## Navegando entre as estrelas

Imagens do Inconsciente é um documentário de longa-metragem em três episódios, de Leon Hirszman. Três artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II. Três casos famosos da Dra. Nise da Silveira.

"Abandona-se a região do mundo real para ir construir do outro lado numa região distante que possa ao menos resistir intacta".

Paul Klee

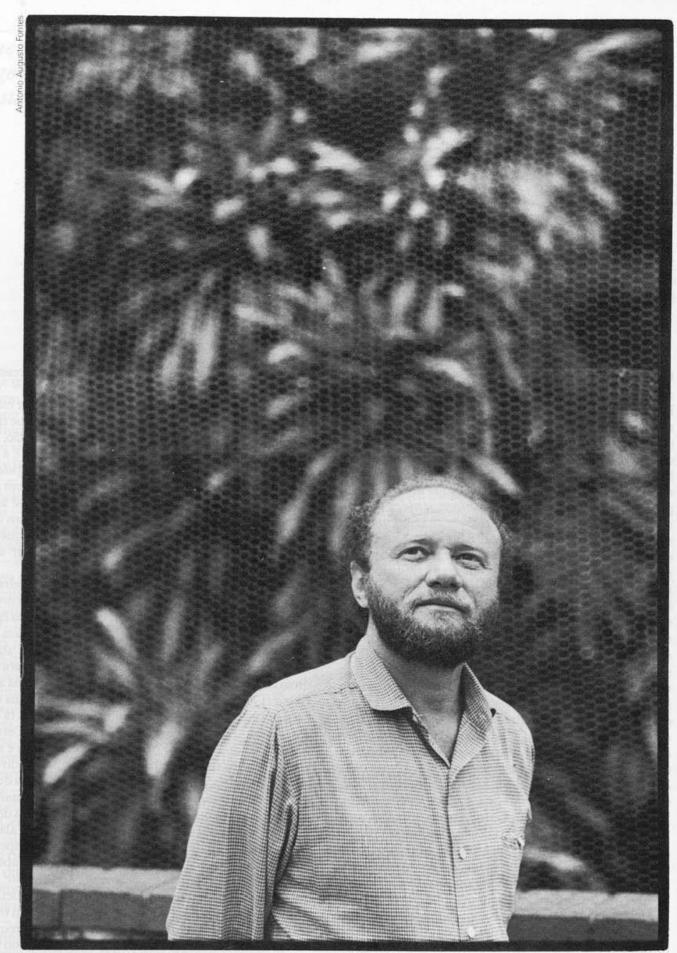
FC — Você tem sido muito discreto sobre Imagens do Inconsciente...

Leon — Meu envolvimento com esse assunto exigiu de mim isso. E como se fosse um cantor que se prepara para uma ópera. Ele precisa de uma concentração muito grande. De qualquer forma, nunca fui de falar muito de meus filmes, excitar expectativas antes de mostrá-los. A única exceção foi Garota de Ipanema que tinha um marketing próprio. No caso de Imagens do Inconsciente, a proposta do filme indica o caminho que ele deve seguir. Nise da Silveira e eu resolvemos fazer esse filme depois de longas conversas que começaram em 1974. Trata-se de um projeto que deverá se situar fora do mercado tradicional de cinema ou televisão, seu público deverá ser formado pelas instituições interessadas nas questões do inconsciente. Na verdade, fui discreto em relação à mídia, mas entrei em contato com instituições para suscitar uma discussão sobre a saúde mental, uma discussão da qual pudessem participar do enfermeiro ao monitor; dos psiquiatras aos psicanalistas, passando pelos administradores de instituições médicas. Uma discussão que pudesse escapar do universo corporativo que inclusive atinge a criatividade e o conhecimento no Brasil. Creio que, estando fora do mercado, este filme se torna mais operativo, acho mesmo que por isso assume um caráter político. Ele se coloca de pé, e me coloca de pé. Ele me fez ser mais real, deu espaço ao meu inconsciente, eu apareci. E como na homeopatia: você tem condição de aparecer a você mesmo. Isso é doloroso, laborioso. Fiz oito cortes nesse filme, eu que até então nunca tinha feito mais de três. Foi algo obsessivo, mas parte integrante da narrativa, senão ela não seria entendida. Não podia haver a expectativa de um acaso, mas sim de uma narrativa científica e que, ainda por cima, levasse em conta as questões da expressão artística daqueles pintores. Houve um trabalho de integração com um acervo, com as pessoas que participaram: Nise da Silveira, o Saldanha, a Regina...

FC — Você deu a entender que o que mais interessa no filme é o lado pedagógico, não o artístico...

Leon — A finalidade não é a obtenção do prazer estético que é o objetivo final da arte cinematográfica. Esse filme pretende ser educativo, servir de base a uma discussão, embora não exclua o campo da estética. Acho que é a primeira vez que se coloca em processo o que é singular. É a primeira vez que se coloca em imagens, imagens em processo, sucessivas, as séries . Em geral a gente lê, vê as fotos e é tudo. Aqui a gente monta seis quadros com uma construção precisa, que não é artística, caso em que poderia ser mais solta. A idéia era conseguir uma transparência.

FC — Como foi seu encontro com Nise da Silveira? Leon — Acho que foi em 1968 num seminário lá no Engenho de Dentro sobre o mito de Dionísio. Havia na época um clima de leituras de Reich, de uma literatura dita pósfreudiana, uma grande efervescência cultural. E aquilo era uma coisa bem brasileira, próxima. Veja, Mario Pedrosa acompanhava o trabalho de Nise da Silveira há anos. Ferreira Gullar já havia me dito que se tratava de uma coisa extraordinária que eu devia conhecer. E aí eu fui lá e assisti a uma leitura das Bacantes com o Rubens Correa e a Domitila do Amaral. Em seguida, a Nise falou e mostrou os álbuns com os trabalhos dos pintores, tudo com aquele rigor dela, uma pessoa extraordinária, cheia de força e de afeto. Uma pessoa que não discrimina, mas que também cobra a burrice e a inoperância dos órgãos do poder público na questão da saúde mental. E uma alagoana da melhor qualidade, em que o rigor não impede o vôo. Depois não perdi mais o contato com seu trabalho. Naquela época, naquela situação repressiva vigente, chegar perto da loucura era uma atitude saudável. Fiquei amigo de Nise e pensamos um dia tornar possível um trabalho conjunto sobre os ditos esquizofrênicos que frequentavam desde 1946 a seção de terapia ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II no Engenho de Dentro — mais



Leon Hirszman: "é preciso um certo tempo para se admitir que a razão não se opõe ao sentimento".

## Perthuis é esse pequeno franciscano, andando ali pelo hospital, em outra época.

tarde, o Museu de Imagens do Inconsciente.

FC — O filme aborda sucessivamente três casos: Fernanda Dining Adeliana Coda Paralla in a Coda Paralla

do Diniz, Adelina e Carlos Perthuis.

Leon — Gostaria que os três filmes fossem vistos separadamente. Se possível, que houvesse uma discussão entre um e outro. Se houver fôlego, eles poderiam ser vistos sucessivamente, mas como uma trilogia, numa duração total de três horas e vinte minutos. O primeiro filme, sobre Fernando Diniz, é o caso mais "social". O trabalho de Nise da Silveira com Fernando começou a se unificar aos poucos numa narrativa e começamos a trabalhar no roteiro em 1974. A proposta seguinte foi aprofundar um caso de Nise que é um grande sucesso e que traz importantes revelações sobre o caráter mitológico das imagens do inconsciente. Não só o caráter descritivo-artístico ou simbólico-artístico, mas também o caráter mitológico da imagem do inconsciente. É o caso Daphné-Adelina — o mito da transformação. O terceiro caso ficou sendo um desafio. Todos os envolvidos no filme ficaram torcendo para que Nise assumisse a fragmentação de Carlos Perthuis que possui uma obra extensíssima.

O primeiro seria então Fernando Diniz, um negro, filho de uma empregada doméstica baiana que busca recuperar um espaço cotidiano sob a forma de um quadro é a pintura em luta constante contra o caos, um caos vivenciado como uma questão de amor, uma questão de paixão, e essa identificação com uma classe superior dentro da ilusão do sofrimento, da submissão e da identidade com a mãe por quem ele tinha grande respeito. Fernando submerge como uma autodefesa para viver no inconsciente, mas não é um grande mergulho, é algo mais no nível do cotidiano. A linguagem verbal, a expressão corporal e as relações de autovalorização do tipo "ter um quarto só para ele" são mostradas no filme. O Centro Psiquiátrico Pedro II tem enfermarias e mais enfermarias em seus vários hospitais, mas Fernando tem um quarto só para ele. Mas, antes disso, ele já tinha passado por um depósito na Juliano Moreira, e isso sem nenhum diagnóstico médico. Hoje, Fernando Diniz é uma personalidade reconhecida internacionalmente.

Adelina representa outro tipo de viagem. É o caso da mulher que mata os próprios instintos simbolizados num gato para recuperar a vida animal na pintura, passando pela vida vegetal. É um processo mitológico que passa pelo "ve-

getar". E a gente se pergunta até que ponto o significante não é o "pintar". Então, Fernando Diniz é o mito da criação: a idéia do caos, da criação, do retorno ao caos e de novo a luta — o mito de Deus que tenta fazer sucessivamente algo que não lhe agrada. Adelina, moça pobre, filha de camponeses, com o curso primário e alguma formação manual, tímida e submissa à mãe, nunca havia namorado até os 18 anos de idade. Aí apaixona-se por um homem que não é aceito por ela. Sujeita-se e vai aos poucos se retraindo até que um dia estrangula a gata de estimação da casa, da qual ela gostava muito. Adelina nega-se como mulher matando a gata e se refugia na loucura. E isso com grande agressividade, tanto que só seis anos mais tarde ela vai conseguir representar gatas — uma gata-bailarina e uma gata-mãe, com tetas à mostra. Nossa abordagem teve de ser muito cuidadosa, era o acesso a um tesouro que a Nise nos propiciou por uma questão de confiança, por já ter de certa forma participado da feitura de São Bernardo, por eu ter aprendido com ela coisas que eu não pude aprender com a convivência com Graciliano. É preciso levar um certo tempo para se admitir a idéia de que a razão não é uma idéia conflituada com o sentimento — isto é, não colocar a razão em oposição ao sentimento.

FC — Isto significa que o problema da consciência é algo muito mais difícil de ser resolvido do que pode pare-

cer à primeira vista?

Leon — Isso introduz o terceiro filme, sobre Carlos Perthuis. Perthuis foi um sábio. Estou falando de maneira rosseliniana, como se estivesse diante de um São Francisco de Assis — e eu como um imbecil. Rosselini em seu filme se coloca com a major humildade diante do santo. Há aquela cena em que Gino Cervi olha aquele rosto completamente angelical, e aí o gigante o coloca no chão e se rende ao grande chefe das hordas. Perthuis é esse pequeno franciscano, andando ali pelo hospital em outra época. Perthuis acompanhado por seu cão com quem conversava normalmente, assim como nós estamos conversando agora. Mas ele não conversava com os outros, sua linguagem era ininteligível, cheia de neologismos. O caminho para o entendimento era seu cão. Se o cão se machucava ele desenvolvia a linguagem verbal para exigir de alguém o remédio adequado e fazer o curativo na pata do animal. Ele se tornou uma figura legendária para os funA regra das instituições é colocar o louco no torpor.

cionários. E homens do porte de Mario Pedrosa começaram a reconhecer nele alguma coisa além do artista. Carlos é então o terceiro episódio, e seu caso ilustra a dolorosa busca da consciência pela humanidade através das lendas. No caso, a pintura do mito de Mithra, deus persa que está em conexão com a estrela e o touro, prenúncio de um tema que ganhará relevo na grande riqueza de símbolos solares de Carlos Perthuis. É a revelação do mundo arqueológico da psiquê — elementos arcaicos na arqueologia histórica que estão presentes em cada um de nós. Daí a importância do conhecimento, da educação, do estudo dos mitos. A gente normalmente não estuda nada disso — para muitos jovens, "mito" é sinônimo de mentira. O filme de Carlos Perthuis chama-se A Barca do Sol.

FC — Vendo sua trilogia, temos a impressão de que, nos dois primeiros filmes, a coisa foi resolvida. No caso de Fernando Diniz e de Adelina, você atravessa um mar e chega a algum lugar. No caso de Carlos Perthuis, não. Ficamos em alto-mar.

Leon — Nise tem razão quando diz que nenhuma palavra pode iludir a questão do momento criativo de Carlos Perthuis, sua intensidade, sua premonição — nada poderá ser feito. Nem as imagens dão conta disso. Essa impressão de inconclusão também está ligada ao fato de que Carlos morreu em 1977. Ele nasceu em 1910, era filho de imigrantes franceses, seu avô trabalhou na instalação da Light, no Rio de Janeiro. Quando seu pai morreu, Carlos ficou com a responsabilidade da casa e tudo foi muito difícil para ele. E ainda jovem tem uma experiência de iluminação interna. Nise a descreve assim: "Carlos há vários anos vinha sendo dilacerado por conflitos pessoais. Esses conflitos sugavam a energia do ego que ia se enfraquecendo e já começava a vacilar. Certa manhã, raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho do seu quarto. Brilho extraordinário que deslumbrou-o e surgiu diante dele uma visão cósmica: o 'planetário de Deus', segundo suas palavras. Gritou, chamou sua família, queria que todos vissem também aquela maravilha que ele estava vendo. Foi internado no mesmo dia no velho hospital da praia Vermelha. Isso aconteceu em setembro de 1939. Carlos tinha então 29 anos". Sua mãe recomendou o internamento, e ele ficou lá o resto da vida. E aí é a instituição que cria o louco — isso é óbvio, é ela quem despersonaliza, vestindo-lhe um uniforme, recusando-lhe até mesmo um armário. Inteiramente dominado pelas forças do inconsciente e sem qualquer apoio para a reconstrução de seu ego, o camarada então naufraga, torna-se um crônico. E melhor nesse caso falar em um depósito de pobres. Certamente deveriam existir casas separadas para pessoas em diversos níveis de recuperação, em vez das opções extremas de encarceramento despersonalizante e das altas indiscriminadas. Mas, numa sociedade competitiva feroz e preconceituosa, o louco é aquele cara que atrapalha. E preciso dizer que Carlos circulava, saía com o cão, ia ver desfiles de escolas de samba, frequentava sessões espíritas. Mas a regra das instituições comuns é colocar o louco no torpor, torpor imposto para que as forças defensivas das pessoas, que gritam e negam aquela dor e desejam ser como os outros, fiquem entorpecidas pelas drogas, pelos calmantes destinados a conter a energia. A ideologia clínica dominante corta a possibilidade de uma relação afetiva que pode ser agressiva. O filme tenta dizer que é preciso trabalhar com isso. Ele sugere um debate entre a visão tradicional do psiquiatra, do médico e a tentativa rebelde de alguns psicanalistas, psicólogos, enfermeiros, monitores, gente que trabalha com terapia ocupacional para dinamizar a questão da instituição psiquiátrica.

FC — Fale mais sobre Carlos Perthuis...

Leon — Para mim é difícil, sobretudo sem mostrar as imagens. Estou ainda em processo de realização, em pósmixagem. O negativo está sendo montado, estou sem referências. Uma sinopse sobre Carlos deixaria lacunas. Eu teria que falar sobre a significação da mandala, sobre o seu geometrismo, sua relação com os vários processos da anima, a entrada do aspecto feminino na psiquê do homem e a luta de Carlos para se colocar como homem, a identidade como mito — enfim, o doloroso caminho da consciência do homem em sua convivência com a figura da mãe. Isso tudo parece meio hermético, mas está no filme.

FC — A gente nota que você está muito mobilizado no caso do filme sobre Carlos. Há uma grande perplexidade e um esforço muito grande para tentar compreender o processo daquele sujeito. O fato de Carlos estar morto parece ter ajudado você. A possibilidade de reinventar Carlos com o ator Joel Barcellos também parece importante. Há uma seqüência em que Carlos é flagrado pela Dra. Nise da Silveira remexendo o lixo. Ele encontra algumas sementes e diz indignado: "isso não é para ser jogado fora, isso é para ser plantado". Utilizando um ator você po-



Tela de Carlos Perthuis: "o geometrismo mais completo, belo e inteiro do Brasil".

de ter mais controle sobre a linguagem cinematográfica. Aí a emoção passa e você mantém uma certa trangüilidade em relação a essa história que ficou no meio do caminho. O final do filme é belíssimo, com a série dos três últimos quadros pintados por Carlos. É uma série que carrega a premonição da morte. O primeiro, mostra a barca e o sol; o segundo, a barca com um enorme pássaro que

voa em direção ao céu...

Leon — Tudo feito com lápis-cera, desenhado nervosamente, de pé. Nos últimos anos Carlos pintava de pé... FC — ...e o terceiro é o barco ancorado no porto, sem sol nem pássaro. Ele não volta mais a pintar e morre um mês mais tarde. Resumindo: em relação a Fernando Diniz você manifesta a postura do amigo que quer vê-lo crescer ver Fernando tocar piano, sentir-se bem diante da câmera. Há uma cumplicidade sem grandes envolvimentos. Adelina é observada com grande atenção e aplicação. Mas Carlos soa uma corda interior em você e em toda a equipe. Leon — Carlos é chocante. Ele apresenta o geometrismo mais completo, belo e inteiro do Brasil. Ele viaja a paragens que ainda não estão sondadas pela arte. Carlos é um navegador. E acompanhar isso é difícil. Você começa a ver os quadros dele e só vê obras-primas. Na vigésima, ou você viaja ou fica sufocado. O Carlos é inapelável: há pessoas que vão dormir, se refugiar, se proteger de suas imagens. Ele tem certamente uma metafísica, pois durante sua vida manteve alguma outra relação além dos poderes normais dos sentidos e daquilo que aparece de imediato. Era um camarada religioso. O Mario Pedrosa o menciona como um santo, como um místico. Um caso semelhante ao seu, citado por Nise, foi o de Jacob Boehme (1575-1624), também sapateiro de profissão como Carlos, que também teve uma visão e tornou-se um dos precursores do calvinismo. Boehme também descobriu "a profunda e básica estrutura das coisas" no brilho de um prato de estanho e, depois de outros êxtases, escreveu obras que tratavam de questões do tipo "Deus está em movimento ou parado?" Mas enquanto Boehme entra para a História, Carlos entra para o hospício. Nosso sapateiro tenta então descobrir no Engenho de Dentro um método para resistir sob condições difíceis, manter sua humanidade, sua unidade pessoal. O aprendizado dentro de uma prisão é um elemento de resistência. E Carlos passa internado quase 40 anos. Ele gostava de pintar e muitos dos seus trabalhos foram, aliás, queimados em seus primeiros anos de internação. O espaço da cultura vigente não podia permitir aquela expressão. E no Museu ele vai conseguir este espaço. Existem catalogadas nada menos do que 21.700 obras de Carlos Perthuis. No Museu não existe essa concepção mercadológica da arte que, do lado de fora em nosso país, é radical. Ele então se torna um místico. Alguém que se situa além de suas forças. Essa força está além do filme, está além da própria Nise da Silveira.

FC — O que a Dra. Nise da Silveira espera do filme? Ela manifesta ceticismo quanto ao reconhecimento desse

trabalho?

Leon — Ela sempre demonstra grande valentia diante dessa questão. Não idealiza seu trabalho nem sua proposta. Ela acha que o filme pode provocar muita polêmica quando for visto por médicos e psiquiatras. Não vai ser uma coisa aceita tranquilamente.

FC — Tanto pela velha psiquiatria, quanto pelas

antipsiquiatrias?

Leon — Sim. Tanto na terapia de receituário, que põe a culpa apenas na denominação, quanto a que coloca toda a culpa na sociedade. Pretendo mostrar que há uma unidade entre o mundo externo e o mundo interno. Você não pode deixar de dar um lugar para o mundo interno. Também não pode cair numa visão excessivamente psicologizante. Tem que ver como essa tensão se dá, sobretudo no psicótico.

FC — Você mencionou sua familiaridade com os

sapateiros...

Leon — Eu vivi numa loja de sapatos que fica lá em Vila Isabel... Mas eu queria dizer que a dificuldade de fazer o filme de Carlos Perthuis era abordar um caso que não era uma terapia acabada. Nesse caso, a Nise não se coloca nem como terapeuta. Ela diz que os terapeutas de Carlos foram os dois cães, primeiro Sultão, depois Sertanejo. Para uma pessoa como eu, que normalmente tem uma visão unitária em seus filmes, uma visão articulada, falar sobre esse universo fragmentado foi bastante difícil. Foi difícil tanto para Nise, quanto para mim, fazer um tal filme. O desafio era aceitar o fragmento, a terapia não acabada — assumir uma visão aberta, explosiva, de identificação com o fascínio do inconsciente, com a aventura da arte, a aventura da loucura. Navegar com isso tudo, aceitar isso como crise e como beleza —, navegar entre as estrelas.

Entrevista a Carlos Augusto Calil e Claudio Bojunga



Carlos Perthuis e Sertanejo