

pelas vias da dúvida

2°

encontro de pesquisadores dos
programas de pós-graduação em
artes do estado do rio de janeiro

UFF UERJ UFRJ

Pelas Vias da Dúvida: 2º Encontro de Pesquisadores de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro/ Flores, Livia (org.)
Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012
120 p.

Anais do 2º Encontro de Pesquisadores de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro UERJ-UFF-UFRJ/ Catálogo da exposição Vias da Dúvida

ISBN 978-85-87145-51-2.

1. Artes –Pesquisa – Brasil 2. Universidade
I. Título

O sujeito é uma multidão. Ensaio sobre os trabalhos sonoros de Cildo Meireles

Tania Rivera

Também o coletivo é corpóreo.
Walter Benjamin

O inconsciente é um barquinho.
Jacques Lacan

Falar do sujeito, na arte, não implica adotar qualquer subjetivismo, nem colocar em primeiro plano a pessoa do artista. Destacar a questão do sujeito não nos leva a privilegiar obras como a de Louise Bourgeois ou de Sophie Calle. Tampouco diz respeito ao que se costuma chamar – talvez rápido demais – de participação do espectador. A questão do sujeito é central à arte de uma outra maneira, muito mais fundamental. Ela diz respeito ao que *se passa, na arte*. Ao que aí acontece (e pode não acontecer, pois nunca é garantido ou previsível). Na arte realiza-se, como em nenhum outro campo da cultura, a condição descentrada do sujeito que faz com o que lhe é mais íntimo seja, no neologismo de Lacan, *êxtimo*.

Falar do sujeito não é, portanto, deixar de lado a dimensão social, mas justamente retomar a constituição do singular no *comum*, na cultura.

A psicanálise é a teoria (e a prática, na clínica analítica) do sujeito fora de si, do sujeito que não coincide consigo mesmo e

cuja constituição se dá no campo do Outro, como também diz Lacan, ou seja, no terreno comum em que nos movemos (aquele da linguagem, aquele da cultura). A experiência estética é aquela na qual acontece de o sujeito *estar* na arte (no objeto, no espetáculo, no quadro ou onde for), mas apenas por um instante. Isso que *me toca*, isso que me olha (e tem *a ver* comigo), me põe fora de mim. Faz-me acontecer, entre nós.

Espaço Sonoro

A questão do lugar do sujeito na arte costuma ser colocada a partir do olhar, ao menos desde a invenção da perspectiva artificial renascentista. O campo auditivo pode, contudo, ser mais apto a nos ensinar a respeito de sua posição na arte contemporânea, como tentarei mostrar aqui em diálogo com os trabalhos sonoros de Cildo Meireles.

É em um jogo de reviramento entre espaço e tempo que o som aparece pela primeira vez no trabalho de Meireles. Apresentado e premiado na categoria “gravura” ao Salão da Bússola, *Estudo para espaço* (1969) consiste em 3 proposições apresentadas como textos datilografados em papel A4. Segue um deles, *Estudo para área*:

Estudo para área: por meios acústicos (sons).

Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos.

A área sonoro-espacial assim delineada será diferente a cada vez que for realizada esta ação, ainda que a pessoa se coloque exatamente no mesmo local. Este “estudo” faz da área, assim, uma questão temporal, ao visar construir o espaço com os sons percebidos, que não gozam da constância perceptiva e da consistência ilusória que caracteriza o campo visual. Os sons tornam perceptíveis as distâncias, contudo, e portanto permitem uma experiência espacial que se desprende do visual e se configura temporalmente.

O *Estudo para tempo* é uma espécie de avesso do primeiro, ao materializar o tempo graças a uma experiência no espaço:

Estudo para tempo: numa praia ou num deserto, cavar um buraco (do tamanho que quiser) na areia, sentar-se e esperar, em silêncio, até que o vento o preencha inteiramente.

Uma ação no espaço (cavar o buraco na areia) é capaz de tornar visível a passagem do tempo, pela ação que o vento exerce sobre esta matéria. É curiosa a ordem de se fazer silêncio, que estava implícita na proposição anterior, mas não era menos fundamental. Em uma reversão, a área se determina temporalmente e o tempo se dá a ver espacialmente – e em ambos a audição é determinante.

Já o *Estudo para espaço/tempo*, em sua versão de 1969, consiste na seguinte proposição:

Estudo para duração/área, por meio de água gelada, jejum, panela grande de alumínio ou prata. Mantenha jejum total de água por doze horas, depois desse tempo tome meio litro de água e despeje-o numa panela grande de

alumínio ou prata e beba então a água contida na panela, lentamente.

Há um tempo e há um espaço (aquele delineado em torno da panela/jarra). E há o corpo – no qual espaço e tempo se conjugam, enfim. Temos aí uma síntese das oposições precedentes, implicando o corpo em um jogo de prazer e desprazer (o jejum de água torna-se até prazeroso, no momento em que se bebe água fresca, finalmente).

A matriz construtivista ressoa na tentativa de revirar o espaço, e o lugar dado ao tempo não deixa de ecoar a preocupação neoconcreta tão bem exposta no *Manifesto Neoconcreto* escrito por Ferreira Gullar, no qual a arte é compreendida como “fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra”¹. Gullar precisa:

Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*. (...) A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.²

Tal espaço expressivo conjugado ao tempo encontra no *Caminhando* (1963) de Lygia Clark, sem dúvida, sua realização mais ousada. A explícita referência a Merleau-Ponty existente no *Manifesto* vai ao encontro da primazia dada ao visual no neoconcretismo, apesar da desmaterialização do objeto em proposições como esta de Clark tomarem força nas derivações posteriores do movimento. Com seus trabalhos sonoros, Cildo Meireles retoma e potencializa esse impulso subversivo que visa criticar a superfície representacional graças à conquista do espaço arquitetônico e vivencial, dando o passo decisivo contra a primazia do ótico na construção de um lugar mais problemático e nuanceado para o sujeito, na cultura.

Se no Manifesto Neoconcreto a percepção era acentuada na busca da expressão de “realidades humanas complexas” a partir do uso do “vocabulário geométrico”, não se trata de ter na experiência perceptiva um encontro do eu com o mundo em um mesmo momento – aquele em que abrimos os olhos para fazer nascer a ambos em uma mesma afirmação incontestável. A percepção fornece, sem dúvida, um lugar ao eu no mundo, mas a experiência estética é, mais do que a comemoração de seu estabelecimento definitivo, a oscilação, o abalo mais ou menos sutil capaz de deslocá-lo, de colocá-lo naquela vertigem em que o próximo de repente mostra-se distante, e vice-versa.

O olhar é o campo privilegiado de uma experiência de reviramento, como dirá mais tarde Lacan, a partir da influência de Merleau-Ponty e Roger Caillois. O olho centralizado, senhor da representação, é na experiência do olhar subitamente desbancado por aquilo que se olha. De olhador, ele se vê de repente olhado, em uma experiência cuja estranheza pode ser evocada pela situação de olhar por um buraco de fechadura e de repente ver surgir, do lado de lá, um outro olho. O terreno do olhar é, assim, aquele do descentramento, da subversão do eu de que se trata na noção freudiana do estranho (*Unheimliche*), e ele nomeia a experiência estética na medida em que se distingue da visão empírica do mundo, ao implicar o sujeito naquilo que ele olha. Está-se *dentro* da cena que se vê. Ou *fora* de si.

A oscilação e a possibilidade de passagem entre “dentro” e “fora” é, como bem se sabe, uma questão muito importante para a arte brasileira, especialmente a partir de Lygia Clark. O primeiro trabalho sonoro de Cildo Meireles, *Mebs/Caraxia* (1970/71), a explora no campo sonoro, realizando de forma literal o sonho neoconcreto de tornar a forma, tempo. Ele transpõe em material sonoro, por

meio de um oscilador de frequência, duas figuras topológicas, ou seja, de reviramento espacial: a fita de Moebius e a espiral, que não apresentam distinção entre lados ou faces, dentro ou fora e início ou fim).

Trata-se, como diz o próprio artista, de uma *Escultura Sonora*.

Mário Pedrosa já notava que a ciência recente se distancia da concepção racional de um universo em três dimensões para abrir-se “de todos os lados”, fazendo com que “seus espaços” sejam “múltiplos”. Ele conclui então que

Neste universo dinâmico, instável, paradoxal, em que as velhas noções geométricas são destruídas, o artista não tem mais pontos de referência para se orientar nem instrumentos de prospecção fáceis e cômodos como, por exemplo, nos tempos clássicos, a perspectiva e o escorço. Logo, não mais pode deixar-se levar pelo caminho bem pavimentado da ciência dedutiva e dos espaços euclidianos. A própria intuição não está mais confinada ao sensível imediato. Como o geômetra moderno, cada artista é obrigado a montar sua própria geometria, e é daí, desta concepção individual mas universal, que ele parte, e nunca do conceito morto.³

De fato, Cildo Meireles dedica-se em larga medida a construir uma geometria própria. Ela não basta em si, mas representa o ponto de partida incerto para uma reflexão sobre o lugar imprevisível do sujeito em um mundo instável. Nessa geometria revirada o artista acrescenta o som, com ele trazendo a outra dimensão que é o tempo, e ainda, como veremos agora, abrindo uma importante reflexão sobre a relação entre sujeito e cultura.

Polifonias

O LP *Sal sem Carne*, de 1975, consiste na mixagem de vários elementos, tais como

entrevistas, um canto indígena avá-canoeiro, gravações da festa do Divino Padre Eterno em Trindade de Goiás e trechos da rádio-relógio (que até alguns anos atrás, além de dar as horas, trazia informações gerais, de tipo enciclopédico, iniciadas pelo bordão *Você Sabia?*). A ideia inicial de Cildo era trabalhar com um povo indígena de grande importância em sua vida, os *craôs*. Na década de 1940, seu pai Cildo Meirelles foi enviado à região conhecida como Bico de Papagaio, na fronteira entre Maranhão, Piauí e o atual estado do Tocantins, para tratar de um inquérito administrativo a respeito da morte de *craôs*. Tratava-se na verdade de um massacre de grandes proporções comandado por fazendeiros da região, e Meirelles contribuiu para transformá-lo no inquérito policial que resultou na primeira condenação por assassinato de índios do país. Em consequência, o indigenista acaba perdendo o emprego, o que traz dificuldades para sua família ao longo de boa parte da década de 1950.

Cildo buscou, sem sucesso, autorização para ir à “*craolândia*” realizar *Sal sem Carne*. Acabou optando por entrevistar caboclos de vaga descendência indígena, alojados em um acampamento que existia em torno de uma instituição psiquiátrica em São Cotelengo, em Trindade de Goiás, cidade na qual se realiza a grande festa do Divino Padre Eterno. Conversou também com o chamado Zé Nem, um índio xerente (povo próximo dos *craôs*) que conheceu em Goiânia. A todos indagava qual seria a diferença entre índios e brancos.

Vários dos entrevistados responderam que o índio seria aquele que come carne sem sal. O título *Sal sem Carne* inverte tal resposta e com isso retorce e relança a pergunta sobre a identidade, que sempre pressupõe diferença, demarcação em relação ao outro. Este trabalho toca, assim, em um ponto de identificação e diferenciação que o Brasil

costuma denegar, apesar da miscigenação patente que compõe boa parte de sua população. *Sal sem carne* mistura índio e branco, sobrepondo-os em uma espécie de palimpsesto e agenciando diálogos – ou melhor, construindo uma *polifonia* – que constitui um espaço sonoro e político.

Esse espaço é aquele, segundo o artista, da *terceira margem do rio*, no título do famoso conto de Guimarães Rosa. Tal seria a posição dos excluídos, daqueles que não pertencem a nenhuma das margens da sociedade. Trata-se de um “lugar que não está”, que não mantém uma posição fixa, que “flutua” (como se diz da movimentação de um jogador de basquetebol, precisa o artista). Entre o índio e o não-índio, Meirelles agencia uma mobilidade que bem poderia caracterizar a população brasileira em geral. O campo sonoro permite assim, de maneira privilegiada, que se explore uma certa circulação entre os homens. A voz e a audição constituem uma polifonia que poderíamos caracterizar não apenas como escultura sonora, mas também como uma espécie de escultura social.

O Ouvido e a Voz

Mais do que a visão, mais do que o tato, talvez a audição seja o sentido que melhor explicita a experiência como descentrada e o objeto como transmissão imaterial, recolocando em jogo a relação com o outro, a identidade e o pertencimento a uma pátria, a uma raça ou etnia, etc.

De fato, podemos chegar a propor que a experiência da cultura seja dada prioritariamente pelo modelo da audição. Diferentemente dos olhos que podemos abrir e fechar para o mundo graças às pálpebras, o ouvido nunca se fecha inteiramente, pelo menos não de maneira autônoma pelo próprio corpo, sem o uso de dispositivos artificiais. Além disso, o som nos atinge pelos

ouvidos, mas também faz vibrar todo nosso corpo, de modo mais ou menos sutil e nunca totalmente evitável. A dança – como talvez a própria música – nasce desta afetação do corpo pela sonoridade que o atravessa, lembrando que o som é uma experiência espacial, além de temporal. E que ela é inevitável, mesmo para os surdos, pois as vibrações sonoras não deixam de tocar seus corpos.

A voz – alguma voz, sempre, no início de uma vida – atinge o corpo e fala dele, antes de falar *com ele*. Ela veicula a linguagem, a cultura, e delimita o que fica fora deste campo: o ruído, o puro barulho, a natureza. Por outro lado, há vozes não localizáveis em corpo algum, vozes que a cultura materializa – penso no rádio e na estranheza que deve, assim como o gramofone, ter encarnado no momento de sua invenção.

Nesse campo, a música toma um papel fundamental, como o que toca e circula entre os homens. A música existe para ser cantada por qualquer um, ela não depende de um determinado intérprete, como bem mostram as cantigas populares que sequer têm um autor definido. A música é invocação, é convite a que eu cante (ainda que silenciosamente).

Nessa polifonia de base devo vir a ter voz e tomar a palavra. E talvez a cultura implique um certo eco, uma ressonância (já que somos todos falados, antes de falarmos). A voz do outro vem de dentro de meu corpo, a cultura se incorpora.

Falante, a cultura se torna língua por oposição ao ruído, aos barulhos da natureza. Mas Cildo Meireles mostra que persiste um jogo com a natureza, como faz ver (ou melhor, *ouvir*) a banda sonora de *Marulho* (1991-2001). Ela consiste na mixagem da palavra *mar* dita em dezenas de línguas, constituindo, curiosamente, um ruído

semelhante àquele do mar. De maneira simétrica, nesta instalação, um píer de madeira se ergue sobre uma imensidão de reproduções fotográficas azuis dispostas como livros abertos, formando um mar de papel. A palavra “marulho” designa o movimento quase imperceptível das ondas do mar, mas também conota agitação, confusão. Barulho da natureza, barulho dos homens.

Entre o som e a linguagem, uma passagem assim parece se fazer. Como nas conchas que carregariam em seu interior o som do mar, a palavra mar seria capaz de transmitir o ruído envolvente de suas ondas. A cultura talvez seja como um mar que toma sua forte e enorme presença de pequenas ondas de línguas diversas.

As pequenas *Cigarras* de metal são objetos cuja manipulação os transforma em uma espécie de singelo instrumento musical, produzindo um pequeno estalo. Ao distribuí-las no MAM-Rio em 2010, Cildo imaginava centenas de pessoas perto dali, na Cinelândia, somando seus pequenos estalidos de modo a compor algo bem maior. Talvez se refizesse assim, entre os homens, algo a que eles assistem na natureza, ao menos na região central do Brasil, na qual o artista passou a maior parte de sua infância e adolescência: o forte zumbido que esses insetos produzem nos momentos que antecedem as primeiras precipitações da estação das chuvas. Para que este canto tome o espaço veiculando a expectativa da gente é preciso haver muitas cigarras: uma só não faz chuva, assim como, no adágio popular, uma andorinha não faz verão.

Multidão

A experiência a que nos convida um trabalho de arte, aquela experiência que sabemos radicalmente singular e irrepetível, ao

mesmo tempo é fundamentalmente coletiva. Uma das principais vias que ela toma na reflexão estética é aquela da questão do juízo em Kant, que permitiria ir além do gosto individual em prol de uma certa “comunicabilidade”, como diz Hannah Arendt relendo o filósofo. Para Arendt, os artistas tornariam comunicável aquilo para o qual não temos palavras. Pela arte, emoções que seríamos incapazes de comunicar a outrem se tornariam comunicáveis, “em geral”.

A condição *sine qua non* para a existência do objeto belo é a sua comunicabilidade; o juízo do espectador cria o espaço sem o qual não seria absolutamente possível a aparição de tais objetos.⁴

O artista precisaria do outro para criar, e o pensamento crítico, na concepção um tanto otimista da filósofa, seria capaz de tornar “os outros presentes, movendo-se, assim, potencialmente, em um espaço que é público, aberto a todos os lados”⁵. A crítica seria capaz de construir um espaço para a obra, um espaço público e múltiplo, sem fronteiras. Um espaço onde se mover.

A mais bela consequência desta reflexão é a afirmação de que o espectador nunca estaria sozinho: “espectadores existem somente no plural”, afirma Arendt. De fato, se a arte implica agudamente o sujeito, não se trata dele sozinho, indivíduo (ou seja, *in-dividido*) em sua identidade própria, mas sim do sujeito que só se constrói e define em sua relação com o outro. A arte constrói (ou reconstrói) o espaço entre os homens, espaço no qual algo se passa que não convém, em minha opinião, chamar “comunicação”, como se pode dizer de uma mensagem capaz de chegar intacta a seu destino. Trata-se, antes, de uma passagem que podemos chamar de *transmissão*. Algo de indeterminado, e no entanto fundamental, circula entre nós, na arte. Mesmo que não saibamos bem de que se trata.

Como um marulho indistinto, na experiência estética não se passa uma mensagem determinada, mas se transmite algo capaz de convidar o sujeito a se colocar fora de si, retomando a sua origem descentrada. O que se transmite talvez não seja mais do que esse descentramento, passando de um a outro como uma centelha em um circuito elétrico.

Tal transmissão não constrói uma massa, um grupo coeso unido na ilusão de uma mesma identidade, em um encontro alienante. Ela constrói um espaço indefinido de compartilhamento de diferenças, de interseção que se dá naquela área aberta em cada um pelo desencontro consigo mesmo que lhe é constitutivo.

O objeto de arte é aquele que convoca à experiência desse compartilhamento descentrado. “Fora de mim”, ali onde a arte me convida a estar, outros também são convocados a surgir, e esta partilha não é secundária ou marginal, mas talvez seja a própria condição necessária para que este “fora” (a cultura) se conforme. Mais do que de uma experiência comum a vários sujeitos, trata-se da *trans-missão* de uma experiência.

Em vez da massa unida por palavras de ordem, esse circuito de diferenças pode ser chamado de *multidão* – no sentido exato em que “o primeiro homem é sempre uma multidão”, na frase que Cildo cita do religioso e cientista evolucionista francês Teilhard de Chardin e usou como epígrafe ao projeto de *Eureka Blindhotland* para a Sala Experimental, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1975.

A Voz e suas Canções

Para a Bienal de Liverpool de 2004, Cildo Meireles concebeu uma escultura sonora feita da sobreposição de todas as canções dos Beatles, alinhadas por seu ponto médio.

Diante da enorme soma necessária para a compra dos direitos autorais, ele optou por trabalhar com os vinte e sete *singles* presentes em *The Beatles One*, álbum de 2000. *Liverbeatlespool* começa com *Hey Jude*, a canção mais longa, com mais de sete minutos, e vai incorporando outros títulos, em uma sofisticada mixagem na qual por vezes reconhecemos um trecho de um ou outro *hit*. Boa parte do trabalho apresenta uma massa sonora que faz da música um ruído estranho. Em outros momentos tem-se uma polifonia na qual se reconhece, fugidamente, uma ou outra canção.

A partir do momento em que se atinge o ponto mediano de todas essas canções, elas passam a ser tocadas ao contrário. Quando há muitos trechos em sobreposição isso mal se nota. Quando *Hey Jude* toca sozinha, porém, a inversão da direção de reprodução sonora produz um efeito curioso de familiaridade e estranheza, pois algo se reconhece como próprio da música da banda mas talvez com um toque *folk*, enquanto a letra faz ouvir uma língua desconhecida (ou melhor: inexistente).

Da comunicação, do reconhecimento imediato de uma canção que esteve em primeiro lugar na parada de sucessos, *Liverbeatlespool* refaz a transmissão de algo enigmático, apesar de comum. Do *hit*, esse produto extraordinário da cultura de massa, Meireles refaz a voz (de cada um e de todos, de uma multidão, ao mesmo tempo) como apelo que funda o sujeito. Como já dizia Barnett Newman, “o primeiro grito do homem foi uma canção.”⁶

Cildo atribui a ideia de inverter o sentido da reprodução a um comentário de Andy Hoesy, um matemático e músico brilhante que passou muitos anos em uma instituição psiquiátrica antes de o artista conhecê-lo em Nova York. Hoesy lhe teria dito que grandes obras-primas da música erudita

teriam uma estrutura espelhada, de tal modo que se poderia, ao atingir o meio da peça, tocá-la ao contrário. A música teria, assim, uma estrutura topológica como a da fita de Moebius, como se pode ver especialmente nos cânones de Bach.

O artista queria que *Liverbeatlespool* ganhasse o espaço externo, reproduzida por caixas acústicas localizadas em janelas e voltadas para a rua. Ele terminou, porém, para atender às restrições previstas pelas leis locais, optando por adaptar uma caixa de som a uma bicicleta que cruzava as ruas da cidade nas pedaladas de um estudante de arte. Essa saída parece-me mais fiel à dimensão topológica do trabalho, por fazer o som se movimentar continuamente pelo espaço urbano. Talvez o essencial da topologia, como já nos ensinava o *Caminhando* de Lygia Clark, seja justamente o movimento, o deslocamento – de fato os objetos topológicos são, em geral, espaços que permitem a passagem dentro-fora, como mostram, além da fita de Moebius, a garrafa de Klein e o toro.

Essa torção, essa operação topológica no campo sonoro refaz da fala e da canção algo mais fundamental: a voz.

Como o primeiro grito de um homem (como dizia Newman), refazendo-se através de vozes plurais, retomando a potência de uma voz que nunca é propriamente a do sujeito (o grito talvez seja justamente a fala que não se reconhece, que dificilmente podemos atribuir a alguém, diferente do que fazemos sem dificuldade ao ouvir uma frase ou uma canção). Grito de ninguém – e de todos, e que não deixa de ser audível talvez em cada palavra que alguém pronuncia, em cada canção que ouvimos.

Em vez do grito, podemos propor que o primeiro apelo do homem, sua primeira expressão, tenha sido um riso. Mais do que

o grito, o *riso* é transmissível e até mesmo contagioso, em alguns casos. Freud já apontava no humor e na piada atividades humanas fundamentais de enlaçamento ao outro e nas quais se manifesta, talvez mais do que em qualquer outra, o fato de que o inconsciente está nos produtos e efeitos que circulam entre as pessoas, e não no interior recôndito de cada indivíduo.

Rio oir parte de uma brincadeira com palavras, uma manipulação poética da linguagem, na formação deste palíndromo em língua espanhola. *Rio* refere-se a curso de água, mas também à cidade do Rio de Janeiro. Este projeto de 1976 inicialmente visava a apropriação de sons já existentes para fazer “um rio virtual”. Em 2010/2011, Meireles o realiza pela captação do ruído das águas das nascentes que dão origem às três bacias hidrográficas do Brasil: Tocantins/ Amazonas, São Francisco e Paraná/ Prata. Na banda *Oir*, ele “emenda” essas águas sonoramente, replicando a união que se realiza, de fato, no ponto geográfico chamado *Águas Emendadas*, localizado nas cercanias de Brasília. No trecho *Rio*, ele mixa risadas de homens, mulheres e crianças, algumas gravadas para este fim, outras apropriadas de material já existente.

Tal polifonia também constitui *Babel* (2001-2006). Parece fundamental nessa escultura o que ela transmite, literalmente: cada um desses aparelhos de rádio que formam uma torre de cinco metros de altura e dois metros de diâmetro está ligado em uma frequência diferente, veiculando a programação de um dos inúmeros canais de rádio do mundo. Em meio a um chiado indistinto, ao se aproximar de um deles o ouvido descobre-se algo que já estava ali, porém não se podia perceber em sua singularidade. Entre noticiários e *hits*, talvez surja de repente um grito – ou um riso.

Algo se passa entre nós, algum marulho que é como a voz anônima de toda a humanidade. Voz de todos, e de ninguém. Como testemunho de algo incomunicável, algo urge por passar entre os homens, transmitir-se, e transformar poeticamente a realidade. Como a mensagem numa garrafa de náufrago.

Algo de caudaloso transmite-se entre os homens, e os põe juntos no mesmo barco – como se diz – ou no mesmo leito de rio, na mesma risada, cada um formando parte de um mesmo marulho – e assim formando o espaço improvável da terceira margem do rio.

Náufragos

Uma vez afetados pelo som, podemos dele fazer *experiência*, ou melhor: deixar que a experiência se abra temporal e espacialmente. “Se é necessária a experiência das obras e não apenas o pensamento requisitado”, dizia Adorno, “em compensação nenhuma obra de arte se apresenta adequadamente como um dado imediato; nenhuma se pode compreender só a partir de si mesma”⁸. A arte transborda, está fora dela mesma. Sua experiência não tem lugar predeterminado e pode até não acontecer, caso o espectador escolha não se deslocar na percepção e no pensamento.

Essa experiência é impossível comunicar, mas convida a uma transmissão, implicando necessariamente o outro (pois faz do eu, na própria vivência, um outro). Se ela se endereça a outrem, é de modo errático, como aquela garrafa de náufrago jogada ao mar.

Abro a garrafa? De dentro dela talvez escape um som, canto de sereia ou marulho do mar ou dos homens. Talvez nele esteja minha própria voz.

NOTAS

1. Ferreira Gullar. Manifesto Neoconcreto (1959). *Experiência Neoconcreta*, op. cit., s./p.
2. Ibid.
3. Mário Pedrosa. As Relações entre a Ciência e Arte (1953). *Forma e Percepção Estética*, op. cit., p. 248.
4. Hannah Arendt. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 519.
5. Ibid., p. 513.
6. Barnett Newman. O Primeiro Homem era um artista. Herschel B. Chipp. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 560.
7. Em entrevista a Camila Molina (A Obra Sonora de Cildo Meireles. <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,a-obra-sonora-de-cildo-meireles,761504,0.htm>, consultado em 10/08/2012).
8. Th. W. Adorno. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 145.

coleção ensaios
brasileiros
contemporâneos

psicanálise

Organização
Tania Rivera
Luiz Augusto M. Celes
Edson Luiz André de Sousa

Alessandra Monachesi Ribeiro • Ana Cecília Carvalho • Ana Costa • Andrea Menezes • Antonio Quinet • Betty Bernardo Fuks • Betty Milan • Caterina Koltai • Célio Garcia • Christian Ingo Lenz Dunker • Contardo Calligaris • Donald Schüler • Elisa Maria de Ullhôa Cintra • Emilio Rodrigué • Gilberto Safra • Haroldo de Campos • Helena Besserman Vianna • Hélio Pellegrino • Ivan Corrêa • Jacques Laberge • Joel Birman • Jurandir Freire Costa • Lucia Serrano Pereira • Luciano Elia • Luís Claudio Figueiredo • Luiz Alfredo Garcia-Roza • Manoel Tosta Berlinck • Márcio Seligmann-Silva • Marco Antonio Coutinho Jorge • Marcus André Vieira • Maria Rita Kehl • Mário Eduardo Costa Pereira • MD Magno • Miriam Chnaiderman • Neusa Santos Souza • Paulo Cesar Endo • Paulo Sérgio de Souza Jr. • Renata Mattos-Avril • Renato Mezan • Richard Bucher • Ruth Silviano Brandão • Sergio Paulo Rouanet • Suely Rolnik • Tales A. M. Ab'Sáber • Urania Tourinho Peres • Vladimir Safatle

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Coleção Ensaios Brasileiros
Contemporâneos

Direção da Coleção
Francisco Bosco

Pesquisa do Volume Psicanálise
Tania Rivera
Luiz Augusto M. Celes
Edson Luiz André de Sousa

Edição
Filomena Chiaradia

Produção Editorial
Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica
Julio Fado

Produção Executiva
Gilmar Cardoso Mirandola

Capa e Projeto Gráfico
BR75 Produções | Luiza Aché

Diagramação
Tikinet | Carlos Eduardo Chiba

Preparação de Originais
Tikinet | Pedro Barros

Revisão
Tikinet | Fernanda Corrêa
Tatiana Custódio
Suelen Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Psicanálise / Tania Rivera, Luiz Augusto M. Celes, Edson Luiz André
de Sousa (Org.). – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2017.

592 p.; 23cm. – (Ensaios brasileiros contemporâneos)

ISBN 978-85-7507-185-4

1. Psicanálise – Discursos, ensaios e conferências. I. Rivera,
Tania. II. Celes, Luiz Augusto M. III. Sousa, Edson Luiz André de.
IV. Série.

CDD 150.195

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte. Av. Presidente Vargas, 3131 — Cidade Nova

Cep: 20210-911 — Rio de Janeiro — RJ — Tel. (21) 2279-8071

livraria@funarte.com.br — funarte.gov.br

Desejo de ensaio

Tania Rivera

Nunca estamos em nós; estamos sempre além.
(Michel de Montaigne)

Seria vão tentar definir o texto ensaístico por suas características formais, uma vez que suas ocorrências mais notáveis são justamente aquelas que resistem a qualquer classificação e se situam, com frequência, na fronteira entre diferentes gêneros. O fato de certa indefinição ser talvez sua principal marca não nos exime, contudo, da reflexão a que nos obriga o ensaio *como questão*. Antes de situar-se no terreno do estilo ou da forma, a questão do ensaio diz respeito, a meu ver, ao campo da ética. Ela nos interpela quanto às relações existentes entre a teoria e o objeto do conhecimento, entre o autor e o leitor, entre o texto e tudo o que está fora dele. Para ensaiar então uma proposta de definição que seria mais afim a um desejo singular — meu *desejo de*

ensaio — do que à caracterização rigorosa baseada em exemplos precisos, eu diria que no ensaio se põem em questão autor e mundo, a um só tempo e de modo fiel à dimensão de experiência de todo pensamento.

O ensaio recusa-se a apresentar visões de mundo prontas e inquestionáveis e põe-se à prova do fato vivo, na clínica, no social, na literatura ou na arte. Nele, como sabemos, *ensaia-se* — ou seja, tateia-se um terreno que não se abarca ou compreende de imediato e nele experimenta-se um gesto que não se apresenta como ato consumado. O autor não detém de saída uma teoria, mas formula questões para uma obra ou evento e espera que estas lhe tragam respostas. Em lugar de aplicar uma teoria sobre um objeto passivo e inerte, o ensaio visa, assim, ativá-lo, *dar-lhe voz*. Tarefa difícil, esta de se dispor a ouvir tal voz mesmo quando ela fala uma língua estrangeira, mesmo — e principalmente — ali onde ela se nega à alternância do diálogo porque recusa a própria lógica adotada pelo interlocutor e obriga-o a falar *de outra maneira*. O ensaio é levado, assim, a lidar de modo explícito e assumido com a questão da transmissão, ou seja, do modo de circulação da reflexão, entendendo que o texto nunca consiste em neutro veículo de uma ideia pura, mas é, nele mesmo — em suas palavras, pontos e vírgulas, assim como no branco do papel entre eles —, *o pensamento*.

A postura do ensaísta envolve, portanto, certa renúncia à posição de saber e um deslocamento de ênfase (ou melhor, de *poder*) do autor para o objeto de reflexão. Entretanto, ressalta-se tradicionalmente no ensaio a presença do escritor, desde que Montaigne afirmou, na nota introdutória de seus *Ensaaios*, “sou eu mesmo a matéria de meu livro”. Apesar de girar em torno de si mesmo, não se pode dizer que a posição do pai do gênero seria aquela de Narciso a mirar embevecido sua própria imagem. Parece mais fiel a sua escrita o propósito de ativar aquilo que o ligava ao outro, aquilo capaz de fazer dele parte de um “corpo comum”, na pólis. Além disso e de maneira surpreendente, em seu terceiro capítulo, Montaigne observa, como saliento na epígrafe acima, que jamais estamos em nós mesmos, estamos “sempre além”. Talvez se possa fazer dessa frase extraordinária uma espécie de pressuposto do ensaio: uma vez que estamos além de nós mesmos, é necessário buscarmo-nos *lá*, fora de nós.

Se o ensaio como prática existe pelo menos desde Montaigne, ele nasce como questão no pós-guerra, com autores como Max Bense e Theodor Adorno, que buscavam salientar seu vigor e assim reabilitá-lo de sua difamação como estilo menor e menos vigoroso, autônomo ou conclusivo. Para Bense, o gênero é uma marca característica dessa época de crise; isso não faz dele,

porém, mera expressão da crise, mas eleva-o à dignidade de consistir na “forma da categoria crítica do nosso espírito”.¹ Ora, desta crítica não poderia escapar nosso próprio eu. Apesar de não se debruçar sobre essa faceta da questão, a escrita do filósofo torna-a presente na curiosa passagem que afirma a capacidade de o ensaio destacar a “ocorrência concreta” de uma ideia que estaria “refletida no próprio ensaísta”.² Em vez de sua origem, o ensaísta não seria mais do que a superfície na qual a ideia “concreta” viria se projetar e tornar visível.

Dialogando com Bense, Adorno não deixará de abordar a questão frontalmente, afirmando por exemplo que a forma do ensaio “acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador”.³ O argumento parece responder ao questionamento da centralidade do eu empreendido pela psicanálise — e ao mesmo tempo, diga-se de passagem, pela produção vanguardista na literatura e na arte da primeira metade do século XX. Para ser fiel a tal condição do sujeito, o ensaísta deveria ser capaz de pôr em crise sua posição como autor. Ou, como afirmará Jean Starobinski algumas décadas mais tarde, “para satisfazer plenamente à lei do ensaio, convém que o ‘ensaísta’ ensaie a si mesmo”.⁴ Escrever ensaios é, portanto, pôr-se à prova, experimentar (e movimentar um pouco) sua posição no mundo. O ensaio carrega, assim, uma curiosa presença do sujeito, que não corresponde necessariamente a um estilo de “prosa espontânea” em primeira pessoa, evidência de uma escrita “subjetiva”, ou seja, provinda do eu, mas, sim, à tomada *do si mesmo como experiência*. Experiência problemática: busca de si.

Nesse sentido, a questão do ensaio não diz respeito à forma ou ao estilo que eventualmente se podem aplicar a escritos de ou sobre psicanálise, mas consiste em uma problemática internamente ligada à psicanálise, tanto histórica quanto teoricamente, como veremos. Em seu trecho mais radical, Adorno chega a dizer que no ensaio “o pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la”.⁵ Fazer de si o palco do pensamento como experiência: nada poderia ser mais distante, sem dúvida, da neutralidade requerida (e garantida) pelas

¹ BENSE, Max. O ensaio e sua prosa (1947). *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 178, 2014.

² Idem, p. 183.

³ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma (1954). In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 36.

⁴ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? (1982). *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 52, 2012.

⁵ Idem, p. 30.

teorias prontas, pelas visões de mundo dogmáticas. Mas nada poderia ser mais contrário, também, à ideia de que o texto seria a expressão de um eu a se afirmar em seu belo estilo de escrita e pensamento. Ousar mostrar o emaranhado da reflexão é perceber e assumir que não há um eu senhor da razão que a enuncia, mas que as próprias palavras, emaranhadas, *são o sujeito* (“faça palavras cruzadas!”, como aconselhava Lacan a um jovem analista⁶).

Entretanto, emaranhamento não quer dizer confusão ou hermetismo, e quanto a isso é necessário ter cautela ao falar sobre ensaio. Ele não corresponde a um tipo de escrito menos rigoroso do que o texto mais conceitual ou acadêmico, e nesse sentido não creio que “felicidade” e “jogo” lhe sejam essenciais, como quer Adorno. O emaranhado pode ser cerrado e mesmo árido, e para percorrê-lo o leitor deve às vezes empreender uma movimentação ativa, ou talvez aceitar recebê-lo em bloco, com suas pulsações e enigmas. Não estou nem mesmo segura de que o ensaio seja mais “livre”, como se costuma afirmar, pois muitas vezes ele busca seguir as exigências internas às próprias questões de que trata (ou é a isso constrangido), o que configura uma espécie de rigor mais sutil e matizado, mas não menos estrito do que aquele dos pretensos cânones da escrita científica.

O ensaio é a escrita na qual o autor sai de si para se prestar a uma *outra presença* (da coisa em si, digamos) e então, em retorno, reapresenta-se descentrado, outro (ao ressurgir, transformado, *na coisa* de que fala). Ao escrever, tento despontar de forma pontual e efêmera, deslocada no outro, tomada na trama de palavras que se constrói entre nós. No vasto pensamento do mundo, não sou mais do que o encadeamento singelo de algumas palavras soltas.

A preocupação de Lacan com a transmissão da psicanálise é convergente com a defesa do ensaio no pós-guerra a que me referi acima. O psicanalista francês retoma a posição de Freud segundo a qual a formação do psicanalista não pode ser confundida com um aprendizado técnico, pois sua base fundamental é a análise pessoal — a longa e continuada experiência que retoma e transforma uma vida singular e com ela se confunde. Freud não cessava de apontá-lo, a ponto de defender que nenhuma formação disciplinar lhe seria particularmente apropriada. Tratava-se, na época, de negar ao curso de

⁶ LACAN, Jacques. *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* (1953). In: _____. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 264.

medicina o estatuto de formação básica para psicanalistas, mas é certo que ele teria feito o mesmo em relação aos estudos de psicologia (que só se firmaram na universidade várias décadas mais tarde). O criador da psicanálise considerava que o psicanalista deveria possuir conhecimentos variados em uma extensa gama de disciplinas que corresponderia, grosso modo, a nossas ciências humanas e sociais, e acrescentava a literatura e as artes como campos fundamentais para sua formação.

Não se trata aí, portanto, de um problema contingencial — a ausência de um curso universitário especificamente voltado para a psicanálise —, mas de uma espécie de *indisciplina* constitutiva da teorização psicanalítica. Para Freud, a teoria só se constrói com “analogias”, e essas jamais se instalam definitivamente, mas devem ser constantemente substituídas por novas, “pois nenhuma delas nos dura bastante”.⁷ Nessa observação epistemológica encontramos o motivo da tendência freudiana de apropriar-se de elementos da ciência de seu tempo, muitas vezes de modo a torcê-los, subvertê-los para seus propósitos. E dela decorre também o *élan* que leva Freud a debruçar-se sobre a literatura e a arte ao escrever a maior parte de seus escritos ensaísticos. Mais do que um louvável didatismo ou qualquer exercício de estilo, eles buscam “analogias” — isto é, palavras que comporão a reflexão psicanalítica — no campo da tragédia (em *Édipo*, notadamente, mas também em Shakespeare), de escritos literários (em escritores consagrados como Dostoiévski, mas também em autores menos importantes como Jensen) e da arte (Leonardo da Vinci e Michelangelo). E é necessário buscar tais “analogias” porque a teoria não tem acesso direto e pleno a seu objeto — o inconsciente, o sujeito e suas ligações ao outro e ao mundo. Para dizer de outro modo, com Lacan, não é do próprio “discurso do inconsciente que iremos recolher a teoria que dele dê conta”.⁸

Tal observação lacaniana possui um alcance que deve ser aqui destacado: ela delinea como obrigatória a busca de um outro campo de conhecimento — seja ele a tragédia, a literatura ou a antropologia, por exemplo — como uma espécie de *outro* fundamental para a teoria psicanalítica. A própria teorização seria descentrada, para acompanhar o descentramento do eu que é seu objeto de estudo (e sua prática cotidiana). Assim como o trabalho de uma análise só se realiza em transferência, a elaboração da teoria analítica exigiria,

⁷ FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga (1926). In: _____. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 23.

⁸ LACAN, Jacques. La méprise du sujet supposé savoir (conferência proferida no Institut Français de Naples em 1967). In: _____. *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 330. (tradução minha)

estruturalmente, a presença de uma *outra teoria* ou de reflexões advindas de um campo estrangeiro — e assim a tragédia de Sófocles nomeia como *Édipo* o complexo fundante do humano, por exemplo. Não se trataria, contudo, de estabelecer com apropriações desse tipo terrenos de assimilação bem delimitados e permanentes, pois nenhuma analogia chega a nomear de uma vez por todas o funcionamento do sujeito. Trata-se de considerar a teoria como algo mutante, movente, *desejante* talvez: em permanente busca do outro.

O que se delinea, assim, é uma questão de método: a particularidade do objeto da psicanálise obrigaria o teórico a forçar sempre os limites de seu próprio campo, em um movimento centrífugo necessário à própria reflexão teórica — e que é o contrário de qualquer *aplicação* da teoria a objetos e questões externas a seu campo. Sobre esta base, podemos dizer que a reflexão psicanalítica tende ao ensaio, na medida em que tenta, com frequência, buscar em outros campos o que lhe seria próprio — e assim não cessa de repetidamente *descentrar-se*, experimentando a cada vez a vertigem de sua origem alheia.

A formação de todo analista passa necessariamente por uma apropriação singular de tal experiência da teoria, ao lado de (porém articulada a) seu trajeto em análise. A proposta lacaniana de nomear de *transmissão* o movimento pelo qual a psicanálise passa entre nós, dissemina-se na cultura e eventualmente forma analistas tem o mérito de recusar a lógica do ensino e da aprendizagem de conteúdos técnicos e teóricos, para acentuar a dimensão de experiência singular aí implicada. Uma experiência, isso não se aprende, mas se pode, eventualmente, transmitir — em um circuito que envolve pessoas entre as quais algo *se passa* (nos dois sentidos do termo: *deslocando-se* ou *acontecendo* entre elas). A transmissão se dá, portanto, de forma imprevisível e sem garantias, tanto na clínica e na formação de analistas quanto no trabalho teórico de difusão e reflexão. Mas como poderia a teorização ser realmente fiel a tal experiência, na qual se retoma sempre uma fundamental subversão do sujeito? Talvez a proposta lacaniana de ensino oral, nos célebres seminários repletos de digressões e improvisos, tenha sido uma tentativa de resposta. Talvez mesmo seus textos — com frequência barrocos e tortuosos, cheios de dobras e zonas obscuras ou herméticas — representem uma proposição ativa de transmissão (e nesse caso caberia a nós, leitores, encontrar o modo de ativar tal proposta, em vez de domesticá-la em uma busca de esclarecimento que costuma desembocar em uma lamentável rigidez conceitual).

Talvez todo psicanalista — ou todo estudioso da psicanálise — tenha de se haver com tal questão e buscar sua resposta a ela. De minha parte, gosto de

pensar que, para transmitir a experiência implicada na clínica e na teoria, seria obrigatório recorrer ao ensaio — e, em vez de escrever “sobre psicanálise”, escrever *psicanaliticamente*. Todo texto traria a marca da subversão do sujeito — não exatamente da propalada morte do autor, mas de uma vacilação pela qual o eu perde sua centralidade no mesmo momento em que algo de singular pode justamente surgir como convite ao leitor. O modo de presença do sujeito no texto psicanalítico seria então aquele da *(im)propriedade*, ou seja, a de um surgimento de si como alteridade. E assim libertado, ao menos em parte, da dominação do eu, o escrito psicanalítico se abriria ao mundo (e ao outro) e se tornaria endereçamento: convite ao pensamento.

Um curto texto de Freud vem-me insistentemente à memória quando penso nesta questão: “Sobre a transitoriedade”, de 1915 — talvez seu mais belo ensaio. Ele relata uma situação prosaica: o passeio realizado pelo psicanalista no verão que precedeu o desencadeamento da Primeira Guerra Mundial, em companhia de dois amigos anônimos, um dos quais seria “poeta” (eram, na realidade, Lou Andreas-Salomé e Rainer Maria Rilke). Chama atenção de Freud que o poeta não consegue se alegrar com a beleza da paisagem em flor, perturbado pela ideia de que ela em breve fenecerá e, no inverno, desaparecerá como toda beleza humana e tudo de belo e nobre que o homem pode criar. O psicanalista retruca que esse estado de espírito pressupõe uma exigência de eternidade que não seria mais do que um fruto de nosso desejo. Ele contesta, enérgico, que “o doloroso também pode ser verdadeiro”, e que a impermanência, longe de desvalorizar a beleza, é capaz de reforçá-la.⁹

A aceitação de uma perda iminente seria, portanto, grávida de alguma beleza. Isso implicaria a realização de um trabalho de luto, ou seja, de uma vivência da perda, ao longo de um processo — uma caminhada, digamos — no qual o eu se transforma. Aquilo que nos é retirado, não o perdemos passivamente, mas devemos a ele renunciar ativamente, e elaborar sua perda implica, em alguma medida, uma transformação de si mesmo. O comentário de Rilke relatado por Freud seria o oposto de tal trabalho de luto, representando uma revolta contra a perda que o psicanalista qualifica de melancólica em “Luto e melancolia”, texto escrito na mesma época e que faz par com “Sobre a transitoriedade”. Chama-me atenção o contraponto entre aceitação

⁹ FREUD, Sigmund. Vergänglichkeit (Sobre a transitoriedade — 1915). In: _____. *Gesammelte Werke*, v. X. Berlim: S. Fischer, 1946, p. 358-359. (tradução minha)

da perda e rebelião contra ela; creio ver nele a manutenção de uma tensão que sustenta o pensamento do psicanalista e o impede de sair em defesa da primeira para denegrir a segunda como inadequada ou "patológica". Entre a revolta poética (e seu corolário, a utopia) e a afirmação psicanalítica da perda mantém-se um delicado balanço, entre dor e beleza, poesia e teoria.

Durante o trabalho de seleção dos textos que compõem este livro, diversas vezes indaguei-me sobre a insistência com a qual este ensaio freudiano se impunha em meu pensamento. Encanta-me, sem dúvida, a elegância e a delicadeza com a qual ele parte de uma situação cotidiana para chegar à tragédia humana. Intriga-me seu aparente desinteresse em tomar a poesia como objeto de reflexão, apesar da indicação da condição de poeta de um de seus personagens. Atrai-me sua ousadia em trazer elementos conceituais para tratar de modo amplo o inquietante contexto político que então se desenhava, jogando com as noções teóricas de modo a articular, diretamente e sem pudor, o singular e o social. Impressiona-me, ainda, o modo como Freud se pronuncia e toma posição, fazendo-se arauto da impermanência e defendendo a beleza que pode brotar da dor, em vez de adotar a retórica da denúncia e do catastrofismo. Não é por ingenuidade ou otimismo gratuito que o texto se conclui pela firme afirmação de que seremos capazes de reconstruir tudo o que a guerra destruiu, e talvez em um terreno mais firme. Trata-se de um posicionamento ético que talvez seja, fundamentalmente, aquele capaz de permitir que uma análise aconteça — com a dor e a perda, mas também com alguma revolta e muita poesia.

Mas a sedução que o ensaio exerce sobre mim talvez venha, mais simples e literalmente, da caminhada, do passeio de que aí se trata. Como abrindo uma brecha no tempo e no espaço, algo convida-me a caminhar com o texto, a derivá-lo, a trazê-lo para outras paisagens (não menos belas, não menos inquietantes). Algo nesse escrito me impele a tomar o ensaio como uma travessia pelo mundo — e nela buscar a companhia de outros.

Os textos reunidos neste volume são díspares. Constituem um campo polifônico no qual posições teóricas, estilos e questões diversas se entrecrocaram, por vezes de maneira harmônica, mas não sem dissonância. Seu modo de pertencimento não é a semelhança certa e capaz de formar um conjunto, mas o compartilhamento de uma incerta posição frente ao homem e ao mundo: aquela marcada pela psicanálise. Posição difícil de definir na medida

em que põe em ato o próprio descentramento do sujeito, sua conflituosa porém fundante relação com o outro e seu insolúvel desconforto na cultura.

A intenção central que partilhei com Luiz Augusto Monnerat Celes e Edson Luiz André de Sousa — meus parceiros nesta empreitada — para a seleção dos textos aqui reunidos foi, sem dúvida, comprovar o vigor da produção brasileira em psicanálise, especialmente em sua verve ensaística. Em contraste com outras áreas do conhecimento, a existência de uma produção psicanalítica inovadora ainda não está inteiramente demonstrada, apesar do aparente reconhecimento que psicanalistas franceses, por exemplo, fazem questão de manifestar quanto à força da produção atual no Brasil e na Argentina (digo “aparente” porque não levou à efetiva publicação e leitura de autores brasileiros e argentinos no país de Jacques Lacan). Jamais se tratou para nós, porém, de tentar identificar uma “psicanálise brasileira”, com características próprias, ou ainda uma escrita psicanalítica “à brasileira”. Trata-se aqui de trazer a público uma seleção de qualidade, um panorama plural de bons textos psicanalíticos que, em grau variável e de maneiras diversas, põem em questão a escrita conceitual acadêmica e se aproximam da questão do ensaio.

Surpreende, hoje, a escassez de antologias de textos de psicanálise de diversas perspectivas teóricas a partir de critérios de qualidade ou objetivando o estabelecimento de uma bibliografia de referência no Brasil. Tentar compreender este fato nos obrigaria a analisar a fundo nossa realidade editorial, na qual nos limitaremos a apontar uma inegável fragmentação em publicações endógenas, quase inteiramente restritas a determinadas escolas ou instituições, em revistas universitárias muito pouco lidas e em coletâneas que são fruto, em geral, de eventos a respeito de determinado tema. Ao lado disso, não podemos deixar de mencionar o fato, talvez sintomático, de que os autores brasileiros pouco se leem entre si, preferindo em geral a leitura das fontes primárias e dos comentadores estrangeiros (como se a apropriação teórica que cada psicanalista ou estudioso da área deve fazer no corpo a corpo com os textos dos autores fundamentais excluísse a possibilidade de uma salutar discussão entre pares).

Apesar de “contemporâneos”, segundo nosso título, nossos ensaios datam, em sua maioria, de meados da década de 1990 a nossos dias. Diante da realidade editorial evocada acima, pareceu-nos importante adotar uma faixa temporal flexível, de modo a incorporar a dimensão histórica da psicanálise no Brasil como uma das camadas de leitura intra e intertextuais aqui envolvidas e a ter autores de diversas gerações. A partir de Hélio Pellegrino, com um texto publicado em jornal em 1983 que mescla com vigor Édipo e a luta

dos trabalhadores, tentamos também tornar presente uma reflexão sobre a história da psicanálise no Brasil (e portanto, por esse viés, sobre a história do Brasil) de uma maneira que em geral inscreve-se em filigrana, mas em alguns casos toma a dianteira, como no ensaio de Helena Besserman Vianna sobre o caso de Amílcar Lobo (o candidato a analista que atuava como médico em sessões de tortura do Dops), no texto de Emilio Rodrigué sobre sua ousadia ao escrever uma biografia de Freud, e também no texto de Luciano Elia, que se inscreve no contexto da articulação de escolas de psicanálise contra o projeto de lei para a regulamentação da profissão proposto no Congresso Nacional pela bancada evangélica no início dos anos 2000.

Temos neste volume ensaios de autores consagrados, ao lado de nomes talvez menos conhecidos e até mesmo de autores mais jovens cuja produção é digna de nota. Contamos com vários psicanalistas estrangeiros que se radicaram no Brasil e aqui foram importantes para a transmissão da psicanálise, como o já mencionado Emilio Rodrigué em Salvador, Jacques Laberge no Recife, Richard Bucher em Brasília e Contardo Calligaris em Porto Alegre e São Paulo. Também nos pareceu importante trazer autores que não são psicanalistas, mas têm na psicanálise uma base importante de sua reflexão (como Márcio Seligmann-Silva e Sergio Paulo Rouanet revisitando a questão do trauma, ou Vladimir Safatle buscando embasar a política em um circuito de afetos), ou ainda escritores e ensaístas que trabalham a teoria psicanalítica de forma pontual e com vivacidade em determinados textos (como Donaldo Schüller, o tradutor do *Finnegans Wake* de James Joyce, e o poeta Haroldo de Campos, que aqui se aventura sobre — e com — a “língua” de Lacan). Estivemos atentos, ainda, à questão da localização geográfica da produção em psicanálise, e buscamos em nossa pesquisa abarcar autores de diversas regiões do país.

Uma vez selecionados, percebemos que os ensaios seguiam três eixos básicos. Uma série deles consistia em reflexões sobre questões sociais e políticas. Um bom número estabelecia diálogos com a literatura, o cinema, a música e as artes plásticas. Por fim, textos variados debruçavam-se sobre o próprio campo da psicanálise em questionamentos sobre a clínica, a produção teórica e a escrita psicanalítica.

Buscamos estabelecer um equilíbrio entre eles e, como alguns textos poderiam ser classificados em mais de um eixo, foi necessário estabelecer cortes por vezes aleatórios. No caso do ensaio de Ruth Silviano Brandão, que consiste em um relato de “passe” e poderia, portanto, ser tomado como um texto *clínico*, pareceu-nos interessante assinalar com ele um ponto de aproximação

máxima com a literatura, no conjunto denominado “Escrita, arte, música”. No vasto campo de textos que seguem a tradição do diálogo entre teoria psicanalítica e obras literárias, buscamos aqueles que efetivamente dão voz a seus interlocutores ao mesmo tempo em que constroem reflexões sobre o sujeito e, em alguns casos, sobre a escrita (como é o caso dos ensaios de Ana Cecília Carvalho, Ana Costa, Lucia Serrano Pereira, Marcus André Vieira e Mário Eduardo Costa Pereira). Alargando o campo para introduzir diálogos com o cinema e a música, priorizamos o contato próximo com o objeto, seja pela via da amizade, no texto de Urania Tourinho Peres sobre Glauber Rocha, seja pela via do trabalho clínico com psicóticos de Andrea Menezes, que conjuga a reflexão sobre a escrita à prática ensaística fílmica, seja pelo engajamento profundo no universo musical de que dão testemunho os ensaios de Tales A. M. Ab’Sáber, sobre a vivência da música eletrônica, e de Renata Mattos-Avril, sobre as declinações do sujeito propostas pela música experimental.

Quanto às artes plásticas, temos um diálogo cerrado entre a teoria lacaniana e a obra de Marcel Duchamp, com MD Magno. Um curto ensaio de Manoel Tosta Berlinck põe em relevo o gesto pictural do homem pré-histórico para falar de erotismo a partir de Georges Bataille, enquanto o texto de Célio Garcia articula à clínica a “irregularidade” de que a arte dá testemunho. Alessandra Monachesi Ribeiro reflete sobre corpo e memória em companhia do artista contemporâneo Antonio Manuel, e, por fim, Suely Rolnik recoloca a questão da antropofagia de modo a juntar arte e posicionamento político em uma articulação na qual a psicanálise deixa sua marca, apesar de não ser tratada de forma explícita.

Os temas tratados nos ensaios de “Política e sociedade” são diversificados e surgiram espontaneamente, mas em alguns casos pareceu-nos importante dar espaço a algumas problemáticas específicas. Dentre elas está a homossexualidade, presente em um ensaio de Jurandir Freire Costa do início dos anos 1980, assim como em um texto recente de Marco Antonio Coutinho Jorge. As questões de gênero foram por longo período deixadas de lado pela reflexão em psicanálise, enquanto na prática institucional chegou a existir, em parte das sociedades e escolas de psicanálise, uma regra segundo a qual não seria possível reconhecer-se institucionalmente um analista homossexual. Atualmente essa problemática toma novos contornos e coloca para os psicanalistas importantes questões, e neste contexto chamou-nos atenção a clareza de posicionamento demonstrada em textos sobre o tema no Brasil. Já a questão da segregação, da violência, dos integralismos e do trauma, que consiste em uma das direções mais fecundas do pensamento psicanalítico, demonstra aqui seu vigor nos ensaios de Betty Bernardo Fuks, Caterina

Koltai, Christian Ingo Lenz Dunker, Elisa Maria de Ulhôa Cintra e outros, sob diferentes perspectivas. No duro contexto urbano brasileiro, Paulo Cesar Endo e Maria Rita Kehl buscam no universo do *rap* estratégias de resistência e transformação. Julgamos importante ter aqui, ainda, um texto acerca do racismo no Brasil (que originalmente foi parte da dissertação de mestrado de Neusa Santos Souza, e é pouco conhecido no meio psicanalítico, apesar de ter tido ressonâncias no movimento negro brasileiro).

Por fim, reunimos sob o título “História, clínica e prosa teórica” os ensaios que lidam com o próprio campo da psicanálise, em suas dimensões teórica e clínica, sem deixar de lado a história de suas instituições. A escrita, a teorização e a formação em psicanálise constituem a questão central de vários textos, como os de Joel Birman, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Luís Claudio Figueiredo. A clínica se desestabiliza nas propostas de Jacques Laberge e Gilberto Safra, e a teoria se dobra e rearticula nos textos de Ivan Corrêa e Richard Bucher, enquanto Renato Mezan examina as próprias condições da interpretação psicanalítica frente à literatura, à arte e à religião.

Disso tudo resultou um conjunto bastante heterogêneo, sem dúvida, mas que nos parece constituir um mosaico representativo da produção na área. A origem dos textos é muito variada, partindo tanto de publicação na grande imprensa quanto de aparição como artigo em revistas ou livros especializados, e em alguns casos permitimo-nos isolar como ensaio um capítulo de livro. Temos alguns textos inéditos em português, mas publicados em língua estrangeira (é o caso do ensaio de Suely Rolnik, que traz uma reflexão simultaneamente política, teórica e artística, e do texto-manifesto de Paulo Sérgio de Souza Jr. por uma teorização irreverente). O curto texto de Betty Milan, que versa sobre sua atuação como colunista de jornal, é inteiramente inédito, enquanto o de Antonio Quinet sobre o teatro e a posição do analista foi apresentado recentemente como uma conferência. Alguns dos autores contatados manifestaram desejo de revisar seus textos especialmente para nossa publicação, e uma dentre eles — Miriam Chnaiderman — chegou a aumentar o escrito substancialmente, para acrescentar seus filmes mais recentes à trama que estabelece entre sua posição de psicanalista e sua atuação como documentarista.

Como em toda pesquisa do tipo, eventualmente encontramos dificuldades de acesso a textos e autores, e não podemos em absoluto tomar nossa seleção por exaustiva. Para remediar em parte essa limitação, o leitor encontrará ao fim do volume uma lista de indicações de outros textos dignos de nota. Nessa busca por vezes tortuosa, contamos com a ajuda de colegas e amigos,

aos quais agradecemos muito. São eles: Maria Nilza Mendes Campos, Marco Antonio Coutinho Jorge, Miriam Chnaiderman, Maria Cristina Poli, Moisés Kendler, Sônia Borges, Sônia Leite, Vânia Otero, Vera Pollo e Daisy Xavier.

Em meio à malha de preocupações e critérios por nós adotados, a própria delimitação do que é um texto ensaístico — e, em particular, do que é um ensaio *em* ou *de* psicanálise — sempre esteve em questão. Em vez de estabelecer de saída uma delimitação arbitrária para uma noção fluida e cuja força talvez dependa, como já dissemos, da manutenção de certa indefinição, optamos por recolocar a questão “o que é o ensaio?” no encontro com cada texto. Ao longo do processo de pesquisa e seleção de textos, pareceu-nos justo tomar como ensaio todo escrito que, recusando o hermetismo da escrita conceitual, mostra-se capaz de dar alguma resposta a esta questão. Em vez de corresponder à reunião de textos um tipo bem delimitado de ensaios, nossa seleção consiste, assim, na reunião de propostas singulares de ensaísmo em psicanálise.

política e sociedade