me permitir um interessante contraste, por exemplo, com alguns períodos da arte de Picasso. A deformação e metamorfose das figuras de Picasso não parecem corresponder à vida cotidiana e nem sequer à maioria dos sonhos. Eu as veria mais vinculadas a estados alucinatorios de esquizofrênicos agudos ou de indivíduos que ingeriram algum tipo de fármaco. Desse ponto de vista, me pareceria muito interessante abordar um estudo comparativo entre Magritte, Picasso e Dalí. Esse último, olhado do mesmo ângulo, transmite por sua vez um aspecto do ser que, mesmo tendo aspectos em comum com o dos outros dois, deles se distingue claramente também.

O segundo comentário, originado em uma experiência pessoal, tenta esboçar um traço geral de Magritte. Em 1937, quando era estudante em Londres, Sebastián Matta levou Magritte à minha casa. Junto com meu falecido amigo, o psicanalista, filósofo e poeta Gerhard Witt, mantivemos os três uma interessante conversa com ele. Ao longo dessa, Magritte fez um esboço do tipo de seu quadro “A violação” (1935) e de outros similares. Delineou um rosto feminino mediante traços que figuravam os seios e o abdome de uma mulher: um claro exemplo de condensação que hoje, depois de quarenta anos, descreveria como uma homogeneização. E ainda, aproximadamente há dois anos, uma pessoa amiga fez chegar a mim a cópia de uma carta de Magritte sem indicação do destinatário, na qual ele conta a um amigo a conversa que havíamos tido então. Nessa carta ele elogia a pintura de Matta e gentilmente zomba de Gerhard Witt e de mim. Ignoro a quem era dirigida essa carta, só sei que uma frase dela é a mesma mencionada como parte de uma carta dirigida a Scutenaire e Colinet em 12 de março de 1937 em *Écrits complets de Magritte* (Flammarion, 1979, p. 3121). A frase é: “...thus they think my picture, ‘The Red Model’, in a case of castration”.

Francamente não recorro que coisas dissemos na ocasião, Witt e eu. Somente me parece demasiado diferente o comentário mencionado por Magritte de minha





Ignacio Matte-Blanco

forma de aproximação à psicanálise. É provável que eu tenha mudado muito nesses anos. Por outro lado guardo uma recordação viva e agradável daquele encontro. Margritte permaneceu sempre em minha mente como um homem amável, e esse é o ponto que desejo tocar: sua ironia, gentil e bem-intencionada, ante dois psicanalistas, parece-me a mesma que se observa através de toda a sua obra. Uma pessoa sorridente, com a virtude da modéstia, que expressa com bem-intencionada ironia sua visão do homem e do mundo. Visão profunda, a sua. □

Tradução de **Clotilde P.S. Favalli**

© Revista de Psicanálise – SPPA



436 □ Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002





Comentário sobre o artigo de Ignacio Matte-Blanco “‘O espírito da geometria’ de René Magritte”*

*Rudyard Emerson Sordi***, Porto Alegre



* Agradeço ao Dr. Romualdo Romanowski pela disponibilidade em discutir este comentário e pelas sugestões que contribuíram para sua elaboração.

** Membro Associado da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002 □ 437





Rudyard Emerson Sordi

Uma aproximação clara e abrangente às originais idéias de Ignacio Matte-Blanco foi realizada nas sessões especiais das duas últimas edições desta revista por autores (Mondrzak, 2002; Romanowski et al., 2002; Ahumada, 2002; Jordán, 2002) que conhecem profundamente o seu pensamento, de forma que uma nova tentativa se constituiria apenas em uma repetição.

O artigo em pauta trata de arte e psicanálise e, por esta razão, vou ater-me inicialmente a este aspecto. A arte, em suas variadas manifestações literárias, plásticas e cênicas, tem contribuído de forma significativa para a psicanálise desde o início desta com Freud utilizando ilustrações retiradas da arte para expor seu pensamento. Desenvolvimentos posteriores com autores tais como Melanie Klein, Hanna Segal e E. Kris entre outros também buscaram na arte elementos esclarecedores para as idéias e descobertas psicanalíticas¹. A psicanálise, por sua vez, em retribuição, contribuiu com o mundo da arte, influenciando em vários movimentos artísticos desde o início do século passado, especialmente o surrealismo.

Nesta intercomunicação arte/psicanálise, Matte-Blanco encontra nas telas de Magritte, um dos expoentes do surrealismo, elementos que, segundo assinala no texto, o tocaram profundamente, como de certo tocam também a quem aprecie arte. Penso, entretanto, que adquiram um significado especial para Matte-Blanco porque esteticamente são composições de imagens concretas consoantes com as suas concepções a respeito do funcionamento bi-modal da mente. O que pode ser acrescentado é a idéia de que, se algo pode ser concebido e representado na tela de tal maneira como no quadro *l'Esprit de la Géométrie*, então é porque este algo existe na realidade psíquica em algum nível do inconsciente, pois, se não existisse, a representação não seria possível. René Magritte costumava dizer: *Eu faço uso da pintura para tornar meus pensamentos visíveis*".

Segundo texto do Núcleo de Educação da XXIV Bienal de São Paulo (1998)²,

1. Freud, entre 1897 e 1933, escreveu vinte e dois textos relacionados com arte, literatura e estética. Melanie Klein, em seu trabalho "Situações de ansiedades infantis refletidas em um trabalho de arte e no impulso criador" (1929), utiliza a ópera de Ravel, *O Mundo Mágico*, e um artigo de Karen Michaelin intitulado "O espaço vazio" para ilustrar suas idéias a respeito de ansiedades paranóides e depressivas e o processo de reparação. Em "Sobre a identificação" (1955), utiliza uma novela de Julian Green para estudar novos aspectos da identificação projetiva através do personagem Fabian. Além disso publica "Algumas reflexões sobre a Orestíada" (1963) em que discute os papéis simbólicos que encarnam os personagens da trilogia. Hanna Segal, em seu trabalho "Delírio e criatividade artística" (1974), examina o romance *O Pináculo*, de William Golding, diferenciando o delírio da criatividade artística, salientando que, enquanto no delírio existe uma fuga da realidade interna e externa, o artista, ao contrário, está à procura de uma verdade psíquica, explora o mundo externa e internamente na busca de uma compreensão. E. Kris faz uma avaliação abrangente sobre arte e psicanálise no livro *Psychoanalytic Exploration in Art*. New York: Intern. Univers. Press, 1952.

2. Página da Web. www.uol.com.br/bienal.





o surrealismo, em princípio, buscava uma teoria do irracional e do inconsciente na arte. Os escritores e poetas André Breton (1896-1966), que era também médico psiquiatra, Louis Aragon (1897-1982) e Paul Éluard (1895-1952), contemporâneos, portanto, de Matte-Blanco, foram os principais representantes e porta-vozes do início deste movimento. Influenciados pelas teorias do inconsciente de Freud, Breton e seus colegas vão explorar o universo de imagens do inconsciente e, desta maneira, tentar trazer para a superfície os conteúdos inconscientes profundos. Costumavam dizer que, se o consciente é a região onde se elaboram as distinções, o inconsciente será, por sua vez, o centro do indistinguível. Nas próprias palavras de Breton em seu “Segundo Manifesto do Surrealismo” (1929): “*Tudo nos leva a acreditar que existe um certo estado da mente em que vida e morte, o real e o imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, altura e profundidade não são mais percebidos como contraditórios*”³. É interessante como podemos relacionar estas afirmações com as teorias de Matte-Blanco sobre simetria e assimetria. Segundo seu pensamento, apenas um funcionamento mental próximo ao consciente poderá distinguir o indivíduo da classe ou subclasse à qual ele pertence, predominando a lógica assimétrica e, portanto, a contradição, sobre a lógica simétrica, embora sempre existam ambas.

Breton referiu-se ao surrealismo como o “*puro automatismo psíquico, pelo qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o processo real do pensamento*”. Como filosofia, disse: “*O surrealismo assenta numa convicção da realidade superior de certas formas de associação até agora negligenciadas, da onipotência do sonho, do jogo desinteressado do pensamento. Tende, definitivamente, a destruir todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida*”.⁴

Magritte é visto, dentre todos os surrealistas, como o que mais aprofundou o problema da “*ambigüidade alógica*” da imagem e também em relação à palavra: “*...ele cria a anti-história, desvenda o absurdo do banal, representa com meticuloso detalhismo imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras figuradas*”.⁵

Picasso definiu a arte como a mentira que nos ajuda a ver a verdade. Magritte pintou um quadro com a figura de um cachimbo e na parte inferior da tela pintou a frase “*Ceci n’est pas une pipe*”. Num primeiro momento a composição causa uma sensação estranha, mas num segundo momento temos que admitir que a frase é razoável, pois realmente não é um cachimbo em termos de realidade material. Trata-se

3. Página da Web. www.truca.pt/ouro/biografias1/andre_breton.html

4. Página da Web. www.uol.com.br/bienal

5. Página da Web. www.arteehistoria.hpg.ig.com.br



Rudyard Emerson Sordi

apenas de um aglomerado de tintas, pigmentos e outros produtos assentados sobre um tecido. Usando a definição de Picasso, o cachimbo é uma mentira, mas também é uma verdade, se pensarmos que, na mente do observador, é acesa a imagem do cachimbo, correspondendo a uma realidade psíquica.

Uma lógica que contemple a ausência de contradição, que implica na ausência também de espaço e de tempo, em interjogo com a presença de contradição, que implica tempo, espaço e seqüência de eventos é um dos pontos básicos da teoria de Matte-Blanco.

Parece ser mais tranquilizador o pensamento de que o que não é lógica assimétrica é “*ambigüidade alógica*”, “*anti-história*”, adjetivos usados em referência ao trabalho de Magritte como vimos acima. A tentativa de enxergar e pensar em termos de bi-lógica nos aproxima muito de uma vivência confusional que podemos chamar loucura, como no quadro do pintor, e possivelmente por isto tende a ser evitada. Todavia Matte-Blanco, no seu texto, assinala que uma disposição para a percepção das relações simétricas, assimétricas e suas interações nos leva a verificar sua presença a todo momento.

No quadro de Magritte a mãe é o bebê e o bebê é a mãe, mas também a mãe não é o bebê e o bebê não é a mãe. O masculino é o feminino, mas também não é. O adulto é o adolescente e é a criança, mas também não é. Se tomarmos o todo, é homogêneo: não existe individualidade, nem tempo, nem espaço. Se tomarmos as partes, podemos correlacionar umas com as outras e podemos identificar tempo e espaço e individualidade (a cabeça é de uma mulher adulta, o braço é masculino, o corpo é atlético, a expressão dos olhos é de um adolescente, a calvície corresponde a um homem de 25 a 30 anos e assim por diante). Podemos, inclusive, relacionar estes aspectos com o processo de pensar no qual é necessário dividir e correlacionar.

A composição é uma mentira em termos materiais, como no caso do cachimbo, e uma mentira pela impossibilidade do que foi representado ter correspondência na realidade objetiva. Entretanto, revela verdades relativas e parciais do funcionamento mental.

O fenômeno da transferência/contratransferência é, no meu entender, o melhor exemplo da evidência destes elementos dentro do setting analítico. Incluir as concepções da bi-lógica em sua abordagem possibilita o desenvolvimento de um maior contato tanto com a realidade objetiva quanto com a realidade psíquica, bem como o intercâmbio mais satisfatório entre estas. O analista é e não é ao mesmo tempo o objeto⁶ da transferência. É, porque a vivência na relação transferência/con-

6. Matte-Blanco assinala que o inconsciente não reconhece o indivíduo, mas sim classes e funções, de forma que o que é chamado de objeto da transferência deve ser concebido nestes termos.





tratransferência é real, assim como também é real que o analista é outro que não o objeto transferido. Assim sendo, amplia-se o sentido de que, durante o processo psicanalítico, a figura real do analista deva ser mais apreendida pelo paciente e que este adquira a noção de espaço, tempo e individualidade. Implicações técnicas como, por exemplo, a formulação das interpretações levando-se em conta este tipo de compreensão mereceriam um capítulo à parte.

Um outro comentário que pode ser feito ao texto de Matte-Blanco diz respeito a uma aproximação do seu pensamento ao pensamento de Bion. O próprio autor nos estimula a este intento com seu trabalho *Reflexionando con Bion* (Matte-Blanco, 1981), o qual recomendo e no qual Matte-Blanco traça paralelos e faz aproximações da sua teoria bi-lógica com as concepções de Bion ao longo de oitenta itens diferentes.

Gostaria de abordar dois pontos. O primeiro refere-se à concepção de Bion sobre a *Reversão da Perspectiva*, através da qual o desejo e a necessidade da análise para uma mudança psíquica, sentida pelo paciente(criança) num primeiro momento, passa a ser atribuída ao analista(adulto), que desejaria então analisá-lo e modificá-lo. A substituição da cabeças no quadro de Magritte, a criança com a cabeça de adulto e o adulto com a cabeça infantil, tornando ambos funções adulto/criança homogeneamente, poderia ser uma aplicação da bi-lógica à compreensão deste fenômeno. O segundo se refere à afirmação de Matte-Blanco de que, ao “*comprimir distintos tempos de um ser em um só instante de tempo, desaparecem o passado e o futuro: só resta o presente*”, e a relação desta afirmação com um estado sem memória, sem desejo e sem compreensão que preconiza Bion (1970). Se pensarmos que memória implica em passado, desejo implica em futuro e compreensão implica em algo já concebido, temos que, ao eliminarmos a memória, eliminamos o passado; ao eliminarmos o desejo, eliminamos o futuro e, ao eliminarmos a compreensão, eliminamos o pré-concebido. Chegaremos ao mesmo resultado de Matte-Blanco: *só resta o presente*. No setting analítico corresponderia ao *aqui e agora* aberto para a criação de compreensões e significados e tornar cognoscível o incognoscível. Se cotejarmos com o pensamento de Matte-Blanco, poderíamos supor um estado de simetria, homogeneização, a partir do qual, através do processo secundário, assimetria, se criaria o pensamento.

As conjecturas feitas neste comentário ao artigo têm também a finalidade de estimular a reflexão sobre o original pensamento de Matte-Blanco, que está merecendo progressivo reconhecimento no meio psicanalítico. □





Rudyard Emerson Sordi

Referências

- AHUMADA, J. L. (2002). Espacialidade e mundo interno: em torno à contribuição de Ignacio Matte-Blanco. *Rev. Psicanál. SPPA*, v. 9, n. 2, p. 299-306.
- BION, W. R. (1970). A atenção e interpretação. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORDÁN, J. F. (2002). Comentário ao capítulo: A noção de mundo interno, de Matte-Blanco. *Rev. Psicanál. SPPA*, v. 9, n. 2, p. 307-312.
- MATTE-BLANCO, I. (1981). Reflexionando com Bion. *Rev. Chil. Psicoanal.* v. 3-8. p. 8-41.
- MONDRZAK, V. S. (2002). Aproximando Matte-Blanco. *Rev. Psicanál. SPPA*, v. 9, n.1, p. 89-101.
- ROMANOWSKI, R.; SORDI, R.; ESCOBAR, J. (2002). Uma aplicação da teoria bi-lógica ao estudo da mudança psíquica e luto. *Rev. Psicanál. SPPA*, v. 9, n. 1, p. 103-119.

Recebido em 18/10/2002

Aceito em 21/10/2002

Rudyard Emerson Sordi

Rua Dr. Alcides Cruz, 406,
90630-160 – Porto Alegre – RS – Brasil
Fone 33324658
E-mail Sordi.voy@zaz.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA



Cinema e Psicanálise





Atenção montador

a página **444** é branca





Quando um diretor de cinema sonha a psicanálise – considerações sobre cinema e psicanálise

Paolo Boccara*, Roma
Giuseppe Riefolo*, Roma

Os autores consideram as relações clássicas entre cinema e psicanálise através dos filmes que falam de psicanálise e que, fundamentalmente, constituem duas categorias principais. Em uma a psicanálise usa o cinema para seus próprios objetivos e em outra o cinema usa a psicanálise como fonte de histórias. Em ambos os casos, um utiliza o outro de maneira unilateral. Os autores propõem que os filmes que tratam de psicanálise podem ser considerados de acordo com um registro não somente descritivo, mas também criativo. Portanto, nestes filmes, como acontece com o sonho, é depositada uma intuição (elementos β) por parte do diretor com relação a aspectos suspensos e críticos da psicanálise e do psicanalista: o filme, independentemente da história, torna-se um instrumento criativo e não um documento descritivo sobre a psicanálise.

Os autores, através de algumas vinhetas clínicas e cenas de filmes, aplicam seu método ao tema da participação afetiva do analista no processo terapêutico e concluem que os filmes, mesmo através das histórias mais agressivas, reconhecem a importância dos afetos do analista e a sua participação subjetiva na relação com o paciente.

* Membro Associado da Sociedade Psicanalítica Italiana.





*“O filme... nos induziu a passar
do mundo da seqüência
e das conexões
ao mundo da configuração
e da estrutura criativa”¹*
(McLhuan, 1964)

a. Introdução

Neste artigo nos propomos a analisar os filmes que tratam de psicanálise não como elementos descritivos, mas como dispositivos comunicativos icônicos. Portanto, um filme descreve um evento de acordo com uma linguagem evocativa mais parecida com o sonho do que com a comunicação verbal. A psicanálise sempre usou o cinema como dispositivo capaz de apresentar histórias e, entre essas histórias, os psicanalistas freqüentemente pesquisaram e facilmente identificaram histórias emblemáticas que, de maneira alegórica, parecem revelar e descrever as dinâmicas do inconsciente (Gabbard, 1997a). Tentaremos propor e documentar uma tese que não se restringe às amplas *aplicações* da psicanálise ao cinema, mas que se orienta, sobretudo, em direção ao possível *uso criativo* dos filmes por parte da psicanálise.

Assim, num primeiro momento nos ocuparemos do filme do ponto de vista estrutural como linguagem icônica (Boccara, Riefolo, Gaddini, 2000) e, posteriormente, analisaremos os filmes que se ocuparam da descrição da psicanálise e dos psicanalistas em ação. Nos restringiremos, pois, a esse tipo de filme para analisar os ataques, mas também às sugestões que os diretores, como *sonhadores* dos seus filmes, levam para a psicanálise e para os analistas.

A leitura particular que iremos propor com relação aos filmes que tratam de psicanalistas em ação nos levará a indicar como o cinema sempre foi um fiel e sensível *depositário* (Pichon-Rivière) de algumas das preocupações mais significativas que têm atravessado o campo psicanalítico nos últimos anos: esses filmes ocupam-se particularmente dos elementos frustrantes do ambiente, da assimetria e falta de naturalidade da relação analítica e do gerenciamento dos afetos por parte do analista – tanto os seus afetos quanto os do paciente. Nos exemplos clínicos e cinematográficos que iremos propor, entre os possíveis elementos que se tornam frustrantes para os pacientes e difíceis para os analistas, decidimos nos ocupar das dinâmicas afetivas

1. Tradução nossa. (N. do T.)





entre analista e paciente, mas a tese pode ser estendida, no plano metodológico, a qualquer outro tema do qual tratem os filmes.

b. Algumas considerações de método

Propomos que um filme pertence ao campo dos elementos icônicos e que tal campo se estrutura de acordo com modalidades típicas da comunicação icônica (relações sintagmáticas, associações lineares dos elementos visuais adjacentes, simetria, etc.), diferentes daquelas abstrações simbólicas que caracterizam o discurso verbal e o pensamento.

No que diz respeito ao sonho, distinguimos elementos descritivos (manifestos) do projeto comunicativo e transformacional inconsciente (elementos latentes).

A tese que tentamos propor é simples. Um filme sobre psicanálise, como um sonho², tem duas possibilidades básicas de leitura: como história organizada e como dispositivo para criar e compreender pensamentos (Bion). No primeiro caso, encontramos tanto o espectador comum como o psicanalista que tenta descrever o inconsciente em ação, enquanto que, na segunda categoria, encontramos o analista que, através do dispositivo do cinema, tenta entrar em contato com aspectos suspensos da própria identidade *depositados* no campo da cultura comum. Neste caso, o analista usa o cinema como um verdadeiro sonho que um diretor cria sobre a psicanálise. Queremos sustentar que um filme, para um analista, é importante pelo que *evoca* e não pelo que diz. A dificuldade diz respeito, no máximo, ao analista obrigado a assumir duas posições – segundo nosso ponto de vista, irredutíveis – de espectador e de clínico.

O problema que se coloca é de fundamental importância e percorre toda a história da psicanálise. O tema refere-se aos pontos de vista da psicanálise sobre as relações entre sonho e forma de organização mental: o sonho deve ser compreendido, como propunha Freud, como modalidade que tem o objetivo de alcançar a consolidação defensiva de uma estrutura mental (o ego nas suas interações conflitantes com id, superego e realidade) que se organiza sobre dinâmicas pulsionais? Ou o sonho, como propõem Bion e alguns expoentes da psicanálise contemporânea (Bollas, 1987, 1992; Modell, 1990; Ferro, 1996, 1999, 2002), é um dispositivo estruturador da organização mental capaz de determinar uma transformação de elementos sensoriais concre-

2. Em geral a tese pode ser estendida à obra de arte, mas neste âmbito nos limitaremos a analisar somente as particularidades do dispositivo icônico ligado ao cinema.





tos para elementos que, assimilando características da experiência do sujeito, se conectam a outros elementos adjacentes (a função α de Bion, o *sonhar* de Bollas, o *metaforizar* de Modell, ...)?

Tentaremos propor como essas duas posições estão presentes na função do cinema/sonho: uma função de defesa juntamente com uma operação criativa. Acreditamos que a função defensiva do sonho tenha sido abundantemente analisada desde os princípios da psicanálise e corresponde essencialmente às modalidades de funcionamento neurótico. A função criativa do sonho, a partir de Bion, é muitas vezes destacada e também é uma tese suficientemente consolidada. Neste artigo tentaremos destacar os nexos que tal função criativa faz surgir do próprio registro de sensorialidade ligada à função da imagem como elemento que precede o pensamento: “... *O conteúdo representativo não é pensado, mas sim transformado em imagem sensorial*” (Freud, 1899, 489)³.

Uma última premissa. O conceito de *depositário* (Pichon-Riviére) é central no método de análise que propomos. O *depositário* é um objeto que contém e autoriza a simbiose entre as características contrastantes de uma série de objetos, antes que estes prossigam em direção à discriminação recíproca. O cinema que se ocupa de psicanalistas, nós o representamos como *depositário* de elementos distintos e estruturadores da psicanálise. Esses elementos que, no cinema, encontramos colocados em relação simbiótico/aglutinada, são, por um lado, objetos perseguidores, de resistência à mudança (a realidade que impõe o concreto e impede qualquer comunicação emotiva) e, por outro lado, objetos positivos e vitais, ou seja, um analista capaz de compartilhar com o paciente afetos íntimos: “*A separação do depositário requer a elaboração da relação simbiótica e, portanto, em outros termos, a elaboração do objeto aglutinado*” (Bleger, 1962, 86). A fundamental função estabilizadora do cinema como *depositário* é precisa: “*Quando a simbiose se rompe de maneira brusca (ou seja, quando o depositário é perdido bruscamente), pode haver um enfraquecimento da aglutinação e podemos nos encontrar diante do perigo de uma dissolução psicótica*” (id., 87)⁴.

c. Três níveis de relação possíveis entre psicanálise e cinema

Otto Rank, comentando o filme *Der student von Prag*, de Stellan Rye (1913), encontrou a metáfora psicanalítica do duplo na preocupação de Baldovino com a

3. Similar a esta afirmação: “... *se, contudo, as lembranças tornam-se conscientes, não mostram nenhuma qualidade sensorial*” (Freud, 1900, 493).

4. Tradução nossa. (N. do T.)





própria imagem refletida. Esta primeira modalidade de uso interpretativo do filme, e em geral da obra de arte, foi muito utilizada nos anos seguintes e é, até hoje, muito difundida entre os psicanalistas⁵.

Essa posição muito difundida baseia-se na atribuição unilateral de uma função simbólico-metafórica à linguagem cinematográfica, através de uma leitura psicanalítica de um evento que foi pensado e realizado com objetivos absolutamente estranhos à psicanálise⁶ e que, fundamentalmente, não necessita ser analisado pela psicanálise.

O problema que emerge dessa postura abrangente da psicanálise em relação ao cinema é que, em ambos os casos, se trataria de uma colonização psicanalítica de eventos que não exigem nada da psicanálise e que, em muitos casos, como, por exemplo, na reação de Jensen a Freud, apesar da revelação psicanalítica das eventuais dinâmicas inconscientes da obra de arte, encontram o autor incrédulo a defender as próprias posições.

Além da apresentação explícita de histórias clínicas nos filmes de todos os gêneros, o cinema tem hospedado com frequência a “psicanálise” ou os “psicanalistas” na trama de suas histórias.

Um evento clínico torna-se um motivo narrativo potente de alguns filmes e, muitas vezes, vimos pacientes, terapeutas e os próprios “psicanalistas” descritos, em várias épocas, segundo os diversos cânones que a cultura geral permitia representar e utilizar (Argentieri, Saporì 1988; Gabbard, Gabbard, 1999).

Nesse caso, as posições estão exatamente invertidas com relação à situação descrita anteriormente: agora o cinema utiliza a psicanálise, a qual, fundamentalmente, não pede nenhuma autorização, a não ser a de se adequar – de acordo com modalidades mais ou menos sutis – às suas regras e à sua lógica. Esse tipo de interação entre cinema e psicanálise teve seu protótipo na colaboração de Sachs e de Abraham no filme “*Geheimnisse einer Seele*” (1926), de G.W. Pabst (Rice, 1995).

Nesse caso, a psicanálise é tratada de acordo com uma modalidade que poderemos definir como “realista”, prestando-se a infinitas possibilidades de tramas que atravessam os vários filmes. É inevitavelmente sacrificado – como suspeitava Freud – o espírito autêntico da psicanálise, que não pode ser representada de fora da relação analítica: “*A principal objeção permanece a de que não é possível fazer das nossas abstrações uma apresentação plástica que se respeite um pouco [...] e não daremos*

5. “O cinema... pode exprimir em uma linguagem figurativa clara e evidente... mesmo certos fatos psicológicos e relações que o poeta freqüentemente não pode exprimir claramente através de palavras” (Rank, 1914). N. do T. (tradução nossa).

6. Basterebbe, por exemplo, introduz o parâmetro da relação analítica em filmes como “Mogli – O Menino Lobo” (1967) ou em “Cortina de Fumaça” (1995) até no recente filme “Uma Relação Pornográfica” (1999), em que as histórias narradas assumem exatamente (e de forma inacreditável) as características de um processo terapêutico perfeitamente ortodoxo.





Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo

a nossa aprovação a qualquer coisa insípida” (Freud, 1925, em *Abraham e Freud*, 1965). Na maior parte desses casos, o filme pode contar a história de uma terapia ou os eventos de um analista e de um paciente, mas, sendo central o instrumento observador⁷ do cinema, não consegue comunicar o sentido de uma análise: “*O conteúdo de um filme é um romance, uma comédia e uma obra. Mas o efeito da forma cinematográfica não tem nada a ver com o seu conteúdo programático...*” (McLuhan, 1964, 27).

Uma terceira possibilidade de relação entre cinema e psicanálise poderia ser, em nosso ponto de vista, a de considerar um filme que trata de psicanálise não mais como um relato, mas como um sonho. Nesse caso, tratar-se-ia, diferentemente das primeiras duas modalidades, de uma relação *simbiótica* entre os dois âmbitos (Bion, 1970, 131) e seria uma modalidade de uso do cinema exclusiva do psicanalista no exercício das suas funções. Para a psicanálise o cinema pode ser, antes de um ato descritivo e de denúncia, um verdadeiro *sonho* de um diretor como expoente da cultura comum, *depositário* de elementos β , em transformação com o objetivo de – se compreendidos positivamente – emancipar teses que têm ocupado de maneira particular a reflexão dos psicanalistas⁸.

Graças ao instrumento observador, o filme coloca-se em níveis de comunicação icônica, condensada e polivalente com relação à comunicação simbólica e verbal⁹ (McLuan, 1964). Assim, o cinema, na descrição do próprio objeto, captura aspectos retrocedentes, suspensos para a comunicação verbal. Portanto, em cada filme que se ocupa de psicanálise ou psicanalistas, poderemos distinguir uma mensagem *manifesta* que, na verdade, se torna pouco respeitosa no que se refere ao contexto no qual, e através do qual, a psicanálise se realiza. Existe, então, uma segunda e mais significativa mensagem *latente*, na qual, como em um sonho, se aninha uma função potencialmente transformadora do filme com relação à psicanálise. O erro fundamental, a que se assiste com frequência, é que um filme que trata de psicanálise seja tomado pelos analistas como *discurso* sobre a análise, enquanto pode ser usado pelos analistas como *sonho* sobre a psicanálise: no primeiro caso existe uma descrição de um evento, no segundo se assiste à emergência de um problema suspenso que espera ser compreendido e definido.

7. “*Scopico*” no original. Em português utiliza-se como sufixo para indicar observação, como em *endoscópico*, *microscópico*, etc. (N. do R.)

8. Neste caso concordamos com os estudiosos (sobretudo críticos de cinema) que sustentam que “*o filme não é um sonho*” (Carroll, 1988; Bordwell, 1989), enquanto propomos que possa ter a *função* do sonho (ou seja, é transformado em *sonho* – neste caso – por um analista que necessita de imagens).

9. Trata-se de uma consideração já explicitada em Freud: “*No retorno de imagens a tarefa é, em geral, mais fácil do que com os pensamentos...*” (Freud, 1892-95, 417).





A diferença metodológica que propomos no uso psicanalítico do cinema baseia-se na diferença comunicativa do *descrever* com relação ao *evocar*, ou seja, a “*transição das conexões lineares às configurações*” (McLhuan, 1964, 21).

Ainda que o aspecto pedagógico não possa ser totalmente excluído do processo analítico, sabemos que a psicanálise, como dispositivo transformador, diz respeito, sobretudo, ao campo evocativo que permite que o paciente use a *própria* experiência e colha os *próprios* nexos.

Um exemplo. No filme “O quarto do filho” (2001), de Nanni Moretti, existe uma seqüência na qual o analista se dirige à casa de um paciente que lhe havia telefonado alarmando-o muito. No plano descritivo essa seqüência pode tornar-se “irritante” para um analista, que irá considerá-la como um ataque por parte do diretor e da cultura comum à natural frustração devida à assimetria da relação terapêutica. O filme (o sonho) do diretor resultaria, assim, em uma aguda defesa e resistência com relação à possibilidade transformadora da análise, impondo ao analista o enfrentamento de graves e fortes questões de realidade e obrigando-o a agir. Porém, pensemos bem! Essa seqüência “funciona” no filme, enquanto que uma outra mais respeitosa – no plano formal – das características estruturais do processo analítico seguramente “não funcionaria”. A diferença estaria – no nosso ponto de vista – no fato de que uma descrição “correta” teria o sentido de um dispositivo pedagógico e não criativo. O fato de que a cena – assim como é – funcione se deve a elementos evocativos e criativos que a seqüência transmite além do conteúdo manifesto do filme (do sonho). Se se tratasse do trecho de um sonho de um paciente, certamente ficaríamos impressionados com a “improbabilidade” dessa seqüência: a seguir interpretaríamos o projeto defensivo que põe o analista em posição subalterna em relação à realidade e às necessidades pulsionais do paciente e, aprofundando a análise do sonho, identificaríamos suas sugestões criativas. Acreditamos que a cena “funciona” porque consegue *evocar*, em vez de *descrever* (Boccaro, Riefolo, Gaddini, 2000), a fadiga e a preocupação de um analista frente aos sofrimentos e ao poder dos pacientes e porque também propõe o desespero e a irritação do analista com relação à dificuldade do processo analítico. Queremos sustentar uma profunda questão de método: um filme (como um sonho) não pode ser analisado de acordo com o código lógico do discurso, mas segundo o código *evocativo* das emoções, que é o único código que orienta a dinâmica de base das associações livres.





d. O sonho do diretor

Acreditamos que a nossa tese, neste ponto, esteja bastante clara: no plano estritamente psicanalítico é parcial considerar os filmes que falam de psicanalistas como *documentos sobre a psicanálise*. Tais filmes são um forte dispositivo que pode possibilitar que a psicanálise se emancipe, no sentido de refletir sobre si mesma, qualquer que seja (como em um sonho) o conteúdo manifesto. Tal conteúdo é analisado estruturalmente e não interpretado metaforicamente. A diferença substancial está em se compreender o filme como pertencente a *elementos da psicanálise* ou como *relato sobre psicanálise*. Neste último caso, como nos produtos das organizações neuróticas, não é preciso esperar muita benevolência por parte dos diretores e dos artistas em geral.

No filme “Meus problemas com as mulheres” (1983), de B. Edwards, um terremoto real surpreende Julie Andrews e Burt Reynolds durante a consulta psicanalítica. A exposição do pânico dos dois facilita a irrupção no campo analítico de uma explosão de afetos que transforma a relação entre analista e paciente – os quais, até aquele momento, haviam respeitado uma distância formal de abstinência. A analista *adverte* seu paciente sobre o fato de que “poderá ter o seu amor, mas perderá a analista”. David, o paciente, obviamente responde que “vale a pena!”

Se esse fosse o trecho de um sonho que nos fosse apresentado por um paciente, não tardaríamos a compreender o conflito edípico fundamental que serve de pano de fundo e nos perguntaríamos por que encontrar o amor deve ameaçar o nosso direito de estarmos apoiados. Como analistas, recolhemos desse sonho a sugestão de refletir sobre a possibilidade de que a participação afetiva do analista não deva corromper a *solidez* e a *verdade* do processo terapêutico juntamente com a nossa identidade de analistas e nos sentimos obrigados a nos defrontar com um problema certamente espinhoso: o filme/sonho põe um problema e sinaliza um campo em transformação, antes de descrever o êxito de um processo. Nessa linha, o filme é, em parte, uma defesa maníaca em relação ao risco de perder apoios vitais, enquanto que, de outra perspectiva que diz respeito, de modo específico, aos psicanalistas, é a intuição do diretor/sonhador de uma área continuamente aberta e crítica na reflexão psicanalítica: a área na qual, no jogo obrigatório da relação analítica, os analistas se apresentam vulneráveis e os pacientes podem experimentar a sensação de serem poderosos.

Um paciente, no início da sua análise, relata um sonho: “Vejo um grupo de homens que fazem troça de mim e um que me observa em silêncio e sinto que zomba de mim”. Esse estado afetivo suspenso e indescritível por parte do paciente pode ser lido somente através da recuperação de imagens dos traços afetivos bem perceptíveis





da própria experiência: “Me lembro de minha mãe a quem, há algum tempo, comunicara a minha decisão de fazer um curso profissionalizante: disse que me ajudaria economicamente, mas não me pareceu muito entusiasmada!” Em um filme pode acontecer algo muito parecido. Analisemos alguns fragmentos dentre tantos possíveis.

Em uma cena de “Quando o coração fala” (1945), de A. Hitchcock, a jovem psicanalista apaixonada, Ingrid Bergman, após encontrar-se com Gregory Peck em um hotel onde este havia se refugiado por medo de ser descoberto, diz, enquanto o abraça: “O dia inteiro foi um longo tormento angustiante, deixe que eu permaneça próxima como sua médica... não tem nada a ver com amor”.

Mesmo esse trecho do filme, como o anterior, se compreendido no registro concreto, descreve a tensão contraditória entre relação terapêutica e amor sensual com a prevalência inevitável deste último, mas isso significaria limitar-se a ler uma imagem (um filme) como um elemento descritivo e, relacionado ao fragmento do sonho do paciente, nos obrigaria a ler descritivamente tal fragmento como a explicitação dos medos persecutórios do paciente no consultório de análise. Contudo, o sonho, sabemos bem, é mais do que isso! De fato, as imagens do sonho do paciente associam-se, por proximidade afetiva, a outras imagens que na sua experiência intrapsíquica assinalaram uma suspensão evolutiva agora representada através de uma mãe que não investia nele e temia suas potencialidades criativas. Assim, o trecho do filme citado, se usado de acordo com um registro icônico, poderia tornar-se um estímulo para que o analista faça associações, por proximidade afetiva e analógica, de âmbitos suspensos e indefinidos do próprio trabalho. Com as indicações do filme, o analista pode acabar refletindo (e sonhando) sobre a efetiva e contínua dificuldade de utilizar a própria participação afetiva no processo analítico (Ferenczi, 1928; Heilmann 1975; Borgogno, 1999; Bolognini, 1999;) bem como, como estímulo ao sonho e depois de ter novamente entrado em contato com antigas angústias persecutórias, o paciente, que recupera a emoção antiga do projeto de fazer um curso profissionalizante, re-propõe aquela emoção suspensa à atenção do par analítico, a fim de que – desta vez – ambos possam considerá-la

Uma última consideração. O cinema enquanto *sonho sobre a psicanálise*, se bem analisado, não é dos psicanalistas, mas dos diretores e, através deles, das pessoas que pertencem à cultura comum compartilhada. Os psicanalistas podem usá-lo em vantagem própria. Para a psicanálise esse sonho chega como representação do sonhador-diretor de interações que encontraram no analista regiões não elaboradas e concretas. Um filme é um sonho de um paciente (o diretor) que, na re-atualização da transferência, tenta sintonizar-se e corrigir inconscientemente algumas frustrações que derivam de inadequações e, freqüentemente, verdadeiros erros, ou carências, encontradas no analista. Esses “erros”, portanto, definem-se como “frustrações oti-





mizadas”, através das quais o analista pode reconhecer os próprios limites inevitáveis e o paciente pode experimentar uma capacidade acrescida de recuperação empática (Kohut, 1984; Fonagy, Target, 2000).

No nosso trabalho clínico são numerosas as ocasiões em que um paciente nos propõe a própria versão sobre o que está acontecendo. Isso é útil ao analista para que compreenda a própria organização mental naquele momento e para o paciente para que sustente a preocupação pelos próprios *objetos*. Uma paciente *borderline* disse-me: “Sinto que o senhor está muito nervoso hoje, doutor! Ou o senhor se acalma, ou é melhor que eu vá embora!”. Uma outra paciente, ao cumprimentar-me na chegada, depois que um colega havia me dado uma notícia dolorosa, tão logo se deitou no divã, disse: “O senhor não está sereno hoje, doutor! Senti quando o senhor abriu a porta e não me olhou.”

Os psicanalistas já aceitam serenamente ouvir dos pacientes considerações como estas, consideráveis não como simples projeções, mas como elementos projetivos entre paciente e analista, tornados possíveis por uma passagem sensível que capture aspectos *verdadeiros* e frustrantes do analista. Muitas vezes acontece algo similar nos filmes que tratam de psicanálise e, no nosso ponto de vista, pouco muda se as considerações sobre o analista são agressivas ou benévolas

Em “Desconstruindo Harry” (1997), de W. Allen, há uma cena na qual, durante uma sessão, a analista, desinteressando-se totalmente do paciente sobre o divã, continua a brigar com o marido que acabara de confessar ter tido uma relação com uma paciente. Tal situação analítica, em um nível descritivo, pode resultar extremamente agressiva com relação à psicanálise. Em vez disso, se tomada como sonho sobre a psicanálise, a mesma seqüência proporia a intuição por parte do diretor de uma área privada do analista que, inevitavelmente, não pode ser tida “fora do consultório” e, que talvez os próprios analistas tenham apresentado como “estranha” e “intrusiva” com relação ao processo interativo.

A cena do filme, mais do que irritar defensivamente, pode possibilitar que o analista reflita sobre um uso discreto e respeitoso das próprias emoções que derivam da sua vida particular que, de outra forma, irromperiam violentamente no consultório. De qualquer forma, como nos dois fragmentos clínicos relatados, é fundamental a preocupação básica que o sonhador (o diretor) ativa em direção a seus objetos, analisando-os com atenção, compreendendo aspectos *verdadeiros* da análise que o próprio analista tem dificuldades de reconhecer.

Em outros dois filmes recentes podemos encontrar o psicanalista particularmente preocupado com a administração dos próprios impulsos afetivos com relação ao paciente.





Em “O príncipe das Marés” (1992), de B. Streisand, o paciente Nick Nolte agride a sedutora analista Barbra Streisand: “Você evita responder minhas perguntas de maneira muito desagradável... Não responderei a nenhuma outra pergunta, até que você tenha respondido à minha!”. A analista não aproveita a ocasião oferecida pelo paciente para modificar a própria postura de formal “neutralidade” e para colocar em discussão a própria atitude agressiva com relação ao paciente, mas responde simetricamente: “Por que não se senta e escuta? Desde que não esteja muito cansado, depois desse rompante infantil”

Em “Don Juan de Marco” (1994), de J. Leven, a contribuição do paciente é, em vez disso, aproveitada: “E você, meu amigo, quem é?” – pergunta Johnny Depp, no final do tratamento, ao seu terapeuta: “Quem sou eu? Sou Don Octavio del Flores”- responde Marlon Brando – “casado com Tania Lucita, a luz dos meus olhos, e você, meu amigo, viu através de todas as minhas máscaras!”

Uma primeira leitura, que compreenda a mensagem descritiva das cenas do filme, assinalaria – em ambos os casos – a substancial incapacidade do analista de utilizar os afetos como elementos transformadores no processo analítico: o primeiro filme apresenta um analista agressivo, incapaz de sustentar a necessária assimetria na relação com o paciente, enquanto que o segundo propõe que o analista renuncie ao fascínio exuberante do próprio paciente. Uma segunda leitura, que utiliza estes filmes como fragmentos de sonhos, compreende as diferenças e, sobretudo, um processo transformador acontecendo. Ambos os filmes assinalam a *intuição*¹⁰ do diretor no que diz respeito ao poder das emoções e dos afetos recíprocos entre paciente e analista no processo analítico. Nas duas cenas propostas existe a descrição das polaridades extremas, através das quais o campo dos afetos pode se organizar: a violência e a sensualização, na primeira, contra a benevolência e a ternura (Freud, 1905, 189; Freud, 1912, 180) da segunda. Antes de ser um ataque à psicanálise, os dois filmes reconhecem que os afetos representam o campo de ação do processo analítico. Enfim, na diferença da trama dos dois filmes, os diretores parecem captar um processo em ação: a psicanálise evolui de uma posição na qual o analista é o poderoso detentor das razões do inconsciente (o primeiro filme) em direção a um campo de relações entre analista e paciente no qual o inconsciente emerge gradualmente não como revelação, mas como construção recíproca do par analítico. O segundo filme, como muitos outros, nos últimos anos, que são cada vez mais frequentes nas telas de cinema, é fiel *depositário* de uma preocupação teórica fundamental da psicanálise contemporânea em que o único modelo, típico da psicanálise original, ou “clássica”, do analista

10. “[...] proponho a utilização do termo ‘intuito’ como correspondente, no domínio psicanalítico, à utilização, por parte do médico, de “ver”, “tocar”, “cheirar” e “sentir” (Bion, 1970, 7).





como “tela em branco” (*blank screen*), há algum tempo se colocou paralelamente a uma concepção bastante mais articulada das suas funções: as fantasias e os afetos do paciente não encontram no analista simplesmente um espelho sobre o qual se refletem, mas também um *sujeito* que intervém com uma contribuição original (Bordi, 1995). A “tela em branco”, a neutralidade e o anonimato são regularmente descritos ao máximo como ideais psicanalíticos, ou mesmo como ilusões (Mitchell, 1993). Os diretores compreendem este processo como “sensação”, e as sensações, como intuída Bion, são imediatamente colhidas pelas imagens para depois tornarem-se pensamentos.

e. Em síntese

1. Inicialmente, propomos que um filme que se ocupa de psicanálise não deve ser lido como *texto* (ou discurso) sobre psicanálise, mas sim como se fosse *um sonho* sobre psicanálise.

2. Neste sentido, o *conteúdo manifesto* do filme tem uma função evocativa, antes de definidora ou declarativa, que possibilita o acesso ao *conteúdo latente*.

3. Assim como em um sonho, a análise de um filme identifica um projeto de elaboração defensiva (Freud, 1899) e um projeto de transformação dos elementos sensoriais β em elementos α (Bion, 1963): um filme que fale de psicanálise, como um sonho, pode ativar imagens e pensamentos que permitem tornar representáveis e permitem enfrentar âmbitos delicados, suspensos e não explorados pela especificidade do trabalho analítico.

4. Enfim, analisando, de acordo com o método por nós sugerido, aqueles filmes que em vários níveis de qualidade se ocupam de psicanálise e, particularmente, de psicanalistas, conclui-se que o cinema se torna um poderoso *depositário* das preocupações teóricas que, nestes anos, têm ocupado o mundo psicanalítico. Os filmes assinalam, neste ponto, um estado suspenso e é como se, fielmente nos indicassem de que modo tais preocupações atravessam amplamente todo o mundo da psicanálise. Através da mensagem *latente* dos filmes podemos compreender, por exemplo, as preocupações da instituição psicanalítica enquanto liberta de um modelo de relação asséptica e *explicativa* com o paciente, que se insere cada vez mais no jogo recíproco dos afetos. O cinema, nestes últimos anos, parece compreender uma maior serenidade dos analistas ao colocarem em jogo as próprias emoções e ao conhecerem o próprio lugar no percurso analítico através do vértice dos seus pacientes: “Me diga porque está triste” – pergunta o pequeno paciente de “Sexto Sentido” (1999) ao seu terapeuta. Desta vez o analista não se defende e questiona o ponto de vista de seu





interlocutor: “O que o faz pensar isso?” O paciente surpreende, então, o analista, que agora entrou no jogo: “Leio isso nos teus olhos”.

Filmografia

- “O Estudante de Praga” (1913) [*Der student von Prag*], de Stellan Rye
- “O segredo de uma alma” (1926) [*Geheimnisse einer Seele*], de G. W. Pabst
- “Quando o coração fala” (1945) [*Spellbound*], de Alfred Hitchcock
- “Mogli – O Menino Lobo” (1967) [*The Jungle Book*], de Wolfgang Reithermann
- “Meus problemas com as mulheres” (1983) [*The Man Who Loved Women*], de Blake Edwards
- “O Príncipe das Marés” (1992) [*The Prince of Tides*], de Barbra Streisand
- “Don Juan De Marco” (1995) [*Don Juan De Marco*], de Jeremy Leven
- “Cortina de Fumaça” (1995) [*Smoke*], de Wayne Wang
- “Desconstruindo Harry” (1997) [*Deconstructing Harry*], de W. Allen
- “Uma relação pornográfica” (1999) [*Une Liaison Pornographique*], de Frédéric Fonteyne
- “Sexto sentido” (1999) [*The sixth sense*], de M.N. Shymalan
- “O Quarto do Filho” [*La stanza del figlio*] (2001), de Nanni Moretti □

Summary

The authors consider the classic relationships between cinema and psychoanalysis analyzing those films which deal with psychoanalysis. These relationships fundamentally fall in two main categories. In the first category, psychoanalysis uses the cinema for its own aims; whereas, in the second, the cinema, in turn, uses psychoanalysis as a source of stories. In both cases each of them make use of the other in a unilateral way. The authors, then, propose that the films, which deal with psychoanalysis, can be considered not only in a descriptive way, but also as a creative operation. Therefore, in these films, as in dreams, an unconscious perception (as β -elements) is deposited. from the filmmaker point of view concerning the suspended and critical aspects of both psychoanalysis and psychoanalysts: the film, regardless of the story, comes across as a creative operation and not a descriptive document about psychoanalysis.

Through some little clinical vignettes and scenes from films, the authors apply





Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo

their method to the analyst's affective participation in the therapeutic process and they find that the films, also when dealing with aggressive subjects, underline the importance of the analyst's affects and his subjective participation in the relationship with the patient.

Resumen

Los autores consideran las relaciones clásicas entre cine y psicoanálisis a través de los filmes que hablan de psicoanálisis y que, fundamentalmente, constituyen dos categorías principales. En una el psicoanálisis usa al cine para sus propios objetivos y en la otra el cine usa al psicoanálisis como fuente de historias. En ambos casos, uno utiliza al otro de manera unilateral. Los autores proponen que los filmes que tratan de psicoanálisis pueden considerarse de acuerdo a un registro no solamente descriptivo, sino también creativo. Por lo tanto, en estos filmes, como sucede con el sueño, se deposita una intuición (elementos β) por parte del director con relación a aspectos suspensivos y críticos del psicoanálisis y del psicoanalista: el filme, independientemente de la historia, se vuelve un instrumento creativo y no un documento descriptivo sobre el psicoanálisis.

Los autores, a través de algunas viñetas clínicas y escenas de filmes, aplican su método al tema de la participación afectiva del analista en el proceso terapéutico y concluyen que los filmes, aun a través de las historias más agresivas, reconocen la importancia de los afectos del analista y su participación subjetiva en la relación con el paciente.

Referências

- ABRAHAM, H. & FREUD, S. (EDS) (1965). *A psychoanalytical Dialog. The letters of Sigmund Freud and Karl Abraham*. London: Hogarth Press. German edition: *Sigmund Freud und Karl Habraham, briefe 1907-1926*. Frankfurt: Fischer.
- ARGENTIERI, S., SAPORI, A. (1988) *Freud a Hollywood*. Torino: Nuova Eri.
- BALSAM, R. H. (reported by) (1996). Panel report: Psychic reality and film. *Int. J. Psycho-Anal.*, 77: 595.
- BEZOARI, M., FERRO, A. (1994). Il posto del sogno all'interno di una teoria del campo analitico. *Riv. Psicoanal.*, XL, 2: 250.
- BION, W. R. (1961). *Experiences in groups and other papers*. London: Tavistock Publications.
- . (1963). *Elements of psychoanalysis*. London: Heinemann.
- . (1970). *Attention and interpretation. A scientific approach to insight in psycho-analysis and*





- groups. London: Tavistock Publications..
- . (1973) *Bion's Brazilian Lectures I*. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1992). *Cogitations*
- BLEGER J. (1962). La simbiosi en "Il riposo del guerriero". In: *Simbiosis y ambigüedad, estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- BOCCARA, P., RIEFOLO, G., GADDINI, A. (2000). *Cinema e sogno nello spazio psicoanalitico*. In: Bolognini: (a cura di) *Il sogno cento anni dopo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BOLLAS, C. (1987). *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known*. London: Free Association Books.
- . (1992). *Being a character. Psychoanalysis and Self experience*. New York: Straus & Giroux.
- BOLOGNINI, S. (1999). *Gli affetti dell'analista come problema e come risorsa*. Relazione presentata, 28 aprile 1999, al Centro Psicoanalitico di Roma. In: BOLOGNINI, S. (2002).
- . (2000). *Empatia e inconscio* – Relazione presentata al Centro Psicoanalitico di Roma nel febbraio 2000. In: BOLOGNINI, S. (2002).
- . (2002). *L'empatia psicoanalitica*. Torino: Bollati Boringhieri..
- BORDI S. (1995). Lo stato attuale del concetto di neutralità analitica. *Riv. di Psicoanal.*, XLI, 3: 381.
- BORDWELL, D. (1989). *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- BORGOGNO, F. (1999). *Psicoanalisi come percorso*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CARROLL, N. (1988). *Mystifying movies: fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia Univ. Press.
- FERENCZI, S. (1928). L'elasticità della tecnica psicoanalitica. In: *Fondamenti di psicoanalisi*, vol. 3. Rimini: Guaraldi, 1974.
- FERRO, A. (1996). *Nella stanza di analisi*. Milano: Raffaello Cortina.
- (1999). Interpretazioni, decostruzioni, narrazioni. Ovvero: le ragioni di Jacques. *Riv. di Psicoanal.*, XLV, 4: 743.
- . (2002). *Fattori di malattia, fattori di guarigione*. Milano: Cortina.
- FONAGHY, P., TARGET, M. Il processo di cambiamento e il cambiamento dei processi: quello che può cambiare in una 'buona' analisi. (2000). Relazione al Centro di Psicoanalisi Romano. Maggio, 2000
- FREUD, S. (1892-95). Studi sull'isteria. *S.E.* 2.
- . (1892-97). Minuta L. *S.E.* 1.
- . (1899a). Ricordi di copertura. *S.E.* 3.
- . (1899b). L'interpretazione dei sogni. *S.E.* 4-5.
- . (1905). Tre saggi sulla teoria sessuale. *S.E.* 7.
- . (1912). Sulla più comune degradazione della vita amorosa. *S.E.* 11.
- GABBARD, G. O. (1997a). The Psychoanalyst at the movies. *Int. J. Psychoanal.*, 78: 497.
- . (1997b). Neil Jordan's The crying game. *Int. J. Psychoanal.*, 78: 825.
- GABBARD, K. & GABBARD, G.O. (1999). *Psychiatry and the Cinema*. Washington and London: American Psychiatric Press, 1999.
- HEIMANN, P. (1975). *Nuove osservazioni sul processo conoscitivo dell'analista*. In: Heimann, P. (1989). *About children and children no longe*. London: The New Psychoanalytical Library Institute of Psycho-Analysis.
- HARRIS, A. H. (1997). 'Ah, doctor, is there nothin' I can take?': a review of Reservoir dogs. *Int. J. Psychoanal.* 78: 1235.
- KOHUT, H. (1984). *How does analysis cure?* Chicago: Univ. Chicago Press.
- Mc LUHAN, M. (1964). *Understanding Media*.
- MITCHELL, S., A., (1988). *Relational concepts in psychoanalysis. An integration*. Cambridge, Mass.-





Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo

London: Harvard Univ. Press.

———. (1993a). *Influence and autonomy in psychoanalysis*. The Analytic Press.

———. (1993b) *Hope and dread in psychoanalysis*. New York: Basic Books.

MODELL, A., H., (1990). *Other times, other realities. Toward a theory of psychoanalytic treatment*.

Cambridge, Mass.-London: Harvard Univ. Press.

RIES, P., (1995). Popularise and/or damned: psychoanalysis and film at the crossroads in 1925. *Int. J. Psychoanal.* 76: 759.

RANK, O. (1914) *Die Doppelgänger*. *Imago*, vol. 3, 97.

Recebido em: 15/08/2002

Aceito em: 02/10/2002

Tradução de **Janisa S. Antoniazzi**

Revisão técnica de **Paulo Oscar Teitelbaum**

Paolo Boccara

Via Città di Castello 13

00191 – Roma – Itália

Giuseppe Riefolo

Via Ticino 24 int. 7

00198 – Roma – Itália

© Revista de Psicanálise – SPPA



Entrevista





Atenção montador

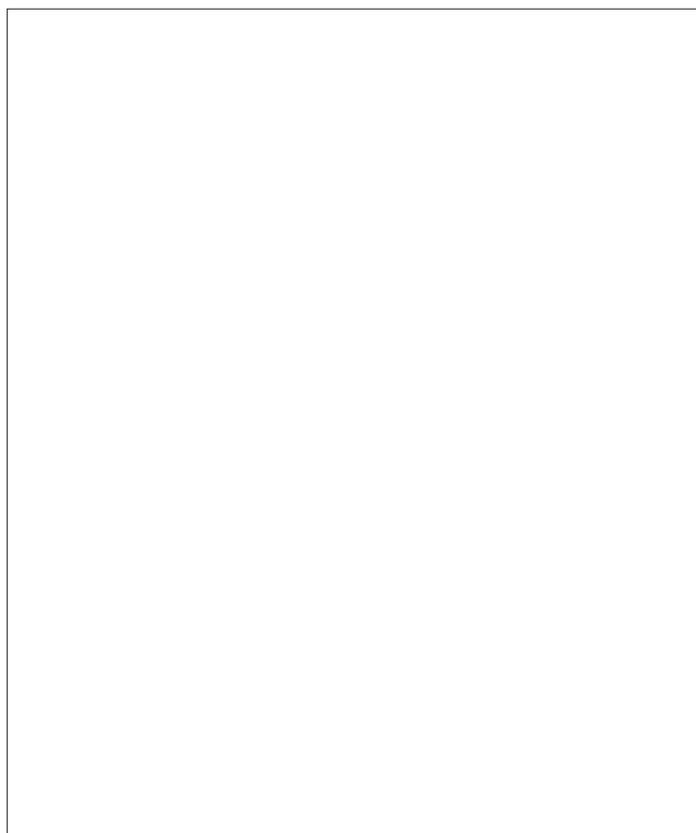
a página **462** é branca





Entrevista com João Bez Batti*

Entrevista concedida em 17 de agosto de 2002, no município de Pinto Bandeira, aos colegas José Carlos Calich, Gisha Brodacz, Viviane Mondrzak, Alice Lewkowicz, Sérgio Lewkowicz, Idel Mondrzak, Ruggero Levy e Martha Bellora.



* Escultor.



RP – *A história dessa entrevista é curiosa. Estávamos num encontro de psicoterapia de uma outra instituição, e o João me disse que, ouvindo as coisas que as pessoas falavam, se deu conta que tinha muitas coisas para dizer, e que talvez nós fossemos as pessoas que pudessem entender o que teria para contar. Assim surgiu a idéia desta entrevista.*

BB – O que me levou a pensar em deixar documentadas algumas idéias foi uma entrevista que li da Lya Luft, na qual ela fala da infância. Sempre digo na minha casa: “Eu só faço arte porque tenho que obedecer àquele menino que fui, aquele menino sempre presente. Parece que ele é que sempre me conduziu. Sempre, quando lembro da minha infância, eu vejo o menino sonhador de longe...o que ele fazia. Então, com essa entrevista da Lya, me entusiasmei em deixar registradas coisas da minha infância. E aí então cometi o erro de falar e agora estou aqui nesta situação... logo eu, que não gosto de falar.

RP – *Gostaríamos, para começar, de conhecer um pouco da tua história.*

BB – Eu vivi num lugar chamado Volta do Frei (Freitas), um lugar muito pobre, até os doze anos. O meu pai veio da Itália, era um italiano muito duro, enérgico. Volto lá todos os anos para lembrar coisas, mas não existe nada, a não ser algumas árvores. Alguma coisa que ainda permanece é um aroma, um cheiro, que me fascina, que me lembra a infância, me lembra um livro de Steinbeck, em que ele fala dos aromas da infância. Foi uma infância muito dura, meu pai era agricultor. Lembro quando tinha uns três anos e a minha mãe, de origem alemã, desenhou um pássaro. A partir daí ela tinha que sempre fazer um desenho para mim.

Me criei na margem do rio Taquari, onde tinha uma praia de seixos. Fugia de casa para ir para o rio, a minha maior paixão era estar no rio e observar os seixos que rolavam. Eu gostava de pássaros, de seixos e só queria desenhar, o que não combinava com o lugar. Lá, aos domingos, ou o sujeito jogava bocha, ou caminhava na estrada ou procurava rinha de galo. Hoje sei que aqueles seixos me causavam um emoção estética, me fascinavam essas esculturas feitas pela água que eu guardava no meio do mato.

Foi uma infância muito dura, apanhei muito do meu pai, mas ele teve a luz de trazer de Porto Alegre livros infantis que eu fui o único dos filhos a aproveitar. Minha tarefa era cortar lenha e capinar, mas o que eu queria mesmo era desenhar. Eram aqueles desenhos da minha mãe que me alucinavam. Não podia usar a folha do caderno, tinha que usar aquele papel de embrulho de armazém.





E, a minha sorte, é que o desenho me perseguiu. Com cinco anos eu estava alfabetizado, a minha mãe me ensinou a ler e escrever. Aí, quando eu fui para o colégio, descobri que um vizinho meu desenhava os barcos que passavam no rio e eu pedia os desenhos para copiar.

Eu sonhava em ser grande, queria ser alguma coisa importante. Meu pai tinha uns agregados que eram negros, um resquício dos escravos que existiam por ali. E então eu descobri que eles, nas horas de folga, faziam miniaturas de arados, o que me fascinou. Assim, estou contando para vocês o que foi importante para mim lá no meio do mato: os cascalhos, as árvores, os pássaros, o desenho da minha mãe, o desenho desse colega, que desenhava aqueles barcos, e estes pretos que faziam a miniatura das ferramentas agrícolas. Me fascinava também a coronha da arma, que era de madeira. E eu vivia com madeira e um canivete, tentando fazer a coronha da arma, que é uma coisa fascinante.

Naquele lugar tão miserável, com coisas tão importantes, decisivas para mim. A memória da infância é o meu ponto de partida. Os seixos continuam importantes até hoje, por isso essa coleção que eu tenho de milhares de seixos.

Quando eu tinha doze anos meu pai comprou um par de sapatos maior do que o meu pé, me colocou no vapor e de madrugada eu estava chegando a Porto Alegre, onde um primo estava me esperando. Eu nunca tinha visto luz elétrica, atravessamos o mercado ali e fomos pegar o bonde na Praça XV. Fui para o internato, onde fiquei três anos.

Não foram anos fáceis, gozavam de mim por eu ser caipira e não recebi visita durante todo este tempo. Depois, meu pai veio para Porto Alegre e fomos morar em Canoas. Trabalhei em muitas coisas, não ficava muito tempo em nenhum emprego, o que deixava meu pai muito brabo. Acho que nunca deixei meus pais satisfeitos. O primeiro emprego foi numa relojoaria, depois trabalhei num grande atacado de tecidos, onde meu pai queria muito que eu ficasse.

Naquele tempo eu não sabia nada de arte. Também não existiam galerias de arte. Eu fazia serviço de rua, correio, banco, e aproveitava para dar uma escapada e parava sempre na Casa das Molduras, onde as pessoas expunham. Em casa comprava revistas e copiava. Hoje sei que todos os artistas começam assim, copiando. Então eu copiava, sempre com o desenho, sempre me lembrando da minha infância.

Trabalhava num emprego, trabalhava noutro, e eu sempre insatisfeito. Um dia, vi um anúncio do Instituto Técnico de Desenho, mas lá também só se copiava, não havia como avançar. Mas o desenho sempre me perseguiu. Acho que a arte hoje em dia não é mais algo elaborado, já não começa pelo essencial, pelo “amansa burro”, o desenho. Por isso agora o camarada pega um cacho de coisas e põe lá no museu e dizem que é arte. O curador diz que é arte. Mas voltando à minha trajetória.





Um dia alguém me levou ao Vasco Prado. Isso foi a minha sorte, ter caído nas mãos certas. No início, ele não dava aula de desenho, mas, depois de um tempo, eu vi um anúncio no jornal. O Vasco resolveu fazer um curso de desenho. Quando eu entrei no atelier do Vasco e vi aqueles desenhos, a Casa das Molduras morreu para mim. Descobri que aquilo lá era lixo. Não foi preciso me dizer nada, e o Vasco também não falava. Isso foi em 1958.

Nesse tempo, eu fiz um concurso. Eu precisava de uma garantia, para poder seguir com a arte. Descobri que, para ser um artista, trabalhar de sol a sol é muito pouco. Assim, fui ser carteiro, que trabalhava uma hora por dia. Acostumado a ser chamado de burro pelo meu pai, eu nunca acreditava que iria fazer arte, mas tive que fazer. Eu sou aquele cara que, para ser artista, teve que ser carteiro. Conheci carteiros fabulosos naquele tempo. Hoje não existem mais. Os carteiros eram respeitados, chegavam, iam entrando, ganhavam presentes.

Trabalhei um mês de carteiro, e me requisitaram para serviço interno. Aí ficou melhor para mim, fazia a triagem, conheço Porto Alegre como a palma da mão. Trabalhava das sete da noite às nove, nove e meia. Eu tinha o dia todo para desenhar. Era um tempo tão bom que vocês nem acreditam. Eu gostava de desenhar lá no cais, os barcos. É a memória da infância. Na época, era ridículo desenhar, não era pra homem. Mas não era o desenho que eu queria, era escultura. Com o Vasco, aprendi a polir mármore, porque o Vasco não me ensinou escultura. Como eu nunca acreditava que poderia ser artista, queria voltar a estudar, só tinha a quarta série incompleta, mas o Vasco não me deixou prestar o exame, dizia que eu não precisava disto.

Na casa do Vasco sempre tinha uma cama onde eu dormia. Dormi muito na casa do Vasco. E, aí lá por 1974, eu casei e voltei para Venâncio Aires, cidade da minha mulher. Fui, não quis mais ficar em Porto Alegre. Fui trabalhar no interior, pensando em fazer escultura também. Aí fui a Venâncio, mas não fiz escultura e pedi a minha transferência para Bento. Eu só sou escultor porque eu vim pra Bento. Aqui eu encontrei os meus seixos, eu vim pra onde o seixo se forma e vocês podem pegar qualquer seixo trabalhado pela água que eu posso dizer porque ele assumiu esta forma. Há aqui milhares de arroios, tudo é basalto, que tem, no mínimo, duas durezas, mais mole e mais dura. O leito do rio tem crateras de até dez metros. Essas pedras caem ali dentro, trabalham e ficam todas redondas. Isso aí nem geólogo sabe, porque ninguém faz pesquisa e fez como eu desde os quatro, cinco anos de idade.

RP – *Então João, de um certo modo, tu fazes o mesmo trabalho que o rio faz sobre a pedra.*

BB – Ao mesmo tempo em que eu estou lapidando a pedra, estou me autolapi-





dando. Eu também quero me lapidar. Acho que sou um sujeito realista, não me chamem de pessimista, apesar de não acreditar no ser humano. A classe dos artistas plásticos é muito complicada, é um ambiente de muita inveja. Eu, na verdade, só quero a obra de arte do artista, não preciso nem conhecer o artista. Convivi com o Vasco e a Zorávia, eu conheço tudo o que acontecia, a rasteira que davam no Vasco. Talvez por isso prefira viver isolado. Eu só queria ser como o Iberê Camargo. Ele foi um grande filósofo, tinha coragem de dizer as coisas, ele nunca cedeu um milímetro.

Acho que vivemos um momento de decadência. Hoje a arte é instalações. Eu estou sempre me questionando, quando pego uma nova pedra, por que estou fazendo. Na verdade, eu faço o meu trabalho porque é a minha paixão, são vinte anos para dominar o basalto.

RP – *Como foi teu encontro com o basalto?*

BB – Comecei pela madeira e pelo mármore, que eu tinha aprendido a polir com o Vasco, e quem aprende a polir uma pedra, aprende a polir todas. Mas o basalto não tinha como polir e, como não há informação, se desiste de trabalhar o basalto. O Vasco também não tinha informação. Me lembro que a única informação que ele me deu foi: “Olha, a batida tem que ser de di.. di... tum”. E agora eu sei porque ele disse isso. O mármore é a mesma coisa que um pedaço de queijo mole, comparado ao basalto. Mármore é uma pedra sem caráter, ela é falsa, ela é como plástico.

Quando eu trabalho o mármore, se eu quero tirar um pedaço de determinado tamanho, eu sei a intensidade da batida que eu tenho que dar. Sai aquilo que tu queres. Mas o basalto é imprevisível, ele é vulcânico, se fragmenta. E aí a luta pela ferramenta, a têmpera. Aqui se tem uma tradição de ferreiro, não tem têmpera que agüente o basalto. Eu trabalhei uns anos com ponteiro e sempre atrás de informações. Como eu estava dizendo, não existe informação, eram os pré-colombianos, os egípcios e alguns poucos escultores que trabalharam alguma coisa de basalto.

Então isso é uma birra de criança, aquela paixão pelo basalto vermelho que conheci por causa dos seixos rolados. Descobri também que, se tu queres ver a cor da pedra, precisa vê-la molhada. Se eu molho uma pedra, ela mostra a cor quando será polida. Foi uma grande emoção o dia, quando um casal em Caxias disse: “Mas eu sei onde é que tem esse basalto”. Eu não acreditei, fui de marreta e um ponteiro. E aí estávamos descendo, é um vale, e vi uma igreja, vi o alicerce natural e disse: “Pára, pára!” Fui lá e tirei uma lasca. Fiquei com uma emoção que parecia que ia saltar o coração pela boca, quando vi essa pedra vermelha.

Além disso, acho que o basalto é a única pedra que permanece. O mármore é muito frágil, por dentro só tem fragmento, não agüenta a poluição de São Paulo, por





exemplo. As esculturas em mármore de Brecheret, para mim o maior escultor brasileiro, estão todas bem enroladas em plástico, porque só o ar de São Paulo destrói. E eu sempre procurando a perenidade e morando perto desta quantidade de basalto...

Tem ainda a questão do acabamento. Os críticos dizem que as obras de Miguelangelo são inacabadas, mas está errado. Não são inacabadas. Ele fazia aquilo porque a escultura não pode ser uma jóia toda polida. Por isso que ele é gênio. Porque ninguém fala no Bernini ? Porque o Bernini polia tanto, que imitava a carne. O Miguelangelo, numa Pietá, só polia o Cristo. Se tu fores ver a Pietá por trás, é um bloco sem polimento. Fui ver a ferramenta que ele gostava, o gradim, um ponteiro como se fosse um garfo. A minha ferramenta parece um batedor de bife. Claro, para dominar o basalto tive que descobrir que na Alemanha tem uma fábrica de ferramentas de ponta de vídia. Só a vídia para dominar o basalto. Então as minhas ferramentas são importadas.

Depois de conseguir estas ferramentas, o pior problema foi descobrir o polimento. Não era com o mesmo material que se dominava o mármore, por exemplo. Até cristal eu usava para polir, até que um dia descobri como os índios antigamente poliam seus apetrechos, que eram de basalto. Era dentro de um cocho de arenito, que é mole, e então, conversando com antigos, descobri que, quanto mais duro é aquilo que tu queres polir, mais mole tem que ser aquilo que tu esfregas. Então descobri rebolo de carbureto de silício. Usava três pedras, uma mais grossa e a outra que tira os arranhões da primeira e uma terceira que descobri depois na colônia, que fazia a limpeza, para depois começar com as lixas d'água: a cento e oitenta, a trezentos e sessenta, a quatrocentos, a quinhentos, a seiscentos. Às vezes eu uso a mil. Então aí ele se rende. Por isso fica com esse brilho.

Depois de dez anos trabalhando madeira, o Vasco veio a Bento para ver o que eu estava fazendo. Aí ele me convidou e eu expus na casa dele. A minha primeira exposição foi lá na casa do Vasco, em 1976. Aí vendi umas peças, peguei umas encomendas, cheguei em Bento e fui lá no Correio assinar a minha demissão. Eram quatorze anos e uns meses, ainda insistiram para eu me aposentar, mas não quis. Aprendi com o Vasco que o artista não pode ter duas funções, porque aí a arte não funciona. Então, assinei a minha demissão e fui me embora. Comecei a viver do meu trabalho. Mas, assim, viver da mão pra boca como se diz, porque os tempos foram ficando cada vez mais difíceis, cada vez se vende menos arte.

RP – *Gostaríamos de saber um pouco sobre os motivos que tu escolhes para tuas esculturas.*

BB – Eu comecei pela figura humana, mas sempre com o objetivo de deixar a





figura humana, a não ser rostos, que eu sempre gostei.

Mas preciso sempre ter as pedras em volta para trabalhar. Eu sou o maior catador de pedras que existe no mundo, a minha coleção é de milhares de pedras. Todo o dia eu tenho que manusear, tenho que olhar uma pedra. É como se acendesse a faísca, é preciso ter aquele ardor, aquele entusiasmo, porque pegar na pedra e impor o que tu queres fazer não é fácil. Meu trabalho é planejado. Estou sempre pensando, esculpindo mentalmente, chego a me acordar de noite com uma forma e tomar nota. É aquele momento em que tu tomas nota, às vezes em um jornal, em qualquer papel. Essas coisas todas estão engavetadas, coisas que são vistas muitos anos depois. Então é feita a maquete. É modelada no barro, depois é tirada a forma encima em gesso, se unem as partes e se funde.

Todas as peças têm maquetes, a não ser os rostos. Mas acho que a arte nasce da natureza, não da cabeça da pessoa. Mas meu trabalho é planejado. O único momento de inspiração é quando surge uma idéia. Mas nunca tenho uma emoção estética com aquilo que eu faço. Eu tenho emoção estética quando descubro um seixo novo, quando vejo uma obra de um outro artista. Mas eu tenho certeza de que, para sentir emoção diante daquilo que eu fiz, teria que vê-la daqui a cinquenta, cem anos, teria que ter esquecido dela. Então eu acho que é isso que leva o artista a criar mais e mais, porque, quando a obra está polida, já não me serve mais. A minha escultura nasce da natureza, de observar um seixo, um pássaro, um tronco, uma raiz, que leva a pensar numa outra forma. Eu sou bucólico mesmo, tenho que viver no mato, não tem como fazer arte na capital.

RP – *Como tu distinguirias, hoje em dia, o que é e o que não é arte. Esta distinção é possível?*

BB – A arte acabou, simplesmente zerou. Talvez reste só o Botero. Eu não sei te dizer o que é arte, é um negócio tão sublime, é uma coisa tão séria, só sei que não estamos mais fazendo arte, estamos perdendo as referências. Como em outros períodos, acho que estamos num período de decadência e a arte também não pode estar bem. Sobre instalações, vou repetir o que o Iberê disse: “Mas eu só conheço instalação elétrica e hidráulica”. Nunca se falou tanto em arte, nunca se fez tanta arte, mas arte ruim, isso eu sei te dizer... A Escola de Artes não tem mais nada para dar para a arte. Faliu. Isso já foi assim. Van Gogh não cursou escola de artes, Vasco Prado não cursou, Xico Stockinger não cursou, os grandes artistas não cursaram escolas de arte. Um artista sai do atelier de outro artista. Outro problema é que não se valoriza mais o desenho, e, se acabou o desenho, acabou a arte. Vamos aguardar um novo Renascimento. Faço a minha escultura, pra ser lembrado depois da morte.





Entrevista com João Bez Batti

Acho que eu estou vivendo no momento errado. Ao mesmo tempo é bom, porque tu sabes tudo que foi feito que deu certo e que deu errado. Mas este não era o momento certo pra mim, eu devia ter vivido na Idade Média, no tempo em que tu ouvias os ferreiros batendo.

RP – *Mas tu estás tão pessimista, e com tantas peças bonitas....*

BB – Eu não sou pessimista, sou realista. Mas faço estas peças para causar uma emoção em quem as olha. Eu queria ser um encantador de pedras, transformá-las numa jóia. Esse é o meu objetivo. É uma coisa tirada da alma, tenho paixão pela arte.

RP – *Te ouvir é uma das coisas que torna as coisas mais otimistas, porque tu és uma pessoa que cria, uma pessoa que está encantando pedras....*

BB – O Urbim escreveu sobre a minha vida num livro assim: “O domador de basalto”. Mas a coisa que não suporto é a agressão e ela tomou conta do planeta. Não acredito em Deus, já fui comunista, hoje não sou mais nada. Só acredito na natureza.

Como já disse antes, gostaria de ser como o Iberê e, para terminar, quero contar uma história dele. Restinga Seca, a terra de Iberê, resolveu fazer uma homenagem para ele. O Iberê era apreciador de vinhos e da boa comida. Estavam sentados o prefeito, o juiz, a esposa do prefeito, o Iberê. Aí serviram vinho. O Iberê levantou o copo e fez assim... vupt ... e atirou contra a parede. E aí o juiz me contou isso impressionado, e eu entendi. Imagina que vinho devem ter servido, vinho de garrafão! □

Entrevista realizada em 17 de agosto de 2002.

© Revista de Psicanálise – SPPA

470 □ Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 3, dezembro 2002





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, excetuando-se trabalhos publicados em anais de congressos, simpósios, mesas redondas ou boletins de circulação interna de sociedades psicanalíticas.
- b. O artigo não pode infringir nenhum preceito ético 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. Fica, desta forma, vetada 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. Violações a essa regra, 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 dois disquetes (uma cópia de segurança). Os arquivos devem ser gerados no *Word for Windows* com a identificação do autor e título do trabalho. Devem ser remetidos 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, ou por e-mail para revista@sppa.org.br
- 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 11.000





palavras. Tabelas, gráficos, desenhos e outras ilustrações devem estar inseridas no texto sem prejuízo da qualidade das imagens. O conteúdo total de ilustrações não deverá exceder $\frac{1}{4}$ do espaço ocupado pelo artigo. Custos adicionais com ilustrações ficarão ao encargo do autor, que será previamente informado. Também é de responsabilidade do autor obter autorização para ilustrações, quando exigido.

- c. Os trabalhos deverão conter, em sua estrutura, título, resumo e palavras-chaves nos três idiomas, português, inglês e espanhol, e referências bibliográficas. A forma de apresentação da discussão dos conteúdos ficará a critério do autor.
- d. O resumo deverá ter no máximo 200 palavras e ser capaz de comunicar os pontos principais.
- e. O nome do autor e sua cidade deve constar no canto esquerdo logo abaixo do título. A titulação do autor deverá estar em nota de rodapé na primeira página.
- f. O endereço do autor, incluindo e-mail, deverá ser mencionado após as referências bibliográficas.

3. Referências bibliográficas:

Ao longo do texto as referências serão apresentadas citando 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).

Citações literais deverão ser colocadas entre aspas. Além da revisão cuidadosa quanto à sua fidedignidade, deve ser indicado o número da página de onde foram retiradas. As inserções que forem feitas no texto original serão indicadas dentro de parênteses como, por exemplo, "ele (Freud) sugeriu que...". Grifos no original deverão ser assinalados. Ênfase adicional, no texto, também será indicada, acrescentando-se "grifos meus", entre parênteses, no final da citação. Usar reticências para indicar omissões no texto citado, por exemplo, "considerou-se... que assim foi o caso".

A lista de referências bibliográficas deverá incluir apenas as obras citadas no texto. Os autores serão mencionados em ordem alfabética e suas obras pela ordem cronológica da primeira publicação. Se várias obras citadas de um mesmo autor foram publicadas no mesmo ano, deve-se acrescentar à data de publicação as letras a, b, c, etc.





Quando um autor é referido individualmente e também como co-autor, serão listadas 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 dados referenciados terão a seguinte ordenação:

a) Artigos publicados em revistas ou periódicos:

Autor. (ano da publicação entre parênteses). Título do artigo. Nome da revista ou periódico em itálico (por extenso ou abreviado). Volume, número, páginas (inicial e final).

Exemplo:

OGDEN, T.H. (1985). On potential space. *Int. J. Psycho-anal.* v. 66, n. 2, p.129-141.

b) Livros:

No caso de um só autor e mesma data:

Autor. (ano da primeira publicação entre parênteses). Título do livro em itálico. Local de publicação (cidade): editora, ano da edição.

Exemplo:

BION, W. R. (1961). *Experiências com grupos*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

No caso de coletânea de vários autores ou de um só autor com publicações em diferentes datas:

Autor. (Ano da primeira publicação entre parênteses). Título do capítulo ou artigo seguido de ponto e da expressão In: Nome do autor ou editor. Título do livro em itálico. Local de publicação (cidade): editora, ano da edição, páginas (inicial e final).

Exemplos:

ROSENFELD, H. (1971). Uma abordagem clínica para a teoria psicanalítica das pulsões de vida e de morte: uma investigação dos aspectos agressivos do narcisismo. In: SPILLIUS, E. B. (editor) *Melanie Klein hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1990, 17-29.

ROSENFELD, H. (1950). Nota a respeito da psicopatologia dos estados confusionais nas esquizofrenias crônicas. In: _____. *Os estados psicóticos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, 62-74.





Normas gerais de publicação de trabalhos

No caso de texto constante de coleção de obras completas do autor:

Autor. (Ano da primeira publicação entre parênteses). Título do texto. In: Nome da coleção em itálico (por extenso ou abreviado). Volume. Local da publicação: Editora, data da edição, páginas (inicial e final).

Exemplos:

FREUD, S. (1905). Fragmento da análise de um caso de histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1972, 1-119.

FREUD, S. (1905). Três ensayos de teoría sexual. In: *Obras completas*. v. 7. Buenos Aires: Amorrortu, 1988, 109-224.

KLEIN, M. (1946). Notas sobre alguns mecanismos esquizóides. In: *Obras Completas*. v. 3, Rio de Janeiro: Imago, 1991, 17-43.

c) Monografias, teses, dissertações:

Autor. (Ano da publicação ou apresentação entre parênteses). Título em itálico. Local: nome da universidade ou instituição. Indicação de monografia, tese ou dissertação.

Exemplo:

LEVY, R. (2000). *Do símbolo à simbolização: uma revisão da evolução teórica e suas repercussões sobre a técnica psicanalítica*. Porto Alegre: Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre. Monografia.

4) Procedimentos de avaliação

Todo trabalho entregue para publicação é numerado e distribuído anonimamente em todas as suas etapas. É avaliado através de critérios padronizados por, pelo menos, três membros do Conselho de Revisores ou do Conselho Consultivo da Revista de Psicanálise da SPPA. Da mesma forma, o nome dos avaliadores é mantido em sigilo.

Uma vez aprovado pelo Conselho Editorial, a decisão final quanto à data de sua publicação dependerá do programa editorial estabelecido.





Índice de Títulos/Volumes IX (v./n./pgs./ano)

- APLICAÇÃO DA TEORIA BI-LÓGICA AO ESTUDO DA MUDANÇA PSÍQUICA E LUTO, UMA/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Escobar, Jair Rodrigues; Romanowski, Romualdo; Sordi, Rudyard Emerson – v. 9, n. 1, 103-119, 2002
- APROXIMANDO MATTE-BLANCO/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Mondrzak, Viviane Sprinz – v. 9, n. 1, 89-101, 2002
- BREVE COMENTÁRIO PSICANALÍTICO SOBRE MACBETH/CINEMA E PSICANÁLISE • Eizirik, Cláudio Laks – v. 9, n. 2, 315-321, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/IDÉIAS DE CANÁRIOS • Assis, Machado de – v. 9, n. 3, 357-361, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/MODOS DE PENSAR EM “IDÉIAS DE CANÁRIO” E “O ALIENISTA” • Favalli, Clotilde Pereira de Souza / 363 – v. 9, n. 3, 363-371, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/O QUESTIONAMENTO DO DUPLO NA CONTÍSTICA MACHADIANA • Cunha, Patrícia Lessa Flores da – v. 9, n. 3, 373-382, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/ELEMENTOS DA ÉTICA EGOÍSTA NA IRONIA MACHADIANA • Kauffmann, Anna Luiza – v. 9, n. 3, 383-394, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/CONTO MACHADIANO E A INTUIÇÃO DO HUMANO: BREVES REFLEXÕES SOBRE UMA ESTÉTICA DA PSICANÁLISE, O • Mondrzak, Viviane Sprinz – v. 9, n. 3, 395-408, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/OLHOS DE RESSACA: O CONFLITO ESTÉTICO EM DOM CASMURRO • Cruz, Juarez Guedes – v. 9, n. 3, 409-416, 2002
- CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V/MACHADO DE ASSIS E A RETÓRICA DA AMBIGUIDADE EM DOM CASMURRO • Santos, Manuel Pires dos – v. 9, n. 3, 417-425, 2002
- CINEMA E PSICANÁLISE/BREVE COMENTÁRIO PSICANALÍTICO SOBRE MACBETH • Eizirik, Cláudio Laks – v. 9, n. 2, 315-321, 2002
- CINEMA E PSICANÁLISE/CONSTRUÇÃO DO PARADOXO EM “MUITO BARULHO POR NADA” DE W. SHAKESPEARE, A • Favalli, Paulo Henrique – v. 9, n. 1, 123-132, 2002
- CINEMA E PSICANÁLISE/MACBETH • Oliven, Ruben George – v. 9, n. 2, 323-329, 2002
- CINEMA E PSICANÁLISE/MUITO BARULHO POR NADA OU SHAKESPEARE E A CORDA DO ARCO DE CUPIDO • Masina, Léa – v. 9, n. 1, 133-144, 2002





- CINEMA E PSICANÁLISE/QUANDO UM DIRETOR DE CINEMA SONHA A PSICANÁLISE – CONSIDERAÇÕES SOBRE CINEMA E PSICANÁLISE • Boccara, Paolo; Riefolo, Giuseppe – v. 9, n. 3, 445-460, 2002
- COMENTÁRIO AO CAPÍTULO “THE NOTION OF INTERNAL WORLD”, DE *THINKING, FEELING AND BEING*, DE IGNACIO MATTE-BLANCO/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Jordán, Juan Francisco – v. 9, n. 2, 307-312, 2002
- COMENTÁRIO SOBRE O ARTIGO DE IGNACIO MATTE-BLANCO “‘O ESPÍRITO DA GEOMETRIA’ DE RENÉ MAGRITTE”/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Sordi, Rudyard Emerson – v. 9, n. 3, 437-442, 2002
- COMPLEXO FRATERNAL E SUAS QUATRO FUNÇÕES, O • Kancyper, Luis – v. 9, n. 1, 9-38, 2002
- CONSTRUÇÃO DO PARADOXO EM “MUITO BARULHO POR NADA” DE W. SHAKESPEARE, A/CINEMA E PSICANÁLISE • Favalli, Paulo Henrique – v. 9, n. 1, 123-132, 2002
- CONTO MACHADIANO E A INTUIÇÃO DO HUMANO: BREVES REFLEXÕES SOBRE UMA ESTÉTICA DA PSICANÁLISE, O/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Mondrzak, Viviane Sprinz – v. 9, n. 3, 395-408, 2002
- EDITORIAL • Calich, José Carlos – v. 9, n. 1, 5-6, 2002
- EDITORIAL • Calich, José Carlos – v. 9, n. 2, 173-174, 2002
- EDITORIAL • Calich, José Carlos – v. 9, n. 3, 353-354, 2002
- ELEMENTOS DA ÉTICA EGOÍSTA NA IRONIA MACHADIANA/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Kauffmann, Anna Luiza – v. 9, n. 3, 383-394, 2002
- ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO DO “ASSASSINATO DE ALMA” A PARTIR DO QUADRO TEÓRICO DE WILFRED BION, UM • Averbuck, Clarice M. – v. 9, n. 1, 59-86, 2002
- ENTREVISTA • Alvarez, Anne – v. 9, n. 1, 147-156, 2002
- ENTREVISTA • Batti, João Bez – v. 9, n. 3, 463-470, 2002
- ENTREVISTA • Britton, Ronald – v. 9, n. 2, 333-338, 2002
- ESPACIALIDADE E MUNDO INTERNO: EM TORNO À CONTRIBUIÇÃO DE IGNACIO MATTE-BLANCO/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Ahumada, Jorge L. – v. 9, n. 2, 299-306, 2002
- “ESPÍRITO DA GEOMETRIA” DE RENÉ MAGRITTE, O/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Matte-Blanco, Ignacio – v. 9, n. 3, 429-436, 2002
- ESTHER BICK E A “OBSERVAÇÃO DE BEBÊS” • Falcão, Luciane – v. 9, n. 2, 203-225, 2002
- IDEAL DO EGO E O SUPEREGO: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE OS DOIS





- CONCEITOS E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICO-CLÍNICAS, O • Fonseca, Paulo – v. 9, n. 2, 241-279, 2002
- IDÉIAS DE CANÁRIOS/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Assis, Machado de – v. 9, n. 3, 357-361, 2002
- LEITURA PSICANALÍTICA DAS CIÊNCIAS COGNITIVAS: EM DIREÇÃO A UMA TEORIA EXPLICATIVA DA RELAÇÃO, UMA • Imbasciati, Antonio – v. 9, n. 2, 177-201, 2002
- MACBETH*/CINEMA E PSICANÁLISE • Oliven, Ruben George – v. 9, n. 2, 323-329, 2002
- MACHADO DE ASSIS E A RETÓRICA DA AMBIGÜIDADE EM *DOM CASMURRO*/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Santos, Manuel Pires dos – v. 9, n. 3, 417-425, 2002
- MODOS DE PENSAR EM “IDÉIAS DE CANÁRIO” E “O ALIENISTA”/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Favalli, Clotilde Pereira de Souza / 363 – v. 9, n. 3, 363-371, 2002
- MUITO BARULHO POR NADA* OU SHAKESPEARE E A CORDA DO ARCO DE CUPIDO/CINEMA E PSICANÁLISE • Masina, Léa – v. 9, n. 1, 133-144, 2002
- NOÇÃO DE MUNDO INTERNO: PROBLEMAS E ESPERANÇAS, A/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO • Matte-Blanco, Ignacio – v. 9, n. 2, 283-298, 2002
- O QUESTIONAMENTO DO DUPLO NA CONTÍSTICA MACHADIANA/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Cunha, Patrícia Lessa Flores da – v. 9, n. 3, 373-382, 2002
- OLHOS DE RESSACA: O CONFLITO ESTÉTICO EM *DOM CASMURRO*/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V • Cruz, Juarez Guedes – v. 9, n. 3, 409-416, 2002
- PÊLO BRANCO DO URSO POLAR E O TRAUMA, OU AS PULSÕES COMO DIFERENTES TENDÊNCIAS DE INTERAÇÃO COM O MEIO, O • Migliavacca, Eva Maria; Vieira, Cláudia Maria Sodré – v. 9, n. 2, 227-239, 2002
- QUANDO UM DIRETOR DE CINEMA SONHA A PSICANÁLISE – CONSIDERAÇÕES SOBRE CINEMA E PSICANÁLISE/CINEMA E PSICANÁLISE • Boccara, Paolo; Rieffolo, Giuseppe – v. 9, n. 3, 445-460, 2002
- SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/“ESPÍRITO DA GEOMETRIA” DE RENÉ MAGRITTE, O • Matte-Blanco, Ignacio – v. 9, n. 3, 429-436, 2002
- SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/APLICAÇÃO DA TEORIA BI-LÓGICA AO ESTUDO DA MUDANÇA PSÍQUICA E LUTO, UMA • Escobar, Jair Rodrigues; Romanowski, Romualdo; Sordi, Rudyard Emerson – v. 9, n. 1, 103-119, 2002
- SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/APROXIMANDO MATTE-BLANCO • Mondrzak, Viviane Sprinz – v. 9, n. 1, 89-101, 2002





ÍNDICE Volume IX

SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/COMENTÁRIO AO CAPÍTULO “THE NOTION OF INTERNAL WORLD”, DE *THINKING, FEELING AND BEING*, DE IGNACIO MATTE-BLANCO • Jordán, Juan Francisco – v. 9, n. 2, 307-312, 2002

SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/COMENTÁRIO SOBRE O ARTIGO DE IGNACIO MATTE-BLANCO “‘O ESPÍRITO DA GEOMETRIA’ DE RENÉ MAGRITTE” • Sordi, Ruyard Emerson – v. 9, n. 3, 437-442, 2002

SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/ESPACIALIDADE E MUNDO INTERNO: EM TORNO À CONTRIBUIÇÃO DE IGNACIO MATTE-BLANCO • Ahumada, Jorge L. – v. 9, n. 2, 299-306, 2002

SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO/NOÇÃO DE MUNDO INTERNO: PROBLEMAS E ESPERANÇAS, A • Matte-Blanco, Ignacio – v. 9, n. 2, 283-298, 2002

TRANSFERÊNCIA OU CESURA? • Chuster, Arnaldo – v. 9, n. 1, 39-57, 2002





Índice de Autores/Volumes IX (v./n./pgs./ano)

- AHUMADA, Jorge L. • Espacialidade e mundo interno: em torno à contribuição de Ignacio Matte-Blanco – v. 9, n. 2, 299-306, 2002
- ALVAREZ, Anne • ENTREVISTA – v. 9, n. 1, 147-156, 2002
- ASSIS, Machado de • Idéias de canário/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 357-361, 2002
- AVERBUCK, Clarice M. • Ensaio de interpretação do “Assassinato de alma” a partir do quadro teórico de Wilfred Bion, Um – v. 9, n. 1, 59-86, 2002
- BATTI, João Bez • Entrevista – v. 9, n. 3, 463-470, 2002
- BOCCARA, Paolo; RIEFOLO, Giuseppe • Quando um diretor de cinema sonha a psicanálise – considerações sobre cinema e psicanálise/CINEMA E PSICANÁLISE – v. 9, n. 3, 445-460, 2002
- BRITTON, Ronald • Entrevista – v. 9, n. 2, 333-338, 2002
- CALICH, José Carlos • Editorial – v. 9, n. 1, 5-6, 2002
- CALICH, José Carlos • Editorial – v. 9, n. 2, 173-174, 2002
- CALICH, José Carlos • Editorial – v. 9, n. 3, 353-354, 2002
- CHUSTER, Arnaldo • Transferência ou cesura? – v. 9, n. 1, 39-57, 2002
- CRUZ, Juarez Guedes • Olhos de ressaca: o conflito estético em *Dom Casmurro*/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 409-416, 2002
- CUNHA, Patrícia Lessa Flores da • Questionamento do duplo na contística machadiana, O/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 373-382, 2002
- EIZIRIK, Cláudio Laks • Breve comentário psicanalítico sobre *Macbeth*/CINEMA E PSICANÁLISE – v. 9, n. 2, 315-321, 2002
- ESCOBAR, Jair Rodrigues; ROMANOWSKI, Romualdo; SORDI, Rudyard Emerson • Aplicação da teoria bi-lógica ao estudo da mudança psíquica e luto, Uma – v. 9, n. 1, 103-119, 2002
- FALCÃO, Luciane • Esther Bick e a “Observação de Bebês” – v. 9, n. 2, 203-225, 2002
- FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza • Modos de pensar em “Idéias de canário” e “O alienista”/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 363-371, 2002
- FAVALLI, Paulo Henrique • Construção do paradoxo em “Muito barulho por nada” de W. Shakespeare, A/CINEMA E PSICANÁLISE – v. 9, n. 1, 123-132, 2002
- FONSECA, Paulo • Ideal do ego e o superego: um estudo sobre a relação entre os dois concei-





- tos e suas implicações teórico-clínicas, O – v. 9, n. 2, 241-279, 2002
- IMBASCIATI, Antonio • Leitura psicanalítica das ciências cognitivas: em direção a uma teoria explicativa da relação, Uma – v. 9, n. 2, 177-201, 2002
- JORDÁN, Juan Francisco • Comentário ao capítulo “The notion of internal world”, de *Thinking, Feeling and Being*, de Ignacio Matte-Blanco – v. 9, n. 2, 307-312, 2002
- KANCYPER, Luis • Complexo fraterno e suas quatro funções, O – v. 9, n. 1, 9-38, 2002
- KAUFFMANN, Anna Luiza • Elementos da ética egoísta na ironia machadiana/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 383-394, 2002
- MASINA, Léa • *Muito barulho por nada* ou Shakespeare e a corda do arco de Cupido – v. 9, n. 1, 133-144, 2002
- MATTE-BLANCO, Ignacio • “Espírito da geometria” de René Magritte, O/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO – v. 9, n. 3, 429-436, 2002
- MATTE-BLANCO, Ignacio • Noção de mundo interno: problemas e esperanças, A/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO – v. 9, n. 2, 283-298, 2002
- MIGLIAVACCA, Eva Maria; VIEIRA, Cláudia Maria Sodré • Pêlo branco do urso polar e o trauma, ou as pulsões como diferentes tendências de interação com o meio, O – v. 9, n. 2, 227-239, 2002
- MONDRZAK, Viviane Sprinz • APROXIMANDO MATTE-BLANCO/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO – v. 9, n. 1, 89-101, 2002
- MONDRZAK, Viviane Sprinz • Conto machadiano e a intuição do humano: breves reflexões sobre uma estética da psicanálise, O/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 395-408, 2002
- OLIVEN, Ruben George • *Macbeth* – v. 9, n. 2, 323-329, 2002
- RIEFOLO, Giuseppe; BOCCARA, Paolo • Quando um diretor de cinema sonha a psicanálise – considerações sobre cinema e psicanálise/CINEMA E PSICANÁLISE – v. 9, n. 3, 445-460, 2002
- ROMANOWSKI, Romualdo; ESCOBAR, Jair Rodrigues; SORDI, Rudyard Emerson • Aplicação da teoria bi-lógica ao estudo da mudança psíquica e luto, Uma – v. 9, n. 1, 103-119, 2002
- SANTOS, Manuel Pires dos • Machado de Assis e a retórica da ambigüidade em *Dom Casmurro*/CICLO DE DEBATES DA REVISTA DE PSICANÁLISE DA SOCIEDADE PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE, V – v. 9, n. 3, 417-425, 2002
- SORDI, Rudyard Emerson • Comentário sobre o artigo de Ignacio Matte-Blanco “‘O espírito da geometria’ de René Magritte”/SEÇÃO ESPECIAL: MATTE-BLANCO – v. 9, n. 3, 437-442, 2002
- SORDI, Rudyard Emerson; ESCOBAR, Jair Rodrigues; ROMANOWSKI, Romualdo • Apli-





ÍNDICE Volume IX

cação da teoria bi-lógica ao estudo da mudança psíquica e luto, Uma – v. 9, n. 1, 103-119, 2002

VIEIRA, Cláudia Maria Sodré; MIGLIAVACCA, Eva Maria • Pêlo branco do urso polar e o trauma, ou as pulsões como diferentes tendências de interação com o meio, O – v. 9, n. 2, 227-239, 2002





Atenção montador

a página **482** 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\$ 75,00

Valor de número avulso: R\$ 28,00

Promoção especial por tempo limitado:

Coleção completa (24 números): R\$ 240,00 (4 X R\$ 60,00)

Número avulso antigo: R\$ 15,00

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).

