



Psicologia USP

ISSN: 0103-6564

revpsico@usp.br

Instituto de Psicologia

Brasil

Melo, Walter

Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirschman: política, sociedade e arte

Psicologia USP, vol. 21, núm. 3, septiembre, 2010, pp. 633-652

Instituto de Psicologia

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305123737011>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

NISE DA SILVEIRA, FERNANDO DINIZ E LEON HIRSZMAN:
POLÍTICA, SOCIEDADE E ARTE

Walter Melo

Resumo: O presente artigo aborda o processo de construção do filme *Imagens do Inconsciente*, mais especificamente do episódio *Em Busca do Espaço Cotidiano*, sobre Fernando Diniz e sua produção pictórica. O encontro entre a psiquiatra Nise da Silveira e o cineasta Leon Hirschman está marcado pela não dissociação de política, sociedade e arte. O trabalho terapêutico e de reabilitação psicossocial desenvolvido por Nise da Silveira tem como característica o estabelecimento de importantes conexões com o campo das artes, possibilitando o diálogo com toda a sociedade. Esse trabalho de transformação cultural e de mentalidades fez com que fosse questionada a exclusão social dos chamados doentes mentais e transformada a política de assistência no campo da saúde mental no Brasil.

Palavras-chave: Nise da Silveira. Saúde mental. Psicologia. História da psicologia.

O Festival de Cinema de Veneza concedeu, em 1981, o Leão de Ouro de melhor filme ao alemão *Anos de Chumbo* da cineasta Margarethe von Trotta e um dos prêmios especiais do júri foi dado ao italiano *Sonhos de Ouro* de Nanni Moretti. O cinema brasileiro também foi festejado em Veneza: houve uma homenagem a Glauber Rocha, falecido pouco antes do festival; e *Eles Não Usam Black-tie*, de Leon Hirschman, recebeu o Leão de Ouro como prêmio especial do júri. Apesar de os jurados terem sessões especiais, a maior parte deles assistiu a sessão do filme brasileiro aberta ao público. Enquanto o filme era exibido, a equipe brasileira, liderada por Leon Hirschman e Gianfrancesco Guarneri, comia de maneira desesperada num restaurante nas pro-

ximidades do cinema. Durante três horas, toda a equipe se fartou na mesa, esperando ansiosamente o término do filme.

Gianni Amico, cineasta italiano, foi à mesa dos brasileiros para avisar que a sessão estava terminando. No momento em que a equipe de Leon Hirszman entrou na sala de projeção foi surpreendida por uma calorosa e comovente recepção: o público ficou de costas para a tela e, de pé, aplaudiu entusiasmaticamente. Os brasileiros passaram por um verdadeiro corredor de pessoas emocionadas e, então, aplaudiram o público também: "Não deu para segurar. Todos nós choramos com vontade" (Hirszman, 1995, p.60).

O roteiro do filme é de Hirszman e Guarnieri, baseado em peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri. A diferença entre a peça *Black-tie*, escrita em 1955, montada pela primeira vez em 1958 no Teatro de Arena, e a adaptação cinematográfica, iniciada em 1979, encontra-se, principalmente, no clima político do país no final da década de 1970, com a explosão das greves do ABC paulista e do aparecimento de Luiz Inácio Lula da Silva e outras lideranças sindicais: "O desafio era saltar do espaço familiar do texto original para um espaço social mais amplo, das fábricas e das ruas" (Hirszman, 1995, p.53).

Desde o início da carreira pode-se acompanhar o desenvolvimento das ideias políticas de Leon Hirszman. Sua estreia no cinema se deu em *Cinco Vezes Favela*, de 1962, com o episódio *Pedreira de São Diogo*. O filme foi anunciado como *uma revolução no cinema brasileiro* e se encontra extremamente vinculado ao movimento estudantil, trazendo à baila questões sociais, como a vida de favelados, apresentadas em cinco episódios dirigidos por cinco novos diretores: *Um Favelado*, de Marcos Farias; *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Carlos Diegues; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. A crítica fez restrições ao filme, restando elogios apenas para o episódio *Couro de Gato* e, principalmente, para *Pedreira de São Diogo* (Salem, 1997). O próprio Leon, porém, considera o seu episódio *idealista*, pois os personagens não apresentam contradições, configurando uma estrutura maniqueísta para o filme (Hirszman, 1995).

Em 1964, Leon dirigiu o documentário *Maioria Absoluta*, finalizado pouco tempo depois do início da ditadura militar no Brasil. Com narração de Ferreira Gullar, a gravação do áudio foi feita às escondidas e o filme permaneceu durante anos proibido pela censura. Esse filme, premiado no Chile, na Alemanha e na Itália, versa sobre a maioria absoluta de analfabetos entre a população brasileira (Salem, 1997).

Outro filme censurado foi *São Bernardo*, de 1972, baseado na homônima obra de Graciliano Ramos. Uma das cenas que a censura pretendia cortar apresentava Paulo Honório batendo em Marciano em frente à igreja. Este corte implicava a total deturpação do filme, pois a cena seguinte perderia completamente o sentido, quando Madalena recrimina Paulo Honório, seu marido, discutindo com ele e chamando-o de bárbaro. Se a cena an-

terior fosse cortada, a discordância entre Madalena e Paulo Honório seria entendida apenas como briga de casal: "Com o corte pretendido, tudo seria completamente deformado, uma vez que o filme se converteria em uma história de ciúme. Esse ponto é fundamental na adaptação, pois sem isso não há articulação sócio-política, não há articulação da realidade daquela época" (Hirschman, 1995, p. 43). Como Leon não aceitava lançar o filme com os cortes, a fita demorou muito tempo para entrar em cartaz. Mesmo com as dificuldades financeiras que sua produtora enfrentava, Leon Hirschman não abriu mão de seu pensamento político-social e de seu enquadre ético. Conseguiu manter o filme na íntegra, pois, do contrário, sua obra perderia toda a potência.

A articulação entre o particular e o coletivo apresenta-se tanto em *São Bernardo* quanto em *Eles Não Usam Black-tie*. Neste, a família de operários aparece com todas as suas contradições, não estando nenhum personagem acabado, mas em contínuo processo de transformação. Ao se eleger o espaço familiar como base da narratividade, corre-se o risco de se cair num excesso de intimismo, nos dramas pessoais supervalorizados e nas angústias pessoais. No filme de Leon Hirschman, isso não acontece pelo fato de se abrir a possibilidade para que sejam debatidas, em primeiro plano, as questões sociais.

Durante a elaboração do roteiro, sobre o qual Guarnieri e Leon se debruçaram durante cerca de seis meses, surgiram as greves no ABC paulista, o que fez com que Leon interrompesse temporariamente o projeto de *Black-tie* e se dirigisse para o interior de São Paulo, mais precisamente para as portas das fábricas da cidade de São Bernardo, onde Lula comandava a greve dos metalúrgicos. Durante noventa dias, Leon Hirschman filmou *ABC da Greve* que somente ficaria pronto em 1990. Este clima de intenso debate político funcionou de laboratório de direção para *Eles Não Usam Black-tie*. A vinculação entre os dois filmes é tão intensa que se pensou em substituir o título de *Black-tie* para *Segunda-feira, Greve Geral* (Salem, 1997).

Após o imenso sucesso de *Eles Não Usam Black-tie*, filme eminentemente político, Leon Hirschman elabora um trabalho que já vinha sendo pensado desde 1968: *Imagens do Inconsciente*¹.

Depois de 1968, Leon Hirschman trabalhou em diversos filmes e, seis anos depois do primeiro encontro com Nise da Silveira, esta começou a trabalhar no texto do primeiro episódio, sobre Fernando Diniz. Contudo, somente depois do sucesso de *Black-tie* é que Leon teve condições de levar adiante o projeto de *Imagens do Inconsciente*, pois, como supõe Helena Salem (1997), o financiamento junto à Embrafilme ficou mais fácil de ser obtido e Leon já não necessitava tanto alcançar uma ampla comunicação com o público, fato ocorrido com *Black-tie* e que, possivelmente, o deixava mais

1 O filme *Imagens do Inconsciente* é uma trilogia com os seguintes episódios: *Em Busca do Espaço Cotidiano* (sobre Fernando Diniz), *No Reino das Mães* (sobre Adelina Gomes) e *A Barca do Sol* (sobre Carlos Pertuis). No texto, ora apresentado, abordaremos o primeiro episódio.

à vontade para uma produção dedicada, a princípio, a um público restrito. *Imagens do Inconsciente* foi elaborado, inicialmente, como um documentário para especialistas da área de saúde mental, mas, sem dúvida alguma, ultrapassou em muito esta meta.

Pode-se argumentar que existe uma antítese entre a abordagem política pautada no marxismo – enfoque adotado por Leon Hirschman em seus filmes e, por um curto período, o fio condutor do engajamento político de Nise da Silveira na década de 1930 – e a leitura junguiana apresentada na trilogia *Imagens do Inconsciente*. Contudo, a visão de 360º apresentada tanto por Leon Hirschman quanto por Nise da Silveira não se satisfaz com simples dicotomias, rupturas, pares de opostos, pois o que pretendem é a síntese ou, pelo menos, estabelecer interconexões entre as diversas partes. Uma das perguntas dirigidas a Leon Hirschman, após o lançamento de *Imagens do Inconsciente*, foi em relação aos motivos que o levavam a produzir um filme de cunho psicológico quando, antes, sua abordagem era política. Eis a resposta: “Desde o meu primeiro filme, procurei articular política, sociedade e arte. Não acredito que estejam separadas.... Política é minha vida, sempre foi, mas nunca no sentido menor, restritivo. A política por acaso é separada da psicologia?” (Hirschman, 1995, p. 73).

Fernando, o Demiurgo Fracassado

Fernando Diniz nasceu no dia 06 de dezembro de 1918, em Aratu, cidadezinha nas proximidades de Salvador. Seu pai faleceu quando Fernando ainda era bastante pequeno e dona Augusta, sua mãe, pobre costureira, teve muitas dificuldades para mantê-lo. Quando estava com quatro anos de idade, Fernando passou a morar no Rio de Janeiro com sua mãe. Vivendo em pequenos quartos de casarões onde habitavam inúmeras famílias, Fernando, desde cedo, experienciou o contraste entre a sua moradia e as ricas mansões de Copacabana onde sua mãe trabalhava.

Numa dessas casas, Fernando passa a conviver com Violeta, filha de um rico advogado. A menina lhe ensina algumas palavras e os dois inventam brincadeiras. Desta convivência, nasce em Fernando uma paixão por Violeta. O menino mulato e pobre fantasia se casar com a menina branca e rica. Pensa, então, em ascender socialmente a partir dos estudos: quer ser engenheiro. As fantasias de infância de Fernando encontram sua base no ambiente de enormes contrastes no qual vive, tão característico da sociedade brasileira. Este ambiente fez com que dona Augusta se posicionasse de maneira ambígua e passasse a estabelecer situações de *duplo vínculo*, ao emitir, de maneira sistemática, informações contraditórias para o filho: diz, por um lado, que o filho é inteligente, que deve estudar para ser engenheiro e, daí, conseguir dinheiro e ter tudo o que quiser; por outro lado, pede para o filho se comportar bem na casa dos brancos, senão ela perde o emprego. Neste sentido, o que se valoriza é ser branco e rico. Na impos-

sibilidade de ser branco, o mulato Fernando, seguindo recomendações da mãe, quer ser engenheiro para, um dia, ser rico e se casar com Violeta.

No entanto, a vida desta família é, mais precisamente, a trajetória de Fernando Diniz, serão marcadas pelos espaços de exclusão, ou seja, pela passagem e confinamento em *instituições totais*. Exemplo patente encontra-se na história de Antônio Carlos, filho que dona Augusta teve com um homem branco, quando Fernando estava com cinco anos. O pai da criança, no entanto, foi embora antes do nascimento do filho e, talvez, nem tenha tomado conhecimento da gravidez da mulher com quem conviveu por poucos dias. Sem poder criar os dois filhos, dona Augusta colocou Antônio Carlos na *roda*, na Casa dos Expostos, onde a criança faleceu não se sabe quando.

Aos nove anos de idade, Fernando é que foi institucionalizado, passando a viver num asilo de freiras em Petrópolis. Neste local, lhe ensinam noções básicas de português e de matemática. Contudo, não gostava das aulas, assim como não apreciava a alimentação. Considerava amargo o leite oferecido pelo asilo; muito diferente do leite de sua mãe. Somente gostava dos três dias de retiro, que o afastavam temporariamente da rigidez asilar. Neste tempo não possuía brinquedos. Então, imaginava brinquedos interplanetários: "O poder de sonhar com o que quiser menos com o que é da Terra", diz Fernando (Silveira, 1981, p. 181).

Após dois anos no asilo de freiras, Fernando retorna ao Rio de Janeiro, passando a frequentar uma escola pública. Seguiu seus estudos obtendo, invariavelmente, boas notas. Quando se preparava para o vestibular de engenharia, Fernando ficou sabendo que Violeta havia se casado e sofreu um grande abalo emocional: suas notas na escola foram piorando gradativamente, até que o aluno abandonou o curso; também abandonou os cuidados corporais, passando a ficar sujo; ficou durante meses em mutismo; passou a vagar pelas ruas; sentia o espaço se estreitar vertiginosamente, como se os prédios fossem cair na sua cabeça; e, na praia de Copacabana, Fernando tem o que Nise da Silveira denominou como o *único gesto de rebeldia de toda a sua vida*: banha-se nu.

É chamada a polícia. Fernando luta com os policiais, mas é levado preso por atentado ao pudor e desacato à autoridade. Ficou seis meses detido. Quando foram avaliadas suas alterações psicológicas, foi transferido para o manicômio judiciário e, de lá, foi levado para o hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro. Pode-se acompanhar, por meio da triste biografia de Fernando, toda uma gama de mecanismos de exclusão social que encontram seu núcleo em diversas instituições que zelam pela "boa conduta". Depois que soube do casamento de Violeta, Fernando passou a ficar desconfiado e repetia: "Estão telefonando para a escola para dizer que sou negro, e que um negro não pode tirar primeiro lugar, nem ser engenheiro" (Silveira & LeGallais, 1957, p. 108; Silveira & LeGallais, 1996, p. 42).

Os tratamentos a que Fernando foi submetido durante os primeiros anos de internação pautaram-se pelo eletrochoque e pelo coma insulínico, sem que seu quadro psíquico sofresse modificações favoráveis. Depois de passar por vários espaços de exclusão – favela, asilo de freiras, cárcere e manicômio judiciário –, Fernando se encontra naquele que será o seu local definitivo: o hospital psiquiátrico. Do hospital Fernando nunca saiu. Seu prontuário descreve um sujeito que se encontra sempre cabisbaixo, isolado, alheio ao mundo externo. Decerto, vários motivos concorreram para esta situação: o ambiente opressor; o mito familiar de ascensão social; a emissão de comentários contraditórios por parte de sua mãe, estabelecendo uma relação de duplo vínculo; e a frágil constituição psíquica de Fernando. Tudo isso acrescido pelos métodos de tratamento utilizados a partir da internação. A psiquiatria clássica não se interessa pelo drama vivido pelas pessoas que passam por situações de desestruturação psíquica, atendo-se somente ao estereótipo de louco, causado pelos sintomas mais aparentes.

Em 1949, Fernando Diniz passa a frequentar a Seção de Terapêutica Ocupacional, dirigida pela Dra. Nise da Silveira. Na primeira oportunidade de ter em mãos os materiais de trabalho – papéis, tintas e pincéis – Fernando preenche os dois lados de largas folhas de papel.

Todas as atitudes de Fernando no ateliê são de suma importância, pois criam um impressionante contraste com as observações encontradas em seu prontuário. Ao invés de negativismo, temos a ação. Ao contrário de mutismo, excesso de expressão. Fernando deixa de ser massa amorfa nas enfermarias e passa a se re-estruturar como indivíduo, com desejos, aspirações, ambições. Fernando pinta uma estrela com linhas quebradas e justapostas, e comenta que as linhas significam inveja e ambição, acrescentando: "Eu sou ambicioso" (Silveira, 1981, p. 19). A ambição fica evidente se levarmos em conta a biografia de Fernando, mas a psiquiatria, em suas tentativas de apagar as marcas, inibe qualquer expressão de humanidade, destituindo a pessoa de desejos, vontades e sonhos.

Mas, assim que se oferece oportunidade de expressão, pode-se verificar que a pulsão criativa permanece presente e se lança rumo à consciência, em longos movimentos de idas e vindas num processo de re-estruturação. A série de imagens pintada por Fernando constitui importante documentação acerca das forças auto-curativas da psique, assim como da inoperância dos métodos tradicionais de tratamento. Psicologia e política unidas como tratamento e denúncia, como zelo e reforma, enfim, como afirmação dos processos imaginários que interferem de maneira eficaz na realidade concreta. Este é o método de Nise da Silveira tão bem captado pela película de Leon Hirszman.

As primeiras pinturas de Fernando representam imagens interiores de difícil apreensão. Estas impressões do mundo interno, as quais Kandinski denomina por *improvisações*, refletem uma tendência à abstração. De acordo com os estudos psiquiátricos acerca da produção plástica, este

tipo de pintura denotaria um processo regressivo que se estenderia da desumanização até a completa dissolução da realidade, passando pelo não figurativismo, a estilização e o geometrismo. Esta sequência confirmaria os terríveis postulados da psiquiatria clássica: desligamento do mundo real, esfriamento da afetividade. Nise da Silveira, no entanto, não assumiu essa mesma perspectiva frente às imagens de Fernando e de seus companheiros de ateliê. O outro, considerado doente, não se encontrava para ela fora da realidade dos ditos normais e nem numa distância que impediria os relacionamentos afetivos. Desta forma, a visão da dissolução do real e de embotamento afetivo passa a depender dos métodos de tratamento, não sendo uma característica da demenciação, mas fazendo parte da própria abordagem psiquiátrica, do próprio "tratamento". A postura de Nise da Silveira era completamente diferente, diz ela: "Mas eu não examinava as pinturas dos doentes que frequentavam nosso atelier sentada no meu gabinete. Eu os via pintar. Via suas faces crispadas, via o ímpeto que movia suas mãos" (Silveira, 1981, p. 17).

Este caráter de transformação social, inerente no discurso de Nise da Silveira, pretende modificar desde as relações estabelecidas entre terapeutas e clientes, passando por uma completa reforma dos estabelecimentos psiquiátricos, até atingir a visão que a sociedade em geral possui do doente mental como ser perigoso, completamente desconectado da realidade e que deve permanecer trancafiado. Os meios de tratamento estão, para Nise da Silveira, a serviço da reabilitação do doente e, podemos afirmar, da própria sociedade.

Para escrever o roteiro do filme, Leon Hirszman baseia-se com total fidelidade nos trabalhos já desenvolvidos por Nise da Silveira. A parte introdutória de *Em Busca do Espaço Cotidiano*, com narração de Ferreira Gullar, apresenta um breve histórico da criação do Museu de Imagens do Inconsciente. Texto e imagem partem de vídeo elaborado pela equipe do *Museu*, sendo, no entanto, no filme de Leon, mais enfático nos contrastes entre as múltiplas possibilidades de relacionamento e de expressão utilizadas no *Museu* e a miséria material e humana dos tratamentos tradicionais. Desde a primeira cena isto fica evidente: uma mulher atrás de uma grade do pátio do hospital, com mais três deitadas no chão, é acompanhada pela voz de outra mulher cantando uma música sarcástica – "Tira a gente dessa prisão, arroz duro, feijão sem sal, e mais atrás vem o macarrão, parece goma de engomar roupão, e mais atrás vem a sobremesa, banana podre para botar na mesa".

As cenas seguintes mostram o mesmo padrão de contrastes: pessoas vagando; outras dormindo no chão; a câmera acompanhando duas mulheres no pátio e, uma delas, lamentando, de maneira desesperada, que as pessoas tenham sido esquecidas ali; e cena mostrando uma festa de carnaval no *Museu*, acompanhada por texto que enumera um rol de tratamentos convencionais – medicação psicotrópica, eletrochoque e lobotomia – e, em

seguida, aparece uma pessoa gemendo deitada, levando uma injeção. A alegria da festa serve de contraste para as palavras proferidas, assim como para a triste cena que se segue.

Os críticos de cinema e os jornalistas captaram muito bem as preocupações de Leon Hirszman e Nise da Silveira ao produzirem o filme. Zuenir Ventura pede que as pessoas *preparam corações e mentes* para poder assisti-lo: "O resultado poderia ser apenas uma aula didática e científica." E acrescenta: "Mas o filme é mais do que isso, muito mais: é uma extraordinária obra de arte que inunda o expectador de emoção estética – e de perplexidade" (Ventura, 1986). Nise da Silveira não pretende mudar a situação do doente mental com discursos panfletários, mas por meio de um trabalho cultural que tenta desconstruir visões de mundo ao levar as pessoas à *perplexidade* e produzir *emoção estética*.

A câmera passeia de maneira delicada por corredores, pátios, jardins. Observa pessoas que passam pelo caminho ou que denunciam o abandono com o sono explícito pelo chão do hospital. Mostra as pinturas, entra nas pinturas enfatizando seus detalhes e, entre uma sequência e outra, a câmera se apaga, poder-se-ia dizer que "fecha os olhos tocada pelo que vê", separando um plano do outro pela tela escura (Avellar, 2001, p. 181).

A participação de Fernando Diniz é tocante e se dá em dois níveis: de maneira espontânea, sendo filmado em atividade nos ateliês de pintura e modelagem, em andanças pelos pátios e ruelas do centro psiquiátrico e em conversa com a monitora; e dirigido por Leon Hirszman, quando, fora de cena, fala sobre os quadros ou relata fatos de sua vida.

Exemplos desses dois tipos de participação de Fernando encontram-se nas seguintes cenas: no ateliê de modelagem, Fernando trava conversa com a monitora Maria Abdo, dizendo, em seu discurso pautado pela ideia de exclusão econômica, que, mesmo na igreja, local que deveria defender os pobres, *não se pode passar nem na rua* se a roupa utilizada para a cerimônia de batizado ou de primeira comunhão não for *cheia de fitas*; e, no momento em que Fernando narra sua passagem pelo asilo de freiras, pode-se verificar que entremeando os dados biográficos encontram-se frases que proferiu em 1967, durante a quarta sessão de uma dramatização sobre o mito do dragão-baleia, do qual participou com Nise da Silveira. Neste dia, Fernando conta que, pelo fato de não possuir brinquedos, inventa brincadeiras interplanetárias e afirma o seu "poder de sonhar com o que quiser menos sonhar com o que é da Terra" (Silveira, 1981, p. 181).

O roteiro segue o método de estudos desenvolvido no Museu de Imagens do Inconsciente: o acompanhamento de desdobramentos intrapsíquicos a partir de séries de imagens de um mesmo autor. As imagens pintadas por Fernando, quando analisadas em série, revelam "uma luta difícil e lenta" em busca do espaço cotidiano (Silveira, 1981, p. 42). Lembremos que, antes de ocorrer a internação, Fernando vivenciava o espaço de maneira subvertida, como se os edifícios estivessem se inclinando sobre ele, corren-

do o risco de ser esmagado. Fernando encontra-se aprisionado no espaço escuro que, de acordo com Minkowski, se contrapõe às experiências do espaço claro por este se caracterizar “pela nitidez do contorno dos objetos, pela existência de espaço livre entre as coisas”, enquanto no espaço escuro tem-se a “sensação de estar envolvido, apertado, oprimido por uma obscuridade misteriosa” (Silveira, 1981, p. 33). Esta sensação de aprisionamento surge nas primeiras pinturas de Fernando, nas quais configura, com grande ímpeto, imagens abstratas.

Nise da Silveira, que já havia abandonado a ideia de que pinturas abstratas significariam um processo de regressão, com dissolução do real e embotamento da afetividade, vai procurar explicação para o que observava diariamente com Fernando nas análises do historiador de arte Wilhelm Worringer. Em 1907, Worringer publica o livro *Abstração e Natureza*, no qual defende a ideia de que a expressão artística se movimenta entre a necessidade de empatia e a necessidade de abstração. A mobilização de uma ou de outra destas tendências se dá a partir da relação que o sujeito estabelece com o mundo. A empatia acontece quando a relação com o mundo é de confiança. Mas, ao contrário, se a relação é de medo, mobiliza-se a tendência à abstração (Worringer, 1953).

Na empatia o sujeito transfere para o objeto conteúdos subjetivos. Isto se dá num ambiente onde o sujeito se encontra feliz e confiante, sendo senhor dos objetos que, ao se encontrarem esvaziados, são preenchidos pelo efeito da projeção. A relação entre sujeito e objeto possibilita que a subjetividade seja dirigida ao mundo externo, preenchendo o objeto. A tendência à empatia de Worringer corresponde, segundo Jung (1991), à atitude psicológica de extroversão. A arte, neste sentido, retrata formas próximas do mundo externo, propiciando que o sujeito se identifique com a obra, caracterizando, então, o prazer estético como a objetivação do prazer centrado na subjetividade do autor ou do espectador.

A tendência à empatia, no entanto, não é a forma primária de se expressar de maneira artística. Ainda de acordo com Worringer, a tendência inicial de expressão se deu por meio da abstração. Num mundo desconhecido e que infunde medo, o homem primitivo busca a tranquilidade nas formas geométricas e o refúgio nas produções abstratas. Este impulso primário protege o homem de sucumbir aos objetos que se encontram cheios de vida. A linha reta, por exemplo, denota tranquilidade, estabilidade, protegendo o ser humano da grande sensação de medo e fragilidade que paira em sua relação com o mundo. Busca-se, desta forma, “representar não um modelo natural, mas a lei abstrata deste modelo” (Avellar, 2001, p. 183). A atitude psicológica correspondente à tendência à abstração é a introversão.

Essa tendência, no entanto, também supõe um movimento de projeção, no qual o sujeito transfere para o mundo externo conteúdos de grande carga emocional, caracterizando o objeto como vivo, cheio de atividade,

podendo interferir na vida do homem. Com a finalidade de se proteger da autonomia concedida aos objetos, ocorre um refluxo da energia psíquica de volta ao sujeito que se protege do mundo aterrador por intermédio das formas abstratas.

Na segunda metade do século XX, os artistas passaram a utilizar a abstração como meio de expressão de sentimentos, emoções, desejos, medos, angústias. As esculturas equestres de Marino Marini configuram exemplo patente da relação do sujeito com o mundo pautado pelo medo. Após a Segunda Guerra Mundial, Marino Marini esculpe um jovem nu sobre cavalo como expressão de gratidão e esperança e, posteriormente, suas esculturas tornam-se cada vez mais abstratas, a ponto de o cavaleiro praticamente se dissolver e o cavalo, tomado de pânico, ficar paralisado. O artista considerava que estava se aproximando o fim do mundo e, então, fez o esforço de expressar na série de esculturas equestres o medo e o desespero cada vez maiores. Marino Marini afirma, a exemplo de Worringer, que a arte tende à abstração quando tem de expressar o medo (Jaffé, 1996).

Os artistas do século XX encontram-se intranquilos diante dos fenômenos que acontecem à sua volta e, mesmo conseguindo compreendê-los, não conseguem transformá-los. A violência, por exemplo, pode ser explicada por diferenças econômicas, de etnia, por disputas de poder, mas nenhuma dessas explicações faz com que cessem as guerras e a violência urbana. Desta forma, diante de um mundo ameaçador, “os homens do século 20 se sentem mais livres ao traçar uma linha reta, expressão direta de sua indignação, de sua revolta, de seu descontentamento com a natureza das coisas, de seu desejo de mudar a sociedade” (Avellar, 2001, p. 184). Nise da Silveira, após acompanhar as proposições de Wilhelm Worringer e as esculturas de Marino Marini, pergunta: “E quando o mundo parecerá mais hostil do que na vivência de estados do ser, ditos estados psicóticos?” (Silveira, 1981, p. 18).

De início predominam nas pinturas de Fernando a abstração, o geometrismo e a esquematização, procurando refúgio em relação às vivências de exclusão que provocam intensas contradições entre seus impulsos afetivos e os limites sociais que lhe são impostos. Acuado, Fernando projeta conteúdos subjetivos nos objetos do mundo que ganham vida e o amedrontam a tal ponto que sente os prédios se aproximarem vertiginosamente, tornando-o presa do espaço escuro. Ocorre, portanto, mistura entre conteúdos objetivos e subjetivos, num jogo de recuo diante da realidade hostil e excludente, de projeções de conteúdos internos e de refluxo da energia psíquica para o sujeito que busca proteção. Fernando experimenta tanto a realidade externa quanto a interna como ameaçadoras, subvertendo os eixos que mantêm o espaço no nível cotidiano.

Surge, então, um tema caro para Nise da Silveira: a mobilização das forças auto-curativas da psique. Trata-se de um movimento de defesa instintivo, de tentativas de reorganização da totalidade da psique. Nas pintu-

ras de Fernando são configuradas, em meio ao caos, figuras geométricas circulares: as mandalas. Pinta círculos, formas ovais, linhas sinuosas que chama de onda e, principalmente, espirais. Fernando tenta sair do turbilhão em que se encontra por meio de estáveis figuras geométricas, que lhe servem como pontos de referência que trazem tranquilidade, além de tentar alcançar o centro. Neste sentido, a espiral é a melhor representação desta busca por um ponto de equilíbrio.

Fernando segue rumo à estilização, tenta pintar o que denomina por *sabedoria que a gente não sabe*. Esquematiza animais, pessoas, objetos e, mesmo, anjos. Desenha um soldado cujo escudo redondo virou o braço. Utiliza-se, portanto, de figuras geométricas para estilizar o soldado e acrescenta: "Do acerto da matemática vai passando para a fantasia". Nesta fase, Fernando pinta cada figura separada da outra, superpostas na mesma folha de papel. Afirma que é como se estivesse tudo junto num mesmo saco – fruta, peixe, casa, bicho, etc – e tem que separar um por um colocando tudo em fileira: "isola-os, para evitar que caiam outra vez no caos", diz o texto do filme.

A pintura funciona como um meio eficaz para Fernando separar imagens do tumulto de emoções e percepções, de conteúdos subjetivos e objetivos. O ambiente acolhedor do ateliê de pintura favorece a livre expressão de sentimentos, tornando o mundo, gradativamente, menos ameaçador, fazendo da pintura um legítimo método terapêutico. Está claro que ainda existe o ambiente das enfermarias do hospital onde Fernando vive. Durante muito tempo, as primeiras pinturas de Fernando, assim que chegava da enfermaria, eram espessas garatujas. Mas, durante o dia no ateliê, é mobilizada a tendência ao naturalismo, oposta à abstração. Fernando, desta forma, procura o contato com o mundo externo. Busca o espaço cotidiano.

Neste ponto, Nise da Silveira contraria novamente os pressupostos psiquiátricos que enfatizam a forma em detrimento do conteúdo. A psicopatologia interessa-se em descrever a forma como o sujeito lida com o tempo e o espaço. A verificação da orientação temporal-espacial se faz em entrevistas, nas quais se pergunta qual é o próprio nome, se a pessoa sabe em que local está, qual é o dia, que horas são etc. Fernando respondia todas essas perguntas de maneira correta e no prontuário aparecia, invariavelmente, a seguinte observação: *orientado no tempo e no espaço*. Mas, apesar de saber que se encontra há anos internado no centro psiquiátrico, Fernando estabelece relações contrárias no espaço hospitalar: a enfermaria lhe infunde medo, fazendo-o proteger-se em formas abstratas; o ateliê lhe dá acolhimento, mobilizando a tendência à empatia com objetos do mundo externo. A psiquiatria clássica, no entanto, pouco valor concede a estas vivências. Para Nise da Silveira, porém, estas informações são essenciais. Ela quer saber como o sujeito experimenta o hospital e as formas de trata-

mento, como seu espaço encontra-se subvertido e quais serão os meios de alcançar novamente o espaço cotidiano.

Fernando pinta bandejas com objetos dispostos de maneira adequada, assim como mesas fartas com exuberantes naturezas-mortas. Fernando passa a assinar seu nome. Necessita, contudo, de um tema carregado de afeto para enfatizar a tendência à empatia. O tema de Fernando foi a casa. A casa que Fernando nunca teve na realidade objetiva, mas que viveu em fantasia. O modelo de *casa onírica* (Bachelard, 1996) de Fernando foi a casa burguesa. Nesta, sua mãe trabalhava como costureira e Fernando se apaixonou por Violeta. A mesma imagem carregada de afeto que desestruturou o campo da consciência possibilitará o processo de reorganização. A energia psíquica que havia se dirigido para as imagens do inconsciente, avassalando a consciência e subjugando o eu, passa a realimentar e alargar a frágil personalidade de Fernando por meio da tomada de consciência, possibilitada pelo processo de configuração de imagens pela pintura.

Na série da casa, os objetos aparecem, de início, misturados, muito próximos uns dos outros. O espaço perde o eixo ordenador e a percepção dos objetos apresenta-se fora da perspectiva habitual. O ponto de referência para a re-estruturação do espaço cotidiano será o soalho. A linha de base que sustenta todos os objetos. O soalho é reforçado por espessos rodapés. Em cantos de uma sala, com soalhos de longas tábuas, Fernando passa a pintar cada objeto. Cada um numa pintura: poltrona, candelabro, piano e aquário. Fernando diz que vai aprendendo “que uma coisa é separada da outra”. Esse movimento de separação dos objetos faz com que Fernando saia do espaço escuro e passe a viver a sensação do espaço claro.

Feito este trabalho de decomposição, Fernando busca reconfigurar o espaço de maneira mais harmoniosa: pinta uma sala com mesa, piano, aquário, abajur, quadros na parede etc. Tudo organizado de maneira harmoniosa. Esta pintura é a preferida de Fernando, àquela que considera sua obra mais importante. Fernando, depois de muito labor, reconstrói o espaço cotidiano. Diz que depois de separar cada objeto, juntou tudo num quadro único. Compara este processo com o ato de aprender as letras, uma a uma, para depois juntá-las para formar as palavras. A pintura possibilita que Fernando re-elabore seu processo de comunicação, não por palavras, mas por imagens, assim como re-estruture o espaço e fortaleça, paralelamente, o campo da consciência.

De acordo com o crítico de cinema José Carlos Avellar (2001), no encontro entre Leon Hirszman e Fernando Diniz, eles fazem movimentos inversos. Enquanto Fernando parte do intrincamento de objetos superpostos no mundo interno para a busca do espaço cotidiano, Leon inicia seu percurso cinematográfico querendo retratar a realidade inapelável do povo brasileiro, seja em documentários seja na ficção, e termina, em *Imagens do Inconsciente*, em direção ao mundo imaginário. A câmera de Leon focaliza as imagens, entra nas imagens, enfatiza seus detalhes, sem ver moldura e

nem parede, somente as imagens lhe interessam. Mas, podemos afirmar que nem em Fernando nem em Leon estes dois mundos encontram-se separados. São mundos distintos, é verdade. Mas a comunicação entre mundo interno e mundo externo faz-se a todo o momento, "onde se conclui que o espaço imaginário e o espaço da realidade estão estreitamente interligados" (Silveira, 1981, p.48). *Imagens do Inconsciente*, o filme, além de se constituir como obra de arte, como acurado trabalho psicológico e enfático questionamento das práticas asilares, elabora um discurso que, respeitando as diferenças dos diversos níveis de comunicação humana, estabelece conexões entre imaginário e real, entre razão e sentimento, mantendo um padrão de visão unitária do mundo, muito diferente dos cânones adotados pelo cartesianismo que, diga-se de passagem, embasa as teorias psiquiátricas. Estas, de maneira coerente com sua lógica, criam espaços de exclusão onde são recolhidas as exuberantes manifestações imaginárias. O cinema passa a ser, desta forma, "um instrumento sensível para ver, pensar, sentir e agir para transformar o mundo" (Avellar, 2001, p.188).

A base desse trabalho já se encontrava pronta desde 1957, quando Nise da Silveira, acompanhada por Pierre LeGallais, apresentou, durante o II Congresso Mundial de Psiquiatria, realizado em Zurique, o trabalho *L'Expérience d'Art Spontané chez les Schizophrènes dans un Service de Thérapie Occupationnelle*. Neste congresso, o Museu de Imagens do Inconsciente participou com uma grande exposição, tendo como um dos temas *A Busca do Espaço Cotidiano*. Ainda antes da preparação do filme de Leon, Nise da Silveira já havia escrito o livro *Imagens do Inconsciente*, no qual resume sua experiência no hospital psiquiátrico. Este livro, lançado em 1981, relata no primeiro capítulo o drama de Fernando a partir da série da casa.

Fernando Diniz re-estrutura seu espaço cotidiano aos poucos, perfazendo um longo caminho de idas e vindas. Esta reordenação se faz a partir de um tema onírico, mostrando que mundo imaginário e mundo real se encontram inextricavelmente unidos e, por vezes, se superpõem. Leon Hirszman estrutura a narrativa do filme tomando como base o onirismo de Fernando e, com isso, pretende modificar a realidade social. Leon afirma querer ajudar, com o filme, a modificar a triste realidade do doente mental no Brasil, "para livrá-lo do internamento e da segregação pura e simplesmente" (Hirszman, 1995, p. 71). No caso de Fernando, a exclusão se faz por motivos de cunho social: o preconceito com a raça, as enormes diferenças econômicas. No ateliê de pintura, Fernando configura uma imagem na qual aparecem crianças brancas, mulatas e negras brincando juntas e comenta: "Isso só é possível na imaginação, na vida real nunca acontece". O filme toca esta realidade que a própria ciência médica ajudou a construir e quer modificá-la.

Fernando chega a pintar a cidade das fadas. Nesta, as casas possuem teto de goiabada e porta de chocolate. Trata-se de uma bela cidade, uma paisagem vinda do mundo dos sonhos, mas que não conseguiu aprisionar

Fernando. Sua busca era pelo espaço cotidiano que se encontrava imiscuído com seu mundo imaginário. A cidade das fadas possuía, ao lado das casas açucaradas, um arranha-céu. A configuração de cidades feitas para o homem habitar, as formas mandálicas, a separação dos objetos, a redescoberta do soalho, a série da casa – finalizada com a reconfiguração do espaço de forma harmoniosa –, a assinatura de seu nome, são exemplos da expressão das forças auto-curativas da psique.

A frágil personalidade de Fernando tende, por vezes, a simplesmente compensar a situação de oprimido que vive, valendo-se, em fantasia, de alguns dos mesmos expedientes que acabaram por excluí-lo do convívio com a sociedade. Durante uma dramatização do tema do dragão-baleia, por exemplo, Fernando diz que existem muitas coisas no ventre da baleia, mas, se conseguir sair, prefere levar consigo o tesouro. Fernando quer se valer da força do dinheiro e ocupar o mesmo lugar daqueles que o oprimiram. Esta lógica de opressão foi a mesma que encontrou no hospital psiquiátrico: “A necessidade de compensação é tão intensa que não lhe permite ultrapassar o nível do tipo de sociedade que o oprimiu durante toda a existência” (Silveira, 1981, p. 189).

O espaço em Fernando Diniz não se apresenta apenas pela dicotomia claro/escuro. Por vezes, se lança rumo ao espaço cósmico: sonha que pisa nas estrelas. Lembremos seu poder de sonhar com tudo, menos com o que é da Terra. As andanças interplanetárias se ligam a temas da infância. Quer desenhar a estrela, mas não consegue folha de papel, por maior que seja, em que possa pintá-la por inteiro. Tenta, então, a modelagem. Passa a modelar uma grande estrela composta de inúmeras estrelas. Fernando faz e desfaz diversas vezes este trabalho. Nise da Silveira traça um paralelo com as histórias do Deus que, insatisfeito com o mundo que criou, tenta recriá-lo até que satisfaça o seu gosto. Essa reconstrução do mundo denota a reconstrução da psique. Diz Nise da Silveira no texto do filme: “Fernando falhou em levar a termo a reconstrução”.

De acordo com as observações de Nise da Silveira, o poder de síntese de Fernando encontra-se perturbado, devido a distorções na imagem que faz de si. Isto se deve “a condições sociais opressoras e a contradições que dilaceraram sua infância”. O que a psiquiatria faz é disponibilizar métodos e locais de tratamento que ferem ainda mais a autoimagem do sujeito: “A esquizofrenia é uma condição patológica muito grave, de cura quase impossível, repetem os psiquiatras, porém de ordinário esquecem de acrescentar que também é quase impossível reunir, no hospital psiquiátrico, as condições favoráveis para ser tentado um tratamento eficaz” (Silveira, 1981, p. 80). Frente ao ambiente hospitalar, o sujeito recua cada vez mais. Caso tenha oportunidade de pintar, tende à abstração ou, se permanece encerrado na enfermaria sem que ninguém se interesse por suas sofridas vivências, recorre ao mutismo, ao isolamento e à desagregação.

O ateliê de pintura, no entanto, é um local onde se pode expressar livremente, sem qualquer tipo de coação. Neste local, o indivíduo sente-se seguro e tende a simpatizar com os objetos do mundo externo. Este ateliê apresenta-se “incrustado como um corpo estranho no contexto do conjunto hospitalar tradicional”, diz o texto do filme. Mesmo com todos os esforços da equipe do Museu de Imagens do Inconsciente, este local não foi suficiente para que Fernando pudesse reconstruir seu mundo. Segue o texto: “A obra de Fernando mostra que ele foi um demiurgo fracassado”. Este fracasso, porém, encontra-se em múltiplos fatores, sendo o mais importante o próprio fracasso dos profissionais do campo da saúde mental, com seus hospitais psiquiátricos e seus métodos de tratamento, que não conseguem reconstruir o mundo que eles mesmos ajudaram a criar.

A partir do contato com Leon Hirszman cresce em Fernando o interesse pela linguagem cinematográfica. O método de estudo desenvolvido por Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente, que se faz por meio da série de imagens, assemelha-se ao cinema ao mesmo tempo em que se afasta dele. As imagens do inconsciente são apresentadas em sequências temáticas, como no cinema, mas de maneira estática. O movimento inerente à linguagem cinematográfica é apenas subentendido em alguns quadros analisados psicologicamente, seja nas pinceladas rápidas seja no geometrismo quente e cheio de movimento. Este método de minuciosa observação transparece no filme de Leon, no qual as sequências são quase sempre estáticas. Os movimentos de câmera servem para se entrar na imagem, realçando detalhes, facilitando a compreensão.

De qualquer maneira, o impacto que o filme causou em Fernando o fez relembrar uma brincadeira de infância, na qual se desenha uma sequência de imagens no canto de cada folha de caderno e, quando as páginas são passadas de maneira rápida, tem-se a sequência em movimento, como no cinema. Fernando Diniz preencheu muitos cadernos utilizando esta técnica, revelando o desejo de experimentar a linguagem do cinema. Outra forma de expressar o entusiasmo e interesse pelo cinema pode ser acompanhada na série de pinturas intitulada *Cinema*.

O encontro de Fernando com Marcos Magalhães, premiado diretor de desenho animado, possibilitou que o sonho de Fernando fosse objetivado. Foi elaborado um projeto de um filme de curta metragem em cinema de animação a ser dirigido por Fernando Diniz. Este projeto recebeu apoio da Fundação Vitae, sendo Fernando patrocinado com uma bolsa de um ano. Após o anúncio da aprovação do projeto, Marcos Magalhães, acompanhado pela designer Maria Cláudia Bolshaw, procurou a Dra. Nise da Silveira “em busca de orientação e, principalmente, sua ‘benção’ para o trabalho” (Magalhães, 2001, p. 143).

Nesse encontro, Nise da Silveira forneceu informações acerca da biografia de Fernando, além de discorrer sobre sua imensa produção de mais de 20.000 obras no Museu de Imagens do Inconsciente. Recomendou, ain-

da, que não tentassem ensinar a Fernando, mas sim que se acompanhasse sua produção passando apenas orientações técnicas quando ele solicitasse. Para Nise da Silveira o que possibilitaria a confecção do filme seria a relação pautada no afeto. Estas informações e recomendações de Nise da Silveira foram importantes instrumentos durante a produção do desenho animado.

O desenho, a princípio, se chamaria *O Filme de Fernando*, não sendo, portanto, um trabalho sobre Fernando Diniz. Para desenvolver a estrutura básica do desenho animado, foram marcados encontros semanais no Centro Técnico Áudio Visual da FUNARTE para se delinear os temas a serem abordados e para Fernando Diniz experimentar a técnica de desenhar na mesa de luz. A linguagem cinematográfica foi rapidamente absorvida por Fernando e o seu modelo de representação espacial mostrou-se, desde o início, completamente diferente de toda técnica de animação. O modelo clássico, cartesiano, baseia-se em movimentos no espaço bidimensional e Fernando parte de uma proposta “singular na história do cinema de animação” (Bolshaw, 1998, p.6), pois as imagens se movimentam por pulsação, tendo como base uma rede multidimensional.

A matriz gráfica utilizada por Fernando, a qual denominou de *rede*, constitui um método único que conjuga “imprecisão e geometria” (Bolshaw, 1998, p. 10). Para o filme, Fernando chegou a fazer cerca de 10.000 desenhos, tendo a rede como matriz gráfica em, pelo menos, 60% deles. Em três anos, tempo que Fernando dedicou ao filme, sua intensa produção chegou perto da metade de sua vasta obra no Museu em mais de quarenta anos.

Como o filme é montado com sequências de imagem em movimento, pode-se observar a pulsação das imagens de geometrismo impreciso de Fernando que, paradas, denotam o caos, mas em movimento se organizam com imensa vitalidade. Fernando supera a dicotomia abstração/figurativismo, criando uma continuidade que faz da rede geométrica o sustentáculo dos outros objetos que já estão contidos nela. A pulsação da matriz gráfica cria um encadeamento entre as imagens, próprio da técnica de animação, mas de maneira inovadora e ousada.

Se a rede é o continente em que se encontram os objetos, a estrela é a origem de todas as coisas. A estrela constitui-se como o tema central e já estava presente, assim como o geometrismo impreciso, na produção de Fernando anterior ao desenho animado. As preocupações cósmicas de Fernando se apresentam em fantasias de brinquedos interplanetários, em sonho no qual pisa numa estrela, na confecção de uma escultura em móbil denominada *O Relógio* que diz ser formada por estrelas-engrenagens, na tentativa de desenhar uma grande estrela sem possuir suporte material que o satisfaça, na construção e desconstrução de escultura em barro de várias estrelas encaixadas uma nas outras. Esta linda escultura, destruída durante uma chuva de verão, foi feita e refeita durante cinco anos, sendo a

marca do mito do Deus insatisfeito com sua própria obra. Num dos encontros semanais, Marcos Magalhães e sua equipe pedem para que Fernando traga uma explicação sobre a origem da estrela. A resposta de Fernando é uma efusiva produção denominada *A História da Estréla*.

Fernando apresenta de maneira gráfica a evolução da estrela de duas pontas (asa), para três pontas (mercedes benz), daí para quatro pontas (bússola), chegando na estrela de oito pontas que, em movimento, forma a rosa dos ventos. A transformação da estrela caracteriza esta temática como central no filme, sendo a origem de todas as formas e, ao mesmo tempo, ponto de convergência para o qual segue o roteiro do desenho animado. O filme passa a ser denominado, então, *Estréla de Oito Pontas*, sendo este o título final.

A sequência principal do filme e que demandou mais trabalho ficou conhecida como *O Cavalinho*. Trata-se de uma série de mais de 1.500 desenhos em que um cavaleiro, após cair da montaria, dar uma cambalhota, pegar o chapéu que havia caído, sacudir a poeira e montar novamente no cavalo, percorre todas as fases anteriores da obra de Fernando – marinheiro, pierrô, japonesa, holandesa, chinês, mago, fada, toureiro, frutas, flores etc –, até encontrar a estrela e esta ganhar toda a amplitude da tela. Esta sequência termina com o tema da casa: espaço cósmico e espaço cotidiano encontram-se interligados.

A sequência do cavalinho é um trabalho de metalinguagem elaborado por Fernando, dando organicidade à sua obra e conferindo um caráter de grande beleza plástica ao filme. Seja no galope, na sombrinha da japonesa ou no predomínio da estrela, o desenho pulsa com a intensidade das grandes obras. Nos doze minutos do filme temos uma ideia exata do método de criação de Fernando Diniz – baseado numa matriz gráfica de geometrismo impreciso –, além de obtermos uma visão geral sobre sua obra: “Fernando conquistou além de autonomia técnica, o completo domínio do tempo cinematográfico e das possibilidades espaciais de um desenho animado” (Bolshaw, 1998, p. 6).

O crítico de cinema José Carlos Avellar (2001) já havia notado que o filme *Em Busca do Espaço Cotidiano*, além de ter as características de estudo do itinerário psíquico, de interligar ciência e arte, de debater com a sociedade em geral as condições de tratamento dos doentes mentais, pode ser visto também como trabalho metalinguístico. Se em *Estréla de Oito Pontas* Fernando Diniz passeia por todas as suas temáticas pictóricas, no filme *Em Busca do Espaço Cotidiano* Leon Hirszman faz-nos pensar acerca do próprio ato de produzir cinema. Neste caso, trata-se da linguagem cinematográfica produzindo conhecimento sobre si. Esta noção o crítico de cinema capta a partir das cenas de enquadramento e superposição de imagens, separando objetos que se encontravam muito próximos para juntá-los de maneira mais organizada no espaço, como se estivesse aprendendo as letras *a, e, i, o, u*. Este tema, porém, encontra-se presente na própria pintura de Fernan-

do Diniz, fazendo-nos supor que a linguagem cinematográfica, intuída na obra plástica, foi estimulada no filme de Leon e lapidada no desenho de animação. Fernando foi além: ousou criar um método próprio de animação ao trabalhar sobre uma matriz de geometrismo impreciso, possibilitando uma pulsação única, inédita no cinema.

O menino pobre, mulato, que passou a maior parte de sua vida segregado, viveu em favela, em asilo de freiras, foi preso, teve passagem pelo manicômio judiciário e acabou internado no hospital psiquiátrico, se deparou, certo dia, com um buraco no muro do hospital, buraco que o colocou em contato com a estrela, símbolo de sua tentativa de reconstrução do mundo. Essa reconstrução foi iniciada e reiniciada diversas vezes por Fernando. Se a opressão pode ser representada pelo muro, o buraco no muro, a fissura, a brecha, dizem respeito às múltiplas possibilidades que se abrem. Fernando diz ter visto este buraco em 1958, quando já se encontrava no Museu de Imagens do Inconsciente, no qual reconstruiu sua personalidade e re-encontrou o espaço cotidiano, obtendo, ainda, o reconhecimento social. A partir de um pequeno buraco no muro do hospital, Fernando foi trilhando um caminho no qual “cada vez mais sai do gueto da loucura para se afirmar como artista” (Bolshaw, 1998, p.27).

Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: politics, society and arts

Abstract: This article talks about the construction process of the movie *Imagens do Inconsciente*, more specifically about the episode *Em Busca do Espaço Cotidiano*, about Fernando Diniz and his pictorial production. The meeting between the psychiatrist Nise da Silveira and the film maker Leon Hirszman is marked by the non-dissociation of politics, society and arts. The therapeutic and the psychosocial rehabilitation work developed by Nise da Silveira has as characteristic the establishment of important connections to the arts field, making possible the dialogue with all the society. This cultural and mentalities transformation work made the social exclusion of the called mental sick be questioned and transformed the help policy in the mental health field in Brazil.

Keywords: Nise da Silveira. Mental health. Psychology. History of psychology.

Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: politique, société et art

Résumé: Le présent article aborde le processus de la construction du film *Imagens do Inconsciente*, plus spécifiquement de l'épisode *Em Busca do Espaço Cotidiano*, sur Fernando Diniz et sa production picturale. La rencontre entre le psychiatre

Nise da Silveira et le cinéaste Leon Hirszman est marquée par la non dissociation de politique, société et art. Le travail thérapeutique et de réhabilitation psychosociale développé par Nise da Silveira a comme caractéristique l'établissement d'importantes connexions avec le domaine des arts, en rendant possible un dialogue avec toute la société. Ce travail de transformation culturelle et de mentalités a fait que fut questionnée l'exclusion sociale des appelés "malades mentaux" et que la politique de l'assistance à la santé mentale au Brésil soit transformée.

Mots-clés: Nise da Silveira. Santé mentale. Psychologie. Histoire de la psychologie.

Nise da Silveira, Fernando Diniz y Leon Hirszman: la política, la sociedad y arte

Resumen: Este artículo analiza el proceso de construcción de la película *Imagens do Inconsciente*, más concretamente el episodio *Em Busca do Espaço Cotidiano*, sobre Fernando Diniz y su producción pictórica. La reunión entre el psiquiatra Nise da Silveira y cineasta Leon Hirszman es marcado por no disociación de la política, la sociedad y art. El trabajo terapéutico y la rehabilitación psicosocial desarrollado por Nise da Silveira tiene como característica la creación de importantes conexiones con el campo de las artes, permitiendo que el diálogo con la sociedad en su conjunto. Este trabajo de transformación y actitudes culturales se cuestionó la exclusión social de llamados enfermos mentales y procesado la política de asistencia en materia de salud mental en Brasil.

Palabras clave: Nise da Silveira. Salud mental. Psicología. Historia de la psicología.

Referências

Avellar, J. C. (2001, janeiro-fevereiro). A sabedoria que a gente não sabe. *Cinemais*, (27), 179-203.

Bachelard, G. (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Bolshaw, C. (1998). "Estréla de oito pontas": a reconstrução do espaço em Fernando Diniz. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ.

Hirszman, L. (Diretor). (1983). *Imagens do inconsciente: a barca do sol* [filme cinematográfico]. Rio de Janeiro: Funarte.

Hirszman, L. (1995). *É bom falar*. Rio de Janeiro: CCBB.

- Jaffé, A. (1996). O símbolo nas artes plásticas. In C. G. Jung, *O homem e seus símbolos* (pp. 230-271). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (1991). *Tipos psicológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Magalhães, M. (2001). Dois seres luminosos. *Quaternio*, (8), 143.
- Salem, H. (1997). *Leon Hirschman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Silveira, N. da. (1981). *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Silveira, N. da., & LeGallais, P. (1957, dezembro). L'expérience d'art spontané chez les schizophrènes dans un service de thérapeutique occupationnelle, *Revista Brasileira de Saúde Mental*, 3, 105-114.
- Silveira, N. da., & LeGallais, P. (1996). Experiência de arte espontânea com esquizofrênicos num serviço de terapia ocupacional, *Quaternio*, (7), 37-47.
- Ventura, Z. (1986, 04 de outubro). Três viagens ao inconsciente. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias.
- Worringer, W. (1953). *Abstraction and empathy*. London: Routledge and Kegan Paul.

Walter Melo, Professor Adjunto do Departamento de Psicologia e Docente do Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João Del-Rei, Coordenador do Núcleo de Estudo, Pesquisa e Intervenção em Saúde (NEPIS-UFSJ). Endereço para correspondência: R. Santo Antônio, 122, Tejucó. CEP. 36.300-174, São João Del Rei/MG. Endereço eletrônico: wmelojr@gmail.com

Recebido em: 25/11/2009

Aceito em: 24/06/2010
